unaκοινῆ

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

n.4

2023

unακοινῆ

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

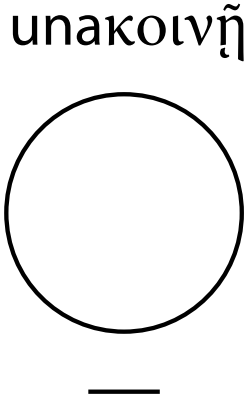
n.4

2023

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

Vol. 4/2023
Rivista annuale
ISSN 2724-4261 online

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'; Calenda 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'etudes 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, Dipsum (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';

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; Cappiello 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

- Rosanna Cappiello,
  «Cum forma tum spectata castitas incitat».
  Virgilio Malvezzi e il caso della Lucrezia romana 9
- Niccolò Cencetti,
  «Marmo che hai il nome antico dell'anima»: per una estetica del corpo femminile di Psiche nelle riscritture di Sibilla Aleramo e Alberto Savinio 32
- Iris Filippone,
  Città morta*: il trionfo della borghesia sulla ricerca del bello classico nella tragedia di D'Annunzio* 56
- Paolo Orvieto,
  Amore e Bellezza nella Firenze laurenziana 71
- Giulia Pallaro,
  Di lingue e di bellezza:
  Leopardi e la lingua più bella 98
- Pier Paolo Pavarotti,
  Oltre καλόν*: lessico raro della bellezza neotestamentaria* 126
- Paola Ricchiuti,
  Un esempio di bellezza cristiana:
  la figura "mostruosa" di San Cristoforo 146

02 | miscellanea

- Claudio Bevegni,
  Poliziano e l'umanesimo in uno studio di inizio Novecento 168
- Antonietta Provenza,
  Tra violenza e bellezza.
  Hermes, la musica e l'integrazione dell'eccesso 184

03 | recensiones

- Maurizio Bettini,
  Roma, città della parola
  (Giulio Coppola) 212
- Spyridon Tzounakas,
  The Reception of Ancient Cyprus in Roman sources and beyond: eleven studies
  (Paolo Di Benedetto) 221
- Mario Lentano,
  Classici alla gogna. I Romani, il razzismo e la cancel culture
  (Alessio Faedda) 229
- Domenico Romano,
  Studi draconziani,
  (Francesco Pacia) 238
- Valentina Fiume,
  Codici dell'anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia. Con un'antologia di scritti al femminile
  (Giovanni Salvagnini Zanazzo) 244

04 | colloquia

- Claudia Tedeschi, Maria Silvia Assante
  intervistano Luciano Mazziotta 254

01 | saggi

Rosanna Cappiello
Niccolò Cencetti
Iris Filippone
Paolo Orvieto
Giulia Pallaro
Pier Paolo Pavarotti
Paola Ricchiuti

Ricezione: 30.IX.2023
Accettazione: 7.XI.2023

unaκοινῇ, n°4 (2023), 9-31
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261051

Rosanna Cappiello

«*Cum forma tum spectata castitas incitat*». Virgilio Malvezzi e il caso della Lucrezia Romana

Abstract: Il contributo indaga il rapporto tra *pudicitia* e *forma* nel caso della Lucrezia Romana. Il binomio, presente nel classico, è trascurato nella sua ricezione successiva; è ripreso nell'*oratio ficta* del *Tarquinio Superbo* di Virgilio Malvezzi: dalla sua analisi sul tema emerge la totale scissione tra bellezza esteriore e interiore che aveva caratterizzato il racconto classico del mito. Lucrezia diviene pertanto nuovo spunto per riflessioni di natura etico-morale sul contesto moderno dell'autore.

Abstract: The paper investigates the relationship between *pudicitia* and *forma* in the case of Lucrezia Romana. The duality is neglected in its subsequent reception; it's resumed in the *oratio ficta* of the Virgilio Malvezzi's *Tarquinio Superbo*. His analysis on the subject riveals the total split between external and inner beauty that had characterized the classic story of the myth. Lucrezia, therefore, becomes a new starting point for ethical-moral reflections on the modern context of the author.

Parole-chiave: Lucrezia, Tarquinio, bellezza, *pudicitia*, Malvezzi
Keywords: Lucretia, Tarquinio, beauty, *pudicitia*, Malvezzi

Rosanna Cappiello è dottoranda presso l'Università di Foggia. I suoi interessi di ricerca indagano la ricezione del classico nel teatro barocco di ambiente Incognito della Venezia del XVII secolo. Si occupa inoltre degli archetipi del potere e della rappresentazione della *virago* e del tiranno in Laguna. Email: rosanna.cappiello@unifg.it

***Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit*[1].**

La vicenda che vede Lucrezia protagonista ha attraversato secoli e riscritture impegnate da un lato a esaltarne le *virtutes* e a imporne l'autorità come paradigma di comportamento della perfetta matrona romana, incoronata della palma di *gravitas* e *pudicitia*, dall'altro, a esaminare in profondità gli atti e le ragioni che la condussero al tragico e crudele atto della morte per ferro. Il nome di Lucrezia è diventato ben presto antonomasia di onore e castità e modello da seguire per le educande finché la sua tradizione univoca non è stata frequentata da Sant'Agostino[2] che ha riconosciuto tra le righe del resoconto liviano tracce di un comportamento ambiguo e oscuro, finanche meritevole di biasimo. A partire dalle sue riflessioni in merito, Lucrezia è diventata argomento da tribunale, protagonista di arringhe e di discorsi volti all'accusa o alla sua difesa. La *querelle* retorica che differenzia la storia della ricezione della leggenda è imperniata sulla definizione di *pudicitia* e sulla presenza di *voluntas* da parte della matrona che sancirebbe la sua correità all'atto criminoso del quale è generalmente considerata vittima[3].

Nelle riflessioni che muovono dalla storia di Lucrezia l'aspetto peccaminoso diventa totalizzante, la *castitas* della matrona che si oppone alla violenza di Sesto Tarquinio è la qualità che identifica la donna, trasferendo in secondo piano quegli altri caratteri che pure la definiscono. Tra questi, si fa riferimento alle doti estetiche della matrona romana, appena accennate nella cronaca liviana, ben più dettagliate nel racconto dei *Fasti* ovidiani[4] che trovano invece ricezione nella produzione letteraria successiva.

Con il presente contributo ci proponiamo di osservare come il carattere estetico della matrona si intrecci alle riflessioni legate alla *virtus*. Si tenterà di rilevare come la bellezza della donna costituisca un elemento di assoluto pericolo per la sua fama e come la sua avvenenza determini riflessioni circa la condizione femminile, come nel *Tarquinio Superbo* di Virgilio Malvezzi, edito a Bologna nel 1632[5].

Per approntare le nostre considerazioni circa la valenza estetica

nella questione lucreziana è il caso di ripercorrere sia a livello lessicale sia a livello testuale i riferimenti che la tradizione evidenzia circa l'aspetto esteriore della *domina*. Il principale punto di partenza per la ricezione della figura della matrona romana è Tito Livio che si dedica sistematicamente all'illustrazione della vicenda. Come proprio del genere storiografico, per quanto intriso di *vis* drammatica, il racconto liviano non si dilunga sui minuziosi caratteri fisici che definiscono la matrona; lo storico patavino dedica infatti soltanto un periodo alla componente estetica motore della violenza: «*ibi Sex. Tarquinium mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit; cum forma tum spectata castitas incitat*»[6].

Nei paragrafi precedenti la donna non è denotata da alcun riferimento esteriore: le parole che Tarquinio Collatino le dedica sono funzionali a costruire il suo ritratto morale, la sua fama è anzitutto definita dagli *elogia* procurati dal marito nel contesto del contesa delle mogli. Collatino infatti, pur infrangendo i precetti dell'onorabilità che vietano di parlare della propria moglie[7], si dilunga in affermazioni che portano allo scaturire della contesa. Alla verifica della castità della moglie, rinvenuta nell'atto di tessere la lana che a livello sociologico trasferisce piena testimonianza della fedele purezza della donna[8], Sesto Tarquinio avverte quella *mala libido*, quel desiderio scabroso di prenderla con la forza di cui non riesce più a liberarsi. È bene sottolineare che anche a livello lessicale Livio sceglie di non dedicare particolare attenzione all'elemento estetico: l'unico richiamo testuale è rappresentato dal termine *forma* che, come osserva Lucia Beltrami, «indica più genericamente l'"aspetto", la "complessione" e solo secondariamente il "bell'aspetto"»[9]; riflette, pertanto, un significato più generale, meno vincolato alla specificità di *pulchritudo* o di *venustas* e potrebbe suggerire l'intenzione del Patavino di elaborare un richiamo fugace all'aspetto estetico della matrona, la cui *facies* esteriore, secondo i dettami della *kalokagathìa* arcaica, non avrebbe potuto non allinearsi alla bellezza interiore. L'impiego di *forma* potrebbe suggerire la volontà di completare il ritratto morale abbozzato da Collatino con il corrispettivo fisico, evitando tuttavia di indulgere eccessivamente su quei caratteri esteriori che avrebbero mitigato la spinta pulsione di Sesto Tarquinio,

spronato più dall'invalidarne la fama di pudica che di donna bella.

Se Livio neglige nell'offrire un ritratto descrittivo della protagonista, Ovidio nei suoi *Fasti* si dimostra più attento alla connotazione fisica della matrona[10]. Il poeta di Sulmona appronta una rielaborazione della fonte liviana dove, al contrario, la *pudicitia* della matrona passa quasi in secondo piano ed è la bellezza, precipuamente descritta, la ragione dell'ossessione amorosa che invade la mente di Sesto Tarquinio. Il dramma psicologico del figlio del tiranno è pateticamente sviluppato mediante quell'attrazione fisica che, unita all'ammirazione morale, lo condanna al *furor*. La rappresentazione dei caratteri esteriori assolve, dunque, anche in questo caso a precise necessità retoriche della scrittura dell'Elegiaco. Nel racconto ovidiano, la presentazione di Lucrezia si sviluppa mediante l'osservazione delle sue azioni e delle sue parole: intenta a filare tra le ancelle, le sprona a completare il mantello con cui onorerà il marito che combatte lontano. Al ricordo del coniuge declina la testa e versa *pudicae lacrimae*[11] che si placano alla vista del marito, a cui salta al collo per la gioia. La Lucrezia di Ovidio è molto più fisica della morigerata matrona presentata dallo storico. Alla dolcezza del ricongiungimento tra i due coniugi si contrappone il giovane figlio del re preso da *furiales ignis*[12]. Al rapimento da parte del *caecus amor*[13] segue l'elenco dei caratteri fisici. La motivazione della presenza dell'accurato ritratto fisico appare evidente se osserviamo l'elenco delle doti fisiche di Lucrezia ospitato nelle parole e nei pensieri di Sesto Tarquinio: sono doti che hanno il potere di ammaliare il giovane, fino a diventare un tormento per lui:

forma placet niveusque color flavique capilli,
quique aderat nulla factus ab arte decor;
verba placent et vox, et quod corrumpere non est,
quoque minor spes est, hoc magis ille cupit[14].

A Ovidio, da buon elegiaco, non basta riferire la vicenda ereditata da Livio, sente di dover arricchire il racconto con quella dimensione emotiva, patetica, propria della sua produzione. Per tale ragione

l'evidenza dei caratteri fisici, pur unita all'incorruttibilità morale di Lucrezia, diventa necessaria per giustificare l'ossessione, nata dalla *facies* in primo luogo e dalla *pudicitia* successivamente, di Sesto Tarquinio, tale da spingerlo all'infame *scelus* della violenza notturna. La matrice fisica del desiderio sensuale si esplicita anche nel lessico: il recupero di *forma*, pur presente in Livio, è qui caricato di una fosca sfumatura fisica sia mediante l'impiego del successivo *placet* che si richiama alla sfera semantica del godimento, sia attraverso l'enumerazione degli elementi fisici che contribuiscono a tinteggiare un ritratto della matrona congruente con i canoni della *descriptio brevis*[15]. Il colore niveo dell'incarnato, la chioma bionda, il fascino naturale che emana, la dolcezza della voce e delle parole, propri del perfetto canone della bellezza classica, unite alla rigida moralità si impongono come propulsori del desiderio amoroso. All'immagine reale corrisponde poi l'immagine mentale che si instaura in Sesto e che lo tormenta al ritorno all'accampamento di Ardea: Ovidio indugia su quel ricordo e mediante il flusso di coscienza entriamo nella mente del figlio del re che ripensa a come Lucrezia sedeva, a com'era adorna, a come filava, alla chioma libera di cadere sul collo, all'incarnato tenue, alla grazia del volto[16]. Ovidio attribuisce alla componente estetica la responsabilità del desiderio sensuale che muove il tiranno: pur mitigata la violenza del sentimento, questo tuttavia permane: *sic, quamvis aberat placitae praesentia formae, quem dederat praesens forma, manebat amor*[17]. Ovidio rincara il richiamo estetico ribadendo nuovamente l'utilizzo dello stesso termine, *forma* di tradizione liviana, tuttavia accresciuto nella sua valenza mediante la ripetizione in poliptoto e grazie all'impiego dell'aggettivo *placitae* a sua volta eco del precedente corrispettivo verbale. Nella mente di Tarquinio la cupidigia si etichetta come *amor*: per Lucrezia, nel racconto plastico dello stupro[18], assume i toni del sacrificio[19]. Anche l'immagine della Lucrezia violata è presentata innanzitutto mediante i suoi caratteri fisici: la descrizione che Ovidio appronta è del tutto antitetica rispetto al suo ritratto precedente. Quei capelli biondi che sciolti cadevano elegantemente sul collo bianco diventano ora quelli della madre del figlio condannato a

morte[20], segno di lutto che si fa portavoce della consapevolezza della morte 'morale' di Lucrezia e che preannuncia il dolore della dipartita fisica del corpo. Ancora, è l'aspetto della matrona il *signum* dell'irreparabile affronto che la famiglia subisce e che segnala a Collatino e a Spurio Tricipitino la gravità dell'accaduto[21]. Per pudore copre il volto con la tunica, per tre volte prova a parlare ma si lascia sopraffare da lacrime e vergogna[22], finché rivela quanto accaduto e il candore del viso si trasforma in quelle *matronales genae*[23] che, infiammate[24], corrompono il ritratto canonico della bellezza matronale segnalandone la colpa e preannunciando in quel rossore il sangue versato dalla ferita mortale che si infligge, incapace di perdonare se stessa[25].

Possiamo concludere dunque che l'immagine di Lucrezia, sin dalle fonti classiche che se ne fanno portavoci, è variamente declinata: ciò che emerge con continuità è la stretta e imprescindibile connessione tra *virtus* e *forma*, tra bellezza e castità. Luisa Beltrami sottolinea in modo evidente come siano entrambe motivo dello stimolo pulsionale che muove Sesto Tarquinio: segnatamente al caso di Lucrezia, è bene sottolineare che la componente estetica si manifesti quale condizione di estremo pericolo per l'onorabilità della donna:

> l'avvenenza dell'incolpevole Lucrezia è presentata pertanto nella sua intrinseca negatività e pericolosità per questo suo potenziale di attrazione e quindi di attivazione della libidine maschile, il che avviene più spesso quando si tratta di potenti, che non temono, forti della loro posizione, le conseguenze del loro atto, che viola le norme fondamentali della convivenza civile: le quali presuppongono appunto il rispetto del meccanismo di corretta prosecuzione delle stirpi. E, non a caso, proprio questa trasgressione si configura nel mito come la causa della caduta dell'arrogante trasgressore e del suo tirannico potere[26].

Tra i caratteri della matrona romana, la bellezza non è mai trattata come elemento positivo dal momento che fornisce un deterrente per gli assalti degli altri uomini: Lucrezia è vittima di una 'seduttività passiva'[27], involontaria, generata dal possedere quegli elementi

propri del canone della classica bellezza femminile che, specchio esteriore della purezza interiore che pure detiene, la condannano al suo triste esito.

Dunque, vita matrimoniale e bellezza fisica si impongono come universi tra loro mal concilianti dal momento che la gradevolezza esteriore si configura come disgrazia per le donne per bene[28]. In relazione alla bellezza della donna sposata, non è dunque un caso che nel codice di comportamento del buon marito vi fosse il precetto di non parlare e di non lodare esternamente le qualità della propria sposa: l'elogio eccessivo avrebbe potuto suscitare reazioni e curiosità nel pubblico uditorio, come si verifica nello specifico caso di Lucrezia. Mario Lentano sottolinea come la responsabilità della gara delle moglie e del conseguente innamoramento di Sesto Tarquinio sia causato dalle parole di Tarquinio Collatino[29]: chi non sa scindere il pubblico dal privato non può non incorrere in esiti infelici[30].

La ricezione successiva della leggenda di Lucrezia anima svariate riscritture che tuttavia, come anticipato, si concentrano in particolare sull'analisi delle motivazioni che avrebbero portato la matrona a suicidio: la *pudicitia* che aveva sublimato il nome di Lucrezia assicurandole fama eterna torna ad essere il riferimento principale nella citazione del *casus* della matrona romana: da Coluccio Salutati[31] a Giovanni Segarelli[32] e Matteo Bandello[33], la *quaestio* indaga la colpevolezza o l'innocenza della matrona[34].

Il carattere estetico, quella 'straordinaria bellezza' accennata in Livio e accentuata da Ovidio sembra passare in secondo piano o esser del tutto negletta dalle riscritture successive. Il più rilevante richiamo alla bellezza di Lucrezia si può cogliere nel ritratto collezionato da Giovanni Boccaccio nel *De mulieribus claris*[35] che afferma che *incertum utrum oris formositate an honestate morum inter romanas matronas speciosior visa sit*. Nel racconto della sortita notturna da parte dei giovani per verificare l'onestà delle proprie mogli, come in Ovidio, Boccaccio sottolinea l'assenza di artificiosità nella bellezza della matrona, dedita alle attività del lanificio[36]. Il Certaldese calca la sua biografia sul modello storiografico di Livio e trasferisce nel

suo *Sextus, Superbi filius, impudicos oculos in honestatem atque formositatem caste mulieris iniecit et nephasto succensus igne, per vim potiundam, si aliter non detur, eiusdem venustatem tacito secum consilio disponit* il corrispondente *locus* del Patavino *cum forma tum spectata castitas incitat*. Si noti la *variatio* che Boccaccio inserisce in riferimento al lessico dell'estetica: *formositas* condivide la radice con il precedente *forma* liviano, pertiene pertanto al generico riferimento all'aspetto fisico; successivamente riscontriamo l'uso di *venustas* che secondo Beltrami si riferisce non semplicemente alla bellezza fisica ma rimanda alla semantica della fascinazione, della bellezza che attrae[37]: per tale ragione, considerato il *focus* sul pensiero di Sesto Tarquinio, la scelta lessicale è ben adeguata alla risposta violenta del figlio del re che al fascino attraente di Lucrezia, inteso quasi come arma consapevole impiegata dalla donna, oppone la *vis potiunda*.

Boccaccio chiude la biografia con una nota morale:

> *Infelix equidem pulcritudo eius et tanto clarius, nunquam satis laudata, pudicitia sua dignis preconiis extollenda est, quanto acrius ingesta vi ignominia expiata; cum ex eadem non solum reintegratum sit decus, quod feditate facinoris iuvenis labefactarat ineptus, sed consecuta sit romana libertas.*

L'estetica della matrona appare centrale a Boccaccio per muovere considerazioni relative al suo triste esito. A livello lessicale, il Certaldese offre un'ulteriore *variatio* garantita dall'impiego di *pulchritudo* che secondo Beltrami rimanda a «un significato più specifico, in quanto indica la bellezza come "un'armonia – per quanto riguarda il corpo – delle membra ben proporzionate, unita a un bel colorito"[38]»[39]. La bellezza armoniosa che contraddistingue la matrona è *infelix*, ha esiti devastanti e disastrosi ed è il primo elemento che Boccaccio ricorda, accompagnato poi dalla *clarius, numquam satis laudata, pudicitia sua*, memore della lezione liviana che costituisce la base su cui si innesta la sua fama, degna di grandi elogi per aver rinsaldato il *decus* e per aver ottenuto la *romana libertas*.

La tradizione successiva si innesta sul recupero della *virtus*, sembra trascurare la componente fisica. La *venustas* della matrona gioca tuttavia un ruolo centrale nella rielaborazione di Virgilio Malvezzi che dà voce a Lucrezia nell'*oratio ficta*[40] riportata nel *Tarquinio Superbo*, edito a Bologna nel 1632[41]. Circa l'opera del Bolognese, Benigno scrive:

> Si trattava di elaborazioni scritte a partire dalla celeberrima trattazione di Tito Livio, *Ab urbe condita*, un testo che servì a Malvezzi come una sorta di canovaccio da commentare e da cui estrapolare temi in grado di innestare riflessioni politiche e morali di bruciante attualità. Malvezzi eseguì questo programma con uno stile originale, basato sulla concentrazione estrema del discorso[42].

Caratteristica dello stile malvezziano è l'impiego dei resoconti estrapolati dall'opera storiografica liviana. Gli *exempla* che trae sono funzionali a dar vita a riflessioni relative alle più importanti questioni a lui contemporanee. Il racconto di Ardea inizia con la gara delle mogli proposta da Collatino ai compagni, «riscaldati da soverchio vino»[43], cui segue una riflessione sugli effetti che questo provoca che apre a una prima riflessione sul rapporto tra moglie e marito e sull'artificiosità della reputazione femminile. Scrive Malvezzi:

> Sono pur facili gli huomini à credere bene delle mogli, ò sia il desiderio grande de' mariti, che elle sieno tali, ò sia la grand'infintione di esse per parer tali, ò avvenga per dono della natura, che non suole mai essere difettosa nelle cose necessarie, poiché io mi persuado, che se si sapesse di loro ogni cosa, come è, e non si credesse spesso quello, che non è, che ò bisognerebbe, mutando le leggi dell'honore, concedere alle donne maggior licenza, ò volendo conservar quelle, restringere queste più severamente; ciociosiache per isciagura dell'universo, poche sono le buone, e per fortuna de gl'individui, ciascuno crede, che sieno le sue, ond'avviene, che gran parte della mondana felicità è à credenza, consistendo più che nell'essere, nel credere[44].

Il Bolognese, sin dal primo riferimento alla vicenda lucreziana, sviluppa un'aura di sospetto quasi misogina nei confronti della fedeltà femminile. Riconosce colpevole l'eccessiva apertura del marito nel parlare della propria moglie[45], ma da qui trae spunto per una riflessione sulla dote quasi naturale del genere femmineo di camuffare la propria attitudine e di fornire al marito un'apparenza morale affidabile che tuttavia si dimostra falsa. L'attitudine dei mariti è credere a quanto le mogli offrono loro sorge dal desiderio di questi ultimi di trovare prova delle loro parole nella realtà: tale realtà rivela tuttavia che «poche sono le buone», tutte le altre sono brave a fingere. D'altra parte, l'attenzione alla finzione non è casuale nel secolo dell'artificioso per eccellenza: Malvezzi lega questa pratica alle donne e impiega l'esempio di Lucrezia come prova; rispetto al novero delle *nurus*, Lucrezia è una di quelle 'poche che sono buone' che conferma il prescritto.

La riflessione di Malvezzi prepara al confronto tra Lucrezia e le nuore: l'attenzione è rivolta unicamente alla buona matrona, impegnata a dividere i lavori domestici con le sue ancelle, a differenza delle nuore del re impegnate «tra' lussi, e conviti»[46]. Nel ritratto morale di Lucrezia, il calco liviano è evidente: «le concedono la palma, e quivi dal marito invitati, si accende in Sesto Tarquinio pessima libidine, non meno eccitata dalla bellezza, che dalla castità di Lucretia»[47]. Come nel modello, anche Malvezzi dà rilievo *in primis* al carattere estetico; il secondo elemento citato poi è la castità, che tuttavia diventa il tratto determinante della matrona. Il racconto storico è interrotto da una riflessione relativa alla natura della libidine, pertanto ancora una volta il Bolognese analizza nei suoi ragionamenti prima il comportamento maschile e solo in seguito si dedica alla matrona.

> Il guardo d'un lascivo è guardo di Basilisco, uccide la pudicitia col rimirarla. Gli huomini libidinosi si fanno somministrare da tutti i sensi, anche dall'intelletto, incentivi per quel senso. La bellezza, la nobiltà, i profumi, l'armonia, che non hanno che fare col tatto, e quel, che è peggio, la virtù stessa, e frà le virtù anche la castità, che è pur contraria alla libidine, incita maggiormente alla libidine[48].

Malvezzi, sfruttando l'analogia con lo sguardo del mostro mitico che uccide alla vista[49], crea un immediato parallelo con la situazione della donna esposta allo sguardo estraneo: è uno sguardo penetrante, che disonora: in linea con la tradizione letteraria del sentimento amoroso che nasce dalla vista, Malvezzi ne declina le potenzialità, evidenziando la sua natura distruttrice in relazione alla pudicizia. Allo stesso tempo riconosce l'assenza di responsabilità della donna: bastano la bellezza, la nobiltà, i profumi o qualsiasi altro pretesto, anche immateriale, come la virtù, per eccitare i sensi del libidinoso, da cui l'ossimorico assunto per il quale la castità stessa funge da attivatore: «La virtù è tanto amabile, che si fà amare anche dal vitio»[50].

Il racconto dell'assedio di Sesto Tarquinio alla virtù di Lucrezia si fa cronaca: Malvezzi laconicamente riferisce le azioni coordinate per asindeto per renderne l'immediatezza e la rapida successione, fino al consenso della matrona che «si arrese alla vincitrice libidine di Tarquinio»[51]. Alla riflessione sulla paura della morte che per Malvezzi avrebbe giustificato l'abbandono di Lucrezia alle minacce del tiranno segue il racconto dell'onta subita da quella «mestissima, addolorata»[52] al marito e al padre: il Bolognese non ha ancora tinteggiato un ritratto chiaro di Lucrezia e, com'è proprio del suo stile, non si dilunga in dettagliate descrizioni fisiche: sappiamo che la matrona aveva ottenuto la palma di matrona perfetta, che era stata ammirata da tutti per la stupefacente bellezza e per l'invitta castità, tuttavia Malvezzi, come nell'ipotesto di riferimento, non le dedica ulteriori spazi narrativi.

È in occasione del suo triste caso che lo stile malvezziano cambia e, dopo un cantuccio per l'autore in cui dimostra di comprendere le motivazioni della donna[53] e di schierarsi dalla sua parte, lascia spazio a un'*oratio recta* in cui è Lucrezia stessa a prender parola attraverso il suo calamo:

> Io, che voleva far palese la mia honestà, hò studiato più alla gloria, che alla pudicitia, e mentre hò cercata la fama di pudica, sono doventata con infamia

impudica. Io non credeva, che si desse maggior male della morte; Io la credeva riparo per tutti gl'infortunij; Io non temeva di cosa alcuna, perche non temeva di morire, e pure è bisognato, che hora io elegga di vivere, per non perdere l'honore, e l'hò perduto, perche sono viva[54].

Il discorso di Lucrezia si presenta come una presa di coscienza sulla sua condizione di donna impudica e infame. Ritiene che la morte sia l'unica soluzione per ripristinare il suo onore. Nelle sue parole e nella scrittura di Malvezzi riecheggia la *querelle* retorica rinascimentale cui abbiamo accennato: Lucrezia prevede le accuse dei suoi detrattori[55] e risponde ai loro sospetti sul consenso prestato. Si verifica uno scollamento tra la donna materiale e la matrona spirituale, Lucrezia non si riconosce più in quel corpo che la pudicizia aborrisce, in quell'anima deliziata dalla castità ha orrore di quel corpo contaminato, «e non può esser tutta tua sola, non può più sofferire, che habbia l'essere quella parte di me che non può essere più tua sola»[56]. La teoria dello scollamento tra materia e anima si comprova nelle parole che seguono: colei che è stata prostrata dall'iniquo non era Lucrezia, «era un Cadavero, che non è l'anima, dove non acconsente»[57]. Si ripropone dunque la teoria della *voluntas* di matrice agostiniana, per la quale l'assenza di volontà non rende possibile la condizione di peccato: è per tale ragione che Agostino si dimostrava sospettoso nei confronti della matrona, la cui innocenza sarebbe stata garantita dal racconto dello *scelus*[58]. Lucrezia risolve l'apparente incoerenza della decisione di uccidersi con l'eccesso di zelo che la caratterizza nel difendere il proprio pudore: «Ma io mi stimerei anche rea di morte, se colui solamente mi havesse desiderata, e mi chiamo in colpa, benche senza colpa, d'essergli piaciuta»[59].

Il senso estetico, inizialmente trascurato dal Bolognese, trova ora largo spazio nelle riflessioni che seguono e che si aprono con l'apostrofe alle bellezze fisiche:

O bellezze, pernitiosissimi disiderij della nostra insana mente; Non servite, à chi vi possiede, se non per fare, che sieno disiderati, da chi non gli possiede[60].

È Lucrezia ad accennare al ruolo che la bellezza ricopre nel caso che la vede protagonista e mediante le sue parole Malvezzi ripristina i principali precetti della trattatistica matrimoniale rinascimentale che sanciva la pericolosità di una bellezza troppo accentuata nella sposa. Lucrezia dà una chiara definizione della bellezza: è un desiderio perniciosissimo della mente insana proprio per la sciagura che reca con sé. La matrona, colpevole della sua avvenenza, sottolinea la natura criminosa di tale virtù affermando che non ha alcun impiego positivo, è inutile per chi la possiede e attira sulla sua detentrice soltanto gli sguardi invisi delle donne brutte. Viene a mancare dunque, nelle parole del Bolognese, quella corrispondenza tra la bellezza interiore e la naturale corrispondenza fisica esteriore. Malvezzi indaga ancora più profondamente il rapporto tra moralità e bellezza: dopo averne sancito la minacciosità, attraverso le parole della matrona biasima quelle «fragilissime, e cascanti vanità del corpo, colle quali si deturpano le sempiterne bellezze dell'anima, ò si pecca con voi, ò si fà peccare con voi»[61]. Malvezzi mette in luce *in primis* la precarietà della bellezza fisica in quanto proprietà effimera della donna: è fragilissima perché può esser facilmente deturpata, è cascante perché precipita con il tempo ed è un vanto vano, vuoto, proprio perché non ha alcun riflesso morale, non reca con sé qualità di alcun tipo. Al contrario, Malvezzi afferma che è a causa di questo fascino esteriore che si deformano le bellezze dell'anima: hanno natura del tutto opposta, sono 'sempiterne', pertanto non sono suscettibili di modificazioni come nel caso di quelle fisiche, non sono vanità prive di fondamento ma sono vettori di qualità virtuose di edificazione morale. Tuttavia, per quanto antitetiche, l'una e l'altra sono strette da un vincolo tale per il quale le prime sono in grado di danneggiare per sempre le seconde, dal momento che mediante queste o si pecca[62] o sono causa, come nel caso di Lucrezia, della condizione di peccato subita. In tal modo Malvezzi dimostra di aver compreso il ruolo che la componente estetica ebbe nell'*affaire* lucreziano, tanto da riconoscere inizialmente a questo e poi all''honestà'[63] la ragione della 'sceleraggine'.

L'*oratio* di Lucrezia si conclude con una tirata politica: afferma che i crudeli non sanno 'amazzare, se non innocenti', non possono bramare se non le pudiche: delinea il ritratto del tiranno che è in grado di opporsi soltanto ai più deboli e da quella violenza traggono il loro diletto. Nel chiedere vendetta ai suoi riuniti, la matrona giunge alla conclusione della necessità che sia lei a vendicare se stessa, pertanto afferma di sottrarre all'iniquo il suo diletto mediante il cessare della sua esistenza:

> Voglio morire, non per diminuire le mie colpe, ma per far maggiori le sue; Non perche io sia in peccato, ma per dar'à divedere, che non si è soggettata al senso colei, che volontariamente si priva di senso. Voglio morire, per non vivere in tempi così calamitosi, che fanno vergognoso il vivere, sciagura l'esser nato[64].

Nella chiusa di Lucrezia riemergono le sentenze che Collatino e Spurio Tricipitino avevano sviluppato nella *declamatio* di Coluccio Salutati per convincere la donna a preservare la sua esistenza, a riconoscer la follia per la quale lei, vittima innocente, scontasse una pena superiore rispetto a quella del suo oppressore, che pagasse con la vita una colpa non sua. La morte di Lucrezia è programmatica: a differenza della fonte ovidiana, la matrona malvezziana non ha dubbi, segue l'ipotesto liviano e pertanto agisce conscia della sua condizione di infamata e decide di impiegare la morte per sublimare il suo caso. La vocazione politica del suo suicido emerge nella sua battuta finale: «il mio caso faciliterà i vostri pensieri, feliciterà le mie vendette, ed io, che non vivrò esempio alle femmine di dishonestà, morirò esempio à gli huomini di fortezza»[65]. La battuta che chiude il discorso sublima il tono retorico del suo discorso, incita e anima il popolo alla reazione: grazie a Malvezzi, Lucrezia nella sua riscrittura adempie a quel ruolo di motore della rivoluzione repubblicana dello stato che già il mondo classico le aveva riconosciuto[66].

In conclusione possiamo affermare che il caso di Lucrezia Romana si presenta come paradigma di come la bellezza costituisca il motore della *libido*. Sebbene il tema estetico passi in secondo piano nel

mito lucreziano in virtù degli usi che la retorica fa dello *scelus* che la matrona subì rendendola modello di *invicta pudicitia*, la matrice ovidiana, sensuale, umana e sofferente della *domina* riemerge, sebbene meno fortunata rispetto all'ipotesto liviano, riaffiora quasi in punta di piedi nel testo di Virgilio Malvezzi: sebbene priva di una specifica descrizione della sua componente materiale, la bellezza di Lucrezia diventa il motivo per una profonda riflessione sulla condizione di pericolosità che quest'ultima ricopre nel libidinoso. Le considerazioni che il Bolognese muove mediante la voce della matrona hanno un chiaro indirizzo politico, volto a recriminare le azioni turpi e arroganti dei tiranni di allora, specchio di quelli a lui contemporanei. Anche l'*exemplum* fornito dalla matrona diventa dunque funzionale a quel programmatico recupero del mondo romano volto a educare un popolo in crisi. Il rapporto *pudicitia-pulchritudo* diventa nel caso di Lucrezia un'insolubile doppia realtà che la donna frequenta: se finora la straordinaria bellezza della donna è stata riflesso della naturale bellezza interiore, questo rapporto si scinde definitivamente nella riscrittura di Malvezzi che oppone la vanità dell'effimera bellezza esteriore all'eterna purezza morale. Questo scollamento non può non trovare giustificazione nell'epoca che ospita la riscrittura: il Seicento è il secolo dell'artificioso per eccellenza, pertanto quella bellezza naturale, pura, che definisce la matrona sembra una realtà lontana, unica, come unico era stato l'atteggiamento di Lucrezia rispetto a quello delle *nurus* da cui si muovono le prime considerazioni sul genere femminile. Mediante la riscrittura retorica di cui ancora una volta Lucrezia è protagonista, Malvezzi indaga le questioni care alla modernità del Seicento, quali i soprusi dei potenti e la necessità di un nuovo sacrificio, come quello della Romana, che rinsaldi gli animi e spinga alla propria autoaffermazione: Lucrezia auspica che il suo atto sia d'esempio alle donne, come in Livio, e dia fortezza agli uomini: l'aggiunta del Bolognese è un chiaro monito all'azione, è una chiamata alle armi per il suo popolo mosso dalla voce di chi già in passato portò al sorgere della nuova vita politica dello stato.

Note

1 Liv. 1, 57, 9.

2 Aug. *civ.* 1, 19. Per approfondire si veda Franchi 2012, 1088-1101.

3 Per approfondire la presenza di Lucrezia nel contesto retorico e la doppia interpretazione del suo mito si veda Cappiello 2022, 46-61.

4 Ov. *Fast.*, 2, 770-791.

5 Malvezzi 1632: l'edizione moderna del trattato dello storico bolognese è stata curata da Edoardo Ripari con presentazione di Andrea Battistini e con uno scritto di Riccardo Castagnetti.

6 Liv. 1, 57, 10-11.

7 Lentano 2022, 59-63.

8 Per approfondire la figura della donna *lanifica* si vedano Degl'Innocenti Pierini 2008, 389-392; Baeza Angulo – Buono 2013, 33-35;

9 Beltrami 2016, 313. Si veda anche Bettini 2000, 346.

10 Per l'approfondita analisi del passo ovidiano si veda Landolfi 2004, 81-102. Per la comparazione tra le due fonti latine si veda Eldner 1977, 36-70. Anche Robinson propone una comparazione tra i due modelli nel suo commento ai *Fasti* ovidiani e sottolinea come duplice sia l'immagine della donna tinteggiata da Livio e da Ovidio: nel primo caso risponde in pieno al titolo di *dux pudicitiae*, per tali ragioni risponde freddamente agli atti impuri che subisce, è più lucida e razionale, anche il suo sacrificio è dettato più dal fornire un modello socialmente accettato e condiviso che dal proprio sentire. In Ovidio si propone una Lucrezia più umana, più dolente: le attribuisce tutte le *virtutes* della buona moglie, ritraendola nell'atto di tessere la lana e di preparare abiti per il proprio marito, non si adorna con fronzoli, tuttavia da *matrona* assume i caratteri della *puella* elegiaca e ciò si fa evidente nella rappresentazione della matrona dopo lo stupro subito. Robinson 2011, 496: «In most accounts, Lucretia is bold and decisive. She reveals exactly what happened to her; she demands an oath from family and friends that they will avenge her; and with this achieved, she takes the dagger she has concealed and kills herself. Ovid's Lucretia is psychologically more plausible: though here her plausibility may owe less to Ovid's awareness of the common response to rape and more to literary concerns. His Lucretia retains the delicate character of her first appearance, and displays further signs of her famous *pudicitia*: for a long time she cannot bring herself to speak; she weeps, blushes, and, full of shame, she begins to narrate what happened, but cannot finish the tale. Her request for vengeance is strikingly absent; so too the concern with posterity that we find in Livy (see on 830)» Cfr. Robinson 2011, 473-474. Si veda anche Lentano 2022, 31-32.

11 Ov. *Fast.* 2, 757.

12 Ivi, 761. Sebbene la metafora del fuoco d'amore sia ampiamente usata sia in ambito epico che in ambito elegiaco per descrivere il dominio che il *furor* assume sulla *ratio*, Robinson osserva che il riferimento ai *furiales ignis* crea un'immediata corrispondenza con la Didone virgiliana (cfr. Verg. *Aen.* I,

673): si può osservare dunque come il *furor* amoroso diventi uno strumento di attraversamento di genere dal momento che, preso dal cieco amore, Tarquinio abbandona i caratteri di uomo d'onore e si piega alle volontà della passione, assume i comportamenti che erano stati di Didone, tanto da impazzire e spingersi alla violenza. Cfr. Robinson 2011, 481.

13 Ivi, 762. L'usuale metafora dell'amore cieco, oltre ad attingere al corrispondente patrimonio mitico, in questo caso è funzionale a manifestare il dominio onnipotente della passione che rende ciechi, cioè incapaci di agire con consapevolezza e responsabilità.

14 Ivi, 763-766.

15 Possiamo osservare come Ovidio rielabori il tipico canone della *descriptio puellae*, articolato in forma *longa* e forma *brevis* nell'ossessione che muove Sesto Tarquinio. La forma *brevis*, generalmente preferita, circoscrive la descrizione a pochi elementi, quali il colore dei capelli, l'incarnato e le labbra o gli occhi, mentre il canone lungo prevede una descrizione che procede dall'alto verso il basso e fornisce una rappresentazione completa della donna. In entrambi i casi, la descrizione della donna ha il fine di creare un'immagine ideale da venerare. Lo stesso canone è recepito nella tradizione letteraria italiana, come indaga Pozzi 1979. Per approfondire il tema della *descriptio puellae* nella tradizione classica e rinascimentale si vedano i contributi di De las Nieves Muñiz Muñiz 2011, 21-58; di De las Nieves Muñiz Muñiz 2014, 151-189; di De las Nieves Muñiz Muñiz 2018, Sivo 2007, 35-55.

16 Ivi, 771-774: '*sic sedit, sic culta fuit, sic stamina nevit,*| *neglectae collo sic iacuere comae,*| *hos habuit* | *voltus, haec illi verba fuerunt,*| *hic color, haec facies, hic decor oris erat*'.

17 Ivi, 777-778.

18 Ovidio dedica venti versi al racconto della violenza (791-810); presenta Sesto Tarquinio in veste di soldato in assedio – è ricca la bibliografia sul parallelo tra Lucrezia e l'*urbs capta* riproposto nel lessico della conquista, qui nello specifico nel paragone con Gabi (782-783:'*viderit! audentes forsque deusque iuvat,* | *cepimus audendo Gabios quoque*'); cfr. Robinson 2011, 486 – e restituisce il terrore di Lucrezia attraverso il cambio di focus che proietta il lettore nella mente della matrona di cui può leggere i pensieri (801-804: *quid faciat? pugnet? vincetur femina pugnans.* | *clamet? at in dextra, qui vetet, ensis erat.* | *effugiat? positis urgentur pectora palmis,* |*tunc primum externa pectora tacta manu*). Si veda anche Lentano 2022, 37.

19 Si allude alla metafora dell'agnello tremante minacciato da lupo con la quale Ovidio presenta la reazione della matrona all'incalzare minaccioso di Sesto Tarquinio: Ivi, 799-800.

20 Ivi, 813-814: […] *passis sedet illa capillis,* | *ut solet ad nati mater itura rogum.* Robinson afferma che la scena espande il liviano *Lucretiam sedentem maestam in cubiculo inveniunt* (1.58.7) e ripropone la medesima immagine di Filumela dopo lo stupro subito da parte di Tereo (Ov. *Met*. VI, 531-532 *mox ubi mens rediit, passos laniata capillos,* | *lugenti similis caesis plangore lacertis*). Cfr. Robinson 2011, 496.

21 Ivi, 817-818: *utque vident habitum, quae luctus causa, requirunt,| cui paret exequias, quove sit icta malo?*

22 È evidente il riferimento sia all'*Odissea*, al passo in cui Ulisse prova ad abbracciare la madre nell'Ade, sia all'*Eneide*, sia in rapporto all'incontro tra Enea e Creusa, sia in relazione alla visione del padre Anchise.

23 Ivi, 828.

24 Sul valore dell'arrossire per *pudor* nella società romana si veda Casamento 2013.

25 Ov. *Fast.*, 2, 830-836. Anche in questo caso la Lucrezia ovidiana si connota diversamente rispetto alla matrona tramandata nella tradizione che fa capo a Livio: nel resoconto dello storico patavino, Lucrezia non ha alcuna remora ad uccidersi e il motivo è determinato dal non voler diventare il modello di *mulier impudica* al quale far riferimento per vivere una vita disonorata; nel caso di Ovidio, Lucrezia vuole uccidersi perché è stata forzata da Tarquinio a cedere alla sua volontà, ad acconsentire all'amplesso e ciò l'ha resa correa dell'*adulterium* che ha subito, inficiandone il decoro e l'onore. Per la stessa ragione non riesce a parlare con i propri familiari, piange e arrossisce per la vergogna, è consapevole della sua colpa.

26 Beltrami 2016, 149.

27 L'espressione è ripresa da Beltrami 2016, 151.

28 Sul tema dell'inconciliabilità tra bellezza e vita matrimoniale ricordiamo anche Iuv. 10, 289.

29 Il tema ha un suo precedente nel mito di Gige e Candaule riferito da Erodoto (*Storie*, 7-12).

30 Cfr. Lentano 2022, 55-69 e Beltrami 2016, 148.

31 Cfr. Menestò 1979, 917-924.

32 Cfr. Lagioia 2017, 189-208.

33 Cfr. Bragantini 2015, 73-84.

34 Si fa riferimento alla ripresa del mito in ambito retorico e oratorio: il personaggio di Lucrezia costella riccamente la tradizione della letteratura italiana. Nella maggior parte dei casi è riferita come modello di purezza e castità (Dante la annovera tra gli *spiriti magni* in *Inf*. IV, 1 27-128 e *Pd*. VI, 40-42, torna in Petrarca, *RVF,* CCLX 9-10 e CCLXII 9-11, *Tr. Pud.* 130-132, *Afr*. III 652-772 e in Boccaccio, segnatamente in *De mul. claris* XLVIII e *De cas. Vir. ill.* III 3, sebbene il suo mito sia richiamato anche in alcune novelle del *Decameron*, come in II,9: sul caso specifico si veda Velli 1995, 233-234 e Filosa 2012, 104. Per la ricezione del personaggio di Lucrezia si veda Croce 1937, 146-152; Donaldson 1982, Fontanarosa 1999, 115-147; Borgo 2011, 43-60.

35 Boccaccio, *De mul. Cl.* XLVIII.

36 Ivi: *ubi cum mulieribus suis lanificio vacantem et nullo exornatam cultu invenere Lucretiam; quam ob rem iudicio omnium laudabilior visa est.*

37 Beltrami 2016, 141.

38 Cic. *Tusc.* 4, 13, 31.

39 Beltrami 2016, 141.

40 Sul tema si veda Aricò 2007, 3-37.

41 Per approfondire la figura di Virgilio Malvezzi, si veda Croce 1931, 337-342, Brändli 1964; Calef 1967, 340-367, Bulletta 1994, 635-660, Bulletta 1995a, Bulletta 1995b, 3-67, Ripari 2013a-b, 51-55; Carminati 2007, 337-342.

42 Benigno 2020, 642-643.

43 Malvezzi 1632, 82.

44 Ivi, 83-84.

45 Malvezzi nella sua riflessione dà priorità al ragionamento che lega donne e finzione morale, tuttavia torna sull'atteggiamento del marito nella seconda parte della sua riflessione affermando che «non si dovrebbe ne meno sobrio parlare delle mogli; chi ne parla male, riceve biasimo, perché è colpa dell'huomo, se la donna è cattiva. Chi ne parla bene, si sottopone all'insidie, perché more il disiderio. Vorrieno gli huomini, che si conoscesse il bene che possedono, ma sovente, mentreche lo vogliono far conoscere, lo fanno godere; è vero che il bene reale di sua essenza è communicabile e che, se si communica, si accresce; ma il nostro che è una larva, spesso, se si communica, si perde» (Ivi, 84). Il Bolognese pertanto riceve la lezione morale del mondo classico e sottolinea da vero critico morale il comportamento sbagliato del marito: Collatino ha agito da superbo, da egoista, ha voluto impiegare le virtù della moglie per vanto personale e in tal modo l'ha esposta ai desideri altrui. Emerge anche un saldo pensiero misogino che risente dell'affermata *Querelle des femmes*: dalla parte dei tradizionalisti, Malvezzi sottolinea la responsabilità degli uomini nel comportamento morale femminile e fa risuonare quella branca della trattatistica delle educande che si sviluppa in pieno rinascimento.

46 Ivi, 85.

47 *Ibidem*. Il riferimento liviano di 1, 57, 10-11: *ibi Sex. Tarquinium mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit; cum forma tum spectata castitas incitat*

48 Ivi, 86.

49 La tradizione di attingere dai bestiari medievali i termini di comparazione, specialmente in natura morale è di ascendenza medievale. Nella cultura enciclopedica nel Barocco, non stupisce il riferimento alla tradizione animalesca, qui funzionale a rendere la pericolosità omicida di virtù dello sguardo del Basilisco. D'altra parte, il Basilisco nell'immaginario comune era associato alla donna volubile, come, ad esempio, in *Mondo simbolico* di Filippo Picinelli, edito nel 1653, 238: «se gli ornamenti, o le pompe della bella donna, senza pericolo si riguardano, il fissarsi ne gli occhi di lei sia cosa di pregiudicio più che certo». Cfr. Michelacci 2018, 172-177.

50 *Ibidem*. Malvezzi approfondisce la sua riflessione sulla natura del desiderio e afferma che ogni cupidigia è mossa dall'ambizione: è la volontà di sopraffare che porta l'uomo a desiderare ogni nuovo lusso come se fosse necessità: «Non ci sappiamo pigliar un diletto, se anche dentro non vi dilettiamo l'ambitione; non vi è vitio, che hannio il suo termine in se stesso»: dalle lapidarie sentenze del Bolognese possiamo intuire come lo storico intenda il desiderio di Sesto

Tarquinio, come ne comprenda la natura ineluttabile e irrisolvibile del conflitto interiore che lo muove. È da tali riflessioni che procede la narrazione e subito sottolinea l'impulsività dell'atto di Sesto Tarquinio che ha bisogno di far ritorno a Collazia.

51 Ivi, 88.

52 Ivi, 90. Si osservi il calco lessicale dal corrispondente liviano *maestam*, qui amplificato dal superlativo (1, 58,6)

53 Ivi, 91: «E che haveva à fare questa infelice Lucretia? Se moriva per vivere pudica, voi la credevate morta, per essere impudica. Oh legge durissima d'honore, che non salvi ne meno gl'innocenti, legge non già discesa dal Cielo, ma salita da' profondi abissi dell'inferno».

54 Ivi, 91.

55 Ivi, 91-92: «Ma che? Se moro, mostrerò di creder'io d'hauer'errato; Diranno, che la mala conscienza m'uccide; Se vivo, voi crederete, ch'io habbia errato, direte, che hò consentito per troppo desiderio di vivere. O sovra l'altre infelice Lucretia, che non possono giustificare la sua innocenza, ne il vivere, ne il morir.

56 *Ibidem*.

57 Ivi, 92. È evidente il calco liviano, I, 58, 7: *ceterum corpus est tantum violatum, animus insons*.

58 Malvezzi dimostra di aver frequentato la componente retorica avversa a Lucrezia, i cui toni riemergono nel discorso della stessa che ripete i postulati agostiniani: Malvezzi 1632, 92: «Il peccato è figliuolo della volontà, non del corpo; Dove non è consiglio, non è colpa».

59 *Ibidem*.

60 Ivi, 92-93.

61 Ivi, 93.

62 Si pensi al caso di Poppea che è la figura femminile per eccellenza che impiega le proprie doti fisiche ed estetiche per ottenere potere e controllo nella società classica: il personaggio è ampiamente ripreso nella produzione drammatica del Seicento: tra tutti, si ricordi *L'incoronazione di Poppea*, in cui il personaggio ha ruolo di assoluta protagonista nella gestione del potere mediante la manipolazione di Nerone, di Gian Francesco Busenello su musiche di Claudio Monteverdi, rappresentato al teatro San Cassiano nel 1643.

63 In riferimento all'onestà, Malvezzi riprende il concetto tramandato dalla tradizione per il quale è la castità stessa a muovere la libidine, a incentivarne gli atti scelerati. D'altra parte, che la *pudicitia* fosse motivo di insistenza nelle *avances* dell'amante non è certo una novità del trattato malvezziano: il tema della *vis grata puellis* era ben radicato nella cultura classica e si era notevolmente diffuso sia nel mondo medievale sia nel contesto rinascimentale: per tale ragione, il Bolognese si inserisce nella tradizione di ricezione lucreziana e sottolinea il paradosso quasi grottesco dell'eccessivo pudore che «invece di difendere, offendi, invece di frenare le brame, stimoli à' furori, precipiti alle violenze» (Malvezzi 1632, 93). Sul tema ovidiano della *vis grata puellis* (*Ars* I, 661-678) si veda Brescia 2014, 35-53.

64 Malvezzi 1632, 94.
65 *Ibidem*.
66 Sen. *Marc.* 16, 2: *In qua istud urbe, di boni, loquimur? In qua regem Romanis capitibus Lucretia et Brutus deiecerunt: Bruto libertatem debemus, Lucretiae Brutum*.

Bibliografia

Aricò 2007 = D. Aricò, "*Vestire la persona de gli altri*". *I discorsi immaginari di Virgilio Malvezzi tra Tito Livio, Guicciardini e Mascardi*, *Studi secenteschi*, 48, 2007, 3-37.

Baeza Angulo – Buono 2013 = E. Baeza Angulo – V. Buono, *La solitudine domestica delle matrone elegiache*, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 15, 2013, 33-49.

Beltrami 2016 = L. Beltrami, *La bellezza femminile nella cultura romana*, in *Storia delle donne*, 12, 2016, 141-159.

Benigno 2020 = F. Benigno, *Costruire la figura del valido: il Ritratto di Virgilio Malvezzi*, *Cuad. hist. mod.*, 45(2), 2020, 639-664.

Bettini 2000 = M. Bettini, *Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina,* in *Le orecchie di Hermes. Studi di Antropologia e letterature classiche*, Torino, 2000, 313-356.

Borgo 2011 = A. Borgo, *Lucrezia. Riflessioni sulla storia di un personaggio letterario*, *Bollettino di studi latini*, 41, 2011, 43-60.

Bragantini 2015 = R. Bragantini, *Violenza della storia, storie di violenza. Riscritture di Lucrezia nella narrativa del Cinquecento*, in A. Esposito (a cura di) *Lucrezia e le altre: la vita difficile delle donne (Roma, secc. XV-XVI)*, Roma: Fond. M. Besso-Roma nel Rinascimento, 2015, 73-84.

Brändli 1964 = Brändli, R., *Virgilio Malvezzi politico e moralista*, Basilea, USC, 1964.

Brescia 2014 = G. Brescia, Vis grata puellis. *Fortuna di un pregiudizio: il 'caso' Lucrezia*, in D. Cerrato, C. Collufio, *et al.* (a cura di) *Estrupros. Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaye a Franca Rame*, Siviglia: Arcibel, 35-53.

Bulletta 1994 = S. Bulletta, *Per la biografia di Virgilio Malvezzi con un'appendice di lettere inedite agli Estensi*, *Aevum*, 68 (3), 1994, 635-660.

Bulletta 1995a = S. Bulletta, *Virgilio Malvezzi e la storiografia classica,* Milano: Istituto di Propaganda Libraria, 1995.

Bulletta 1995b = S. Bulletta, *Etica, retorica e 'dramma' politico nelle storie romane di Virgilio Malvezzi*, *Studi Secenteschi*, 36 (3), 1995, 3-67.

Calef 1967 = F. Calef, *Alcune fonti manoscritte per la biografia di Virgilio Malvezzi*, *Giornale storico della letteratura italiana*, 84, 1967, 71-78; 340-367.

Cappiello 2022 = R. Cappiello, *Lucrezia a processo.* Pudicitia *e* culpa *al banco degli imputati*, in C. Duraccio (a cura di) *Querellas de las mujeres: Pasado y presente*, Madrid, 2022, 46-61.

Carminati 2007 = C. Carminati, *s.v.* Malvezzi, Virgilio, in *DBI*, LXVIII Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007, 337-342.

Casamento 2013 = A. Casamento, *«De l'austère pudeur les bornes sont passées» Pudori e rossori: un'indagine sulla Fedra di Seneca*, *Griseldaonline,* 13, 2013, https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9212 [ultima consultazione: 20/09/2023]

Croce 1931 = B. Croce, *Virgilio Malvezzi*, in B. Croce (a cura di) *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1931, 91-105.

Croce 1937 = B. Croce, *Aneddoti di storia civile e letteraria. Intorno a Lucrezia nella poesia e nella casistica morale, La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 35, 1937, 146-152.

De las Nieves Muñiz Muñiz 2011 = M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sulla tradizione della "descriptio puellae" e sull'Amaranta di Sannazaro*, *Rinascimento Meridionale*, 2, 2011, 21-58.

De las Nieves Muñiz Muñiz 2014 = M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *A descriptio puellae: tradición y reescritura*, in C. Esteve (a cura di) *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, 151-189.

De las Nieves Muñiz Muñiz 2018 = M. de las Nieves Muñiz Muñiz *La* descriptio puellae *nel Rinascimento. Percorsi del* topos *fra Italia e Spagna con un'appendice sul* locus amoenus, Firenze, Franco Cesati, 2018.

Degl'Innocenti Pierini 2008 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Modelli femminili in Ovidio: due note di lettura a Metamorfosi e Fasti*, in P. Arduini *et al.* (a cura di) *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma, Aracne, 2008, 385-395.

Donaldson 1982 = I. Donaldson, *The Rapes of Lucretia, a Myth and Its Transformations*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

Eldner 1977 = H.G Eldner, *Lucretia und Verginia. Studien zur Virtus der Frau in der römischen und griechischen Literatur*, Diss. Mainz 1977.

Filosa 2012 = E. Filosa, *Tre studi sul «De mulieribus claris»*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2012, https://www.ledonline.it/ledonline/589-filosa-studi.html [ultima consultazione: 18/09/2023]

Fontanarosa 1999 = S. Fontanarosa , *La fortuna di Lucrezia. Ricezione e attualizzazione di un modello di virtù muliebre. I Tra Medievo e Rinascimento*, *Aufidus*, 38, 1999, 115-147.

Franchi 2012 = R. Franchi, *Lucrezia, Agostino e i retori,* in *Latomus*, 71 (4), 1088-1101.

Lagioia 2017 = A. Lagioia, *Nota di biasimo su Lucrezia: uno scritto inedito*

di Giovanni Segarelli, in G. Cipriani - A. Tedeschi (a cura di) *Le chiavi della storia e del mito*, Bari, Levante editori, 2017, 189-208.

Landolfi 2004 = L. Landolfi, *Lucrezia*, animi matrona virilis. *Trasmutazioni di un paradigma elegiaco*, in L. Landolfi (a cura di), Nunc teritur nostris areamaior equis. *Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. I Fasti*, Palermo 2004, 81-102.

Lentano 2022 = M. Lentano, *Lucrezia. Vita e morte di una matrona romana*, Roma, Carocci, 2022.

Malvezzi 1632 = V. Malvezzi, *Il Tarquinio superbo*, Bologna: presso Clemente Ferroni, 1632.

Menestò 1979 = E. Menestò, *La* «Declamatio Lucretiae» *del Salutati: manoscritti e fonti*, *Studi medievali*, 3 (20), 1979, 917-924.

Michelacci 2018 = L. Michelacci, *Animali e uomini nel Mondo simbolico (1653) di Filippo Picinelli*, *Lettere Italiane*, 70 (1), 2018, 169-180.

Moreschini (a cura di) 2021 = C. Moreschini (a cura di) Tito Livio. *Storia di Roma dalla sua fondazione. Testo latino a fronte. Libri 1-2 (Vol. 1)*, Milano, BUR Classici, 2021.

Pozzi 1979 = G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, *Lettere italiane*, 1, 1979, 309-341.

Ripari (a cura di) 2013a = E. Ripari (a cura di) Virgilio Malvezzi. *Opere,* I, Bologna, Persiani Editore, 2013.

Ripari 2013b = E. Ripari, *Virgilio Malvezzi da Bologna all'Europa*, *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche*, 34, (3), 2013, https://www.bibliomanie.it/?p=2996 [ultima consultazione 23/09/2023]

Robinson 2011 = M. Robinson, *Ovid Fasti Book 2*, Oxford, Oxford Press University, 2011.

Sivo 2007 = F. Sivo, *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone*, in A. Paravicini Bagliani, J.M. Spieser, J. Wirth (a cura di) *Le portrait. La répresentation de l'individu*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2007, 35-55.

Velli 1995 = G. Velli, *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1995.

Ricezione: 11.IX.2023
Accettazione: 12.XI.2023

unaκοινῇ, n°4 (2023), 32-55
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261052

Niccolò Cencetti

«Marmo che hai il nome antico dell'anima»: per una estetica del corpo femminile di Psiche nelle riscritture di Sibilla Aleramo e Alberto Savinio

Abstract: Dopo aver fornito alcune coordinate teoriche atte a problematizzare la favola di Amore e Psiche, questo articolo si prefigge di analizzare i paradigmi estetici di Psiche nelle riscritture di Sibilla Aleramo (Dialogo con Psiche) e di Alberto Savinio (Angelica o la notte di maggio; La nostra anima), così da dimostrare le metamorfosi di un mito, nonché l'influenza che l'aspetto dell'eroina apuleiana ha avuto per la ricezione della fabella e per la moltitudine di interpretazioni.

Abstract: After providing some theoretical coordinates aimed at problematizing the fable of Cupid and Psyche, this article aims to analyze the aesthetic paradigms of Psyche in the rewritings of Sibilla Aleramo (Dialogo con Psiche) and Alberto Savinio (Angelica o la notte di maggio; La nostra anima), so as to demonstrate the metamorphoses of a myth, as well as the influence that the appearance of the Apulian heroine had for the reception of the fable and for the multitude of interpretations.

Parole-chiave: Amore e Psiche; riscritture; Aleramo; Savinio; estetica
Keywords: Cupid and Psyche; rewritings; Aleramo; Savinio; aesthetic

Niccolò Cencetti consegue la laurea in Filologia moderna presso l'Università di Firenze. Già autore di alcune pubblicazioni, si occupa di letteratura italiana e letterature comparate, di ricezione del classico nel contemporaneo e di teoria della letteratura.
Email: n.cencetti@outlook.it

Se la sezione delle *Metamorfosi* di Apuleio occupata dalla *bella fabella* (4, 28-6, 24) intende sottolineare «l'idea di un bene intravisto e subito svanito, di un sogno che non può, che non deve tradursi in realtà, di un'illusione che si dissolve non appena vuol diventare tangibile e chiara evidenza»[1], ecco che – al fine di comprendere l'importanza cruciale dell'elemento seduttivo del corpo di Psiche, dato che «la bellezza doveva evidentemente essere ritenuta uno strumento potente, cui la donna [...] poteva usualmente far ricorso e al quale l'uomo era solito cedere»[2] – è utile fornire alcune coordinate teoriche e preliminari relative alla problematizzazione della favola di Amore e Psiche, testimoniate dalla numerosa ricorrenza di adattamenti del racconto, nonché dalla produzione di riscritture e rivisitazioni di questa porzione narrativa. Come asserisce Leopardi in un brano dello *Zibaldone*, la condanna di Psiche, oltre alla divina bellezza, risulta essere la sua suprema *curiositas*, che si riflette nell'immagine tutta moderna della bramosia umana, della volontà di scoprire verità scomode e penalizzanti, proprio come l'eroina del mito «che era felicissima senza conoscere e contendandosi di godere, e la cui infelicità provenne dal voler conoscere»[3].

Sed identidem monuit ac saepe terruit ne quando sororum pernicioso consilio suasa de forma mariti quaerat neue se sacrilega curiositate de tanto fortunarum suggestu pessum deiciat nec suum postea contingat amplexum. Gratias egit marito iamque laetior animo: "Sed prius", inquis, "centies moriar quam tuo isto dulcissimo conubio caream"[4].

In questa dialettica tra desiderio e possesso, divieto e appagamento, continua Leopardi:

Mi pare un emblema così conveniente e preciso, e nel tempo stesso così profondo, della natura dell'uomo e delle cose, della nostra destinazione vera su questa terra, del danno del sapere, della felicità che ci conveniva, che unendo questa considerazione al manifesto significato del nome di Psiche, appena posso discredere che quella favola non sia un parto della più profonda sapienza, e cognizione della natura dell'uomo e di questo mondo[5].

A tal proposito, relativamente ad una lettura psicoanalitica del mito[6], se è vero che l'eroina Psiche, nella favola apuleiana, è passata dal principio di piacere al principio di realtà, ecco che l'episodio della lampada svelatrice, avvalendosi di un gioco chiaroscurale, assume un ruolo decisivo nel tessuto narrativo della vicenda. In questo conflitto tra pulsioni oscure dell'inconscio e rivelazioni razionali, Psiche non è più prigioniera di una felice e anonima illusione, bensì l'ardita volontà di conoscere si traduce in scoperta effettiva di un'identità proibita. Con le parole di Neumann:

> Mentre l'abbraccio di Eros e Psiche nell'oscurità rappresenta l'attrazione elementare epperò inconscia degli opposti [...], l'irruzione della luce rende visibile Eros, porta cioè a manifestazione il fenomeno dell'amore psichico e generalmente umano, come la forma umana e superiore dell'archetipo e della relazione[7].

Se, dunque, la lampada testimonia il passaggio traumatico dagli abissi dell'inconscio – in cui vige la felicità dell'illusione e l'estasi dell'oscurità – alla lucida e razionale presa di coscienza della realtà, è dimostrabile come la *felix culpa* abbia reso possibile un'ascesa interiore e un riscatto spirituale della fanciulla. Nell'eccessivo desiderio di un sapere impossibile, in cui la vera *culpa* è reputare il divino come realtà tangibile, è possibile leggere la *fabella* – in prospettiva cristiana – come il viaggio di un'anima che da una condizione di innocente e ingenua felicità, tramonta in quella disorientante del peccato, per poi raggiungere il proprio paradiso, in un continuo processo di degradazione-espiazione-riscatto. Se è vero che il mito è costituito da traiettorie metamorfiche, in cui la vicenda narrata è in realtà la storia di una trasfigurazione e di un passaggio, nonché del transito dal buio alla luce, ecco che l'eroina, motore di questa incessante trasformazione, nonché risultato di una stratificazione etimologica, risulta spesso associata all'immagine della farfalla, sia in ambito letterario, testimoniata da Dante – «non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla / che vola alla giustizia senza schermi?» (*Purg.* X, 124-126) – sia

in campo figurativo, come nelle sculture, tra gli altri, dell'italiano Pietro Tenerani (*Psiche svenuta*, 1822, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; *Psiche abbandonata*, 1816-1817, Firenze, Galleria d'Arte Moderna), in cui la fanciulla, nella sua bellezza marmorea, viene rappresentata come creatura alata.

Per continuare a scandire questa mappatura di riscritture in un suggestivo gioco di *morceaux choisis*, l'elemento di seduttività dell'eroina, la sua voluttuosa sensualità e raffinatezza, nonché il paradigma estetico del corpo femminile, dando ampio spazio alla centralità della *voluptas*, così da avvalorare le componenti edonistiche, erotiche e libertine del mito, risultano ben ravvisabili nel IV canto dell'*Adone* di Marino, in cui Psiche – l'ultima delle tre sorelle – viene descritta attraverso il filtro di una bellezza intesa come dismisura e sovrabbondanza:

> Le prime due, quantunque accolta in esse
> fusse d'alte bellezze immensa dote,
> tai non eran però, che non potesse
> umana lingua esprimerla con note.
> Ma l'ultima di loro, a cui concesse
> quanto di bello il Ciel conceder pote,
> tanto d'ogni beltà passava i modi,
> ch'era in tutto maggior de l'altrui lodi[8].

A tal riguardo, risulta del tutto evidente quanto le parole di Marino ricalchino fedelmente la favola apuleiana:

> *Sed maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur, at vero puellae iunioris tam praecipua tam praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat*[9].

Sulla base della lezione leopardiana, se è vero che «il più solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni»[10] e se «l'origine del sentimento profondo dell'infelicità, ossia lo sviluppo di quella

che si chiama sensibilità, ordinariamente procede dalla mancanza o perdita delle grandi e vive illusioni»[11], ecco che Psiche, in uno sterile godimento dei sensi, si fa spazio intimo e luogo poetico in cui avviene una metamorfosi, un passaggio tutto interiore «che impone alle cose una sorta di tacita trasfigurazione»[12], tanto che questa fanciulla-eroina, immobile ed estatica come una statua, «diafano e immateriale fantasma», risulta essere – con le parole di Régnier – «le dégagement aérien de notre terrestréité»[13].

«Dinanzi a quel balenar di bellezza»: lo specchio e il riflesso di una Psiche marmorea

Dopo aver assistito a quella «anticipata apocalisse»[14] – avvenuta il 28 dicembre 1908, con epicentro nello stretto di Messina – Sibilla Aleramo e Giovanni Cena raggiungono la città straziata nel gennaio e nell'ottobre del 1909, anno in cui l'autrice stende, sotto lo sconvolgente effetto del cataclisma, il *Colloquio con la Psiche del Museo di Napoli*, in cui una donna interroga la divina fanciulla sull'enigma della catastrofe. Se l'eroina del mito ha «attraversato tanto orrore»[15], ecco che la sua immagine – col «torso spezzato, spezzato e perfetto»[16] – risulta emblema di una profonda saggezza, a cui si giunge dopo aver incontrato la sventura:

> Sei calma, sei bianca, sei immutata. E guardi a terra, sempre, con le grandi palpebre che ti ombrano di un lieve sorriso il volto ineffabile. Psiche, anima, dalla terra tu scampasti un giorno, e per ciò la contempli d'allora in codesto tuo raccolto e sacro silenzio?[17].

Se, dunque, la bellezza di Psiche si fa specchio del mondo, riflettendo una realtà che, dopo il terribile cataclisma, torna ad offrirsi agli uomini – «tanto abbagliante e serena era la natura dopo la sua collera!»[18] – ecco che riecheggia la lezione del mito apuleiano, proprio perché all'equilibrio immobile e alla serenità eterna si approda solo dopo aver subito una infausta iniziazione:

O tu che palpiti per l'eternità! Tu serena e immutabile, che concedi tregua ai nostri più cupi affanni, sai di quanta forza tu ci arrivi in quegli istanti e come tutto il dolore sofferto e tutto il dolore a venire ci appaia allora per tua virtù degno d'esser provato? [...] e anche noi, anima, sentimmo sul mare uno spasimo di gioia, l'annientamento di tutta la nostra miseria dinanzi a quel balenar di bellezza. Eravamo ebbri di tanta morte, eppur felici del sorriso della terra[19].

Se è vero che – leopardianamente – «non durò che un sitante l'illusione»[20], è doveroso ricordare – in questa interconnessione con una Psiche che, vivendo «bella e assorta nella tua luce interiore»[21], si fa immagine speculare della donna – che l'umanità, dinanzi alla rovina, si erge su fondamenta precarie: «provvisorii dovrebbero sempre sentirsi gli umani»[22]. In questo dialogo-monologo di un'anima franta, in cui si palesano alcune sottotracce del mito tradizionale, è possibile far luce sulla capacità della scrittrice di «tramutare istantaneamente la sua avventura terrena in fatto letterario, senza distacco o riflessione, solo affidandosi al filtro d'una scrittura più o meno lirica, più o meno enfatica»[23]. A tal proposito, l'inspiegabile coppia Rina Faccio Pierangeli-Giovanni Cena ha caratterizzato in modo preponderante e fondativo l'attività letteraria e personale della scrittrice stessa, tanto che:

Gli anni sono stati di profonda accettazione, di scambio, di reciproco fervore…nel "tempo di Cena" io acquistai molte delle abitudini che dovevano poi caratterizzarmi; divenni libera amante, divenni scrittrice, imposi alla società la mia ribellione e la mia audacia: e il mio nome si mutò in quello che porto. Il mito di Sibilla Aleramo risale ad allora, se ben dopo s'accrebbe oltre ogni previsione[24].

Scandito dal ritmo della complessa diversità, il rapporto con Cena viene messo in luce, sulla base di un atteggiamento opposto a quello dell'autrice davanti alle rovine del cataclisma e sottolineato con quell'assertivo «io invece», in una riflessione dell'Aleramo del 1943:

Cena fu colpito, e assorbito, dal fatto sociale, dalla mancanza di soccorsi e

d'organizzazione, da quella miseria abbandonata quasi totalmente a se stessa. Io invece rimasi sin dal primo momento tanto atterrita dalla tragedia cosmica, da quella manifestazione d'un fato cos' soverchiante gli umani disegni, che mi rinchiusi in silenziosa contemplazione con animo disperato, d'improvviso sentendo sfaldarsi e crollare l'edificio di fede ingenua in cui fino allora m'ero riparata, ingenua e insieme orgogliosa fede nella fondamentale bontà della vita[25].

Dopo il deteriorarsi dei rapporti con Cena, a suggerire la necessità di un secondo confronto con Psiche – testimoniato nel *Dialogo* – non risulta più un dramma collettivo, bensì intimo e individuale: l'intrusione di Lina Paoletti e la relazione omosessuale con la 'fanciulla maschia' de *Il paesaggio*, che si fa immagine speculare – segnatamente alla sua bellezza e al mistero che avvolge la sua figura – della divina Psiche. Se questo profondo connubio Lina-Psiche, in cui si riflette ampiamente il binomio vita-arte, scaturisce nella scrittrice il processo di costruzione della propria identità femminile, costituita dalla trasgressione e dalla libertà sociale, ecco che tale combinazione «rappresenta a suo modo un insieme di aspetti della femminilità che paradossalmente le sono nel contempo propri ed estranei»[26]. Se nel mito apuleiano la fanciulla Psiche, unita a Eros, si trasforma in creatura divina, risulta del tutto evidente che nell'immagine dell'eroina sia scritta la grande storia dell'individuazione femminile, nonché il destino di ogni donna. Parimenti, se il segreto è «trovare nel proprio specchio un'immagine della vita più grande della vita stessa»[27], ecco che l'autrice – per confermare il monito a chiusa del *Dialogo* «ami in te stessa l'idea. E la statua si compie»[28] – nella contemplazione della divinità vede la propria immagine riflessa, riuscendo a indebolire qualsiasi preoccupazione:

Sei come allora ti vidi, bianca e immota e divina…Psiche, Psiche, dinanzi a te cadde come per incanto la mia cupa disperazione, quella volta…Oh, e io credevo che tu mi parlassi per quel che avevo superato, ed invece mi armavi per ben altra prova. [...] Ed ecco, io sento che mi placo e mi ricompongo

realmente davanti alla tua pura immagine, sento che qui soltanto è la verità. Oh tiemmi vicina, lasciami guardare con te nel profondo, dove non fu possibile con l'amore, scorgere nelle immobili acque il riflesso dell'invisibile luce![29].

Questa «altra prova» risulta essere proprio la relazione lesbica con Lina Paoletti, una vera e propria «anima di ardore e di violenza, una mutabile anima sostanziata d'ebbrezza [...]. Divina anch'ella nel suo mistero!»[30]. In questo sfregamento di anime, se la donna si placa interiormente solo al cospetto di Psiche, quest'ultima rimane intatta e immutabile, nella sua condizione di eternità, solo grazie alla conservazione dei ricordi di passate sventure:

C'è soltanto il ricordo, ed è desso che mi fa immortale. S'io dimenticassi mi frantumerei, diventerei polvere. Io reco in me per sempre la visione di bellezza che l'amore ha suscitato nella sua istantanea apparizione. Anche il rimpianto, alla luce di quella visione, è una cosa raggiante[31].

Se il *Dialogo* risulta «nato dal coagulo fra le emozioni di fronte al cataclisma e le esigenze esistenziali che maturavano nella scrittrice»[32], ecco che l'antico mito si traduce in scoperta di valori interiori, così da traslare l'immagine archetipica della lampada – che nel mito tradizionale riflette la volontà di scoprire il nuovo, di uscire da sé e di conoscere l'altro – in una condizione di decadente e malinconica interiorità, in cui la luce riecheggia un'anima sensibile e nascosta, ovvero quella della stessa Aleramo, che si rimprovera di essere uscita dalla propria solitudine, di aver osservato non più il proprio *sé*, ma *l'altro*:

Non lo credevo, tu lo sai bene. Non avevo mai cercato fuori di me la ragione delle cose, ero bastata sempre a me stessa, avevo sempre attinto luce soltanto dalla mia nascosta lampada, e sotto tutti i colpi del destino ero rimasta pura e serena come te Psiche pura e serena ben che mutilata[33].

Parimenti, l'esperienza esterna (il cataclisma) e quella interna (l'amore omoerotico) risultano condensate nel componimento

Alla Psiche del Museo di Napoli, uscito nella raccolta di versi *Sì alla terra* del 1935, in cui si acuiscono – anche e soprattutto a livello lessicale – i connotati estetici di Psiche, nonché l'idea di sacralità che rappresenta:

> Marmo, e pure il tuo canto,
> s'io ti rivegga o ripensi,
> sempre fluente m'investe,
> sempre, mentre gli anni traboccanti
> più non novero nel cuore stupito,
> tremore e poi estati dinanzi a te,
> marmo che hai il nome antico dell'anima
> e antico sei in tua candida divinità,
> tremore e poi estasi mi colgono,
> ed ogni affanno sciolgono
> e solo il tuo canto esiste, marmo[34].

In questo incessante rispecchiamento, è evidente che l'estetica di Psiche rinvii all'effigie di Amore – «tutta bramo la tua inafferrabile armonia, / oh splendente torso, oh viso reclino / Psiche mutila e perfetta ed ambigua, / fanciulla simile quasi al suo giovinetto iddio, / tu che a terra guardi dal tempo antico»[35] – così da trasfigurarsi in figura androginica, in cui ambiguamente l'anima e l'amore si fondono. Se, dunque, risulta appurato il binomio Psiche/Amore, è del tutto evidente che l'immagine di Psiche, oltre a rimarcare i connotati estetici di Eros, rifletta anche l'immagine della stessa autrice, in cui si confonde come figura speculare: «lascia ch'io scorga nell'immobile specchio / il riflesso almeno della luce in cui spero!»[36].

«Creatura invulnerabile, lontana, chiusa»: le trasfigurazioni oniriche di una Angelica-Psiche-Amore

Mossi da una gestualità quasi automatica, i personaggi di Savinio risultano caratterizzati dall'incomprensione e dal *nonsense*, tanto

che in questo universo di meticci e cloni, sciapodi e chimere, si passa in rassegna di un animismo rivelatore che inscena creature e oggetti al limite del possibile, così da orchestrare un darwinismo immaginario[37], in cui sfuma e si annulla la separazione tra animato e inanimato, proprio perché se pur «continuamente sollecitata, plasmata, ricreata, la lingua anima la superficie della pagina infondendovi un tono scherzoso, [...] segno evidente della capacità e del diletto a creare incongruità, a sorprendere le aspettative del lettore con le distorsioni del reale»[38]. Costruito avvalendosi di una architettura surrealista, contraddistinta da pause immobili e silenzi, *Angelica o la notte di maggio* (1927) risulta un romanzo edificato sugli scivolosi confini del sogno e della veglia, dell'esperienza diurna e notturna, di un tempo lineare e irreversibile e di un altro dilatato e contratto, così da dar vita a un vero e proprio gioco di specchi, a un *puzzle* costituito da un discorso narrativo frammentato, arabeschi stilistici, rapide successioni da un personaggio all'altro e ambientazioni sospese. In una trama che sembra disintegrarsi e ricrearsi autonomamente, abbondando di *nonsense*, il motore silenzioso del tessuto narrativo risulta proprio la figura femminile della ballerina Angelica Mitzopulos, che al teatro Orfeo interpreta il ruolo di Psiche.

Data la natura malinconica e siderale, notturna e fatale della donna, è possibile – al fine di acuire la sua condizione enigmatica – effettuare un tracciamento delle traiettorie degli sguardi degli altri personaggi, fissati a più riprese sul corpo misterioso della fanciulla, a partire dalla sua stessa nascita («occhi puri di stupore. Avevano già visto, conosciuto. Si strinse intorno alla neonata un cerchio di paura. Più che guardarla, la scrutavano. Il delirio materno si inaridiva davanti a quello sguardo "sapiente"»[39]), fino all'età matura («Eufrosine Mitzopulos non si arrischiava più a guardare l'Angelica. Le girava intorno a grandi cerchi, come tigre intorno al fuoco»[40]), così che il motivo del vedere/non vedere, dell'osservazione voluta e impedita, può dar credito al mito di Apuleio, in cui tutti possono scorgere Psiche, ma la fanciulla stessa rimane preda di sguardi proibiti. Parimenti ad un saviniano gineceo dell'ossessione – dalla

madre catalizzatrice di *Tragedia dell'infanzia*, a quella di *Trololò*, da quella incestuosa de *La casa ispirata*, a quella eterna di Aniceto in *Casa «La Vita»* – e sulla base della lezione weiningeriana di *Sesso e carattere*, è possibile riscontrare nei romanzi di Savinio le due tipologie di donne ampiamente studiate dallo psicologo austriaco, ossia la madre incestuosa e la donna-vampiro, condensabili chiaramente, in bilico tra attrazione e repulsione, tra inquietante e stimolante, nella figura muliebre di Angelica, avida di vedere la figlia nuda e di contemplare ancora una volta l'estetica del corpo femminile:

> Tanti anni che non l'ha più veduta. La lavava con le sue stesse mani. Bianca, liscia, senza un'ombra di pelo. Ora nessuno le può impedire di sollevare il lenzuolo, scoprire quel corpo inestimabile. La mano le trema. E se Angelica fingesse di dormire? Aspettò, stabilì un termine: contò fino a sessanta, a sessantuno [...]. Il cuore della guercia pulsa rapido. Il corpo le si scioglie in delizioso languore. Abiti e biancheria ammucchiati sulla sedia. Quali ricordi lontanissimi ridesta in lei quel sentimento di nostalgia e di speranza? [...] Sfiora con lo sguardo il volto dell'Angelica: il solo guardarla può turbare il sonno, la pace, la felicità della fanciulla. Ogni curiosità è spenta. Prende la lampada, esce in punta dei piedi[41].

Queste traiettorie di sguardi unidirezionali, che si concentrano tutti sulla corporeità della donna indagandone l'enigma, trovano ulteriore rispecchiamento negli occhi del barone e del suo segretario, che – nella costante notomizzazione, come monadi di un sistema complesso – scrutano le singole parti del corpo in una rassegna quasi feticistica, demonizzando la fanciulla e rovesciandone il significato allegorico del nome:

> Arno, guarda, guarda! (*Le si chinò sopra avidamente scrutandola, fiutandola*). Guarda gli occhi, guardali da vicino, guardali! Vedi? Mostruosi, spaventano. E il sangue? Hai visto le ramificazioni, dentro? E le rughe intorno, hai visto? E queste ciglia nere come zampe di scarafaggio. E la fronte! Guarda questi livori, qui, qui. E poi il naso, i peli dentro! Arno, hai visto come si fa a smascherare

i segreti della sfinge? ...Guarda questi banchi di lardo sotto il mento, e il petto floscio…Guarda le costole…Queste poppe! (*Le schiaffeggiò*). Guarda le ossa del bacino, Arno, il ventre livido…E quel buco cieco, lì, con l'occhietto che sporge, lo vedi? … Orribile, orribile![42]

In una dialettica tra anamorfismo e perturbante, Eufrosine osserva una fanciulla «bianca, liscia, senza un'ombra di pelo»[43], che – oltre a riecheggiare in tralice quel climax del *Colloquio con la Psiche del Museo di Napoli* «sei calma, sei bianca, sei immutata»[44] – allude al paradigma estetico classico – non è un caso che la carnagione bianca sia uno dei «tratti costitutivi del canone di bellezza femminile»[45], dalla divinità Psiche descritta da Apuleio, alle trasposizioni scultoree del Canova (si pensi alla resa più famosa del 1793 – *Psyché raniméè par le basier de l'Amour* – conservata al Louvre) – così da associare la fanciulla alla natura di statua sia nel caso dell'Angelica di Savinio («mi sono portato dietro una statua, una statua morbida e calda. Mi guarda e non mi vede, mi ascolta e non risponde»[46]), sia della stessa Psiche apuleiana («*mirantur quidem divinam speciem, sed ut simulacrum fabre politum mirantur omnes*»[47]). Al contrario, la mentalità insana del barone scruta una donna sciupata e decomposta, che riflette una vera e propria estetica dell'osceno, tanto da affermare: «e questo è l'oggetto di cui mi si contende il possesso! Questo schifoso groviglio di carni e di pelo! Questa carogna che di qui a poco andrà in putrefazione, comincerà a puzzare! ...»[48].

Se nel romanzo *La nostra anima*, dunque, Savinio demitizza squallidamente l'immagine di Amore e Psiche; nell'*Angelica*, invece, è la stessa figura femminile ad essere divinizzata – come «creatura invulnerabile, lontana, chiusa»[49], essere affascinante e sublime – e al contempo parodizzata – come «schifoso groviglio di carni e pelo»[50]. Se è vero che l'arte plurale di Savinio si fa labirinto impenetrabile e cocleare, pittoresco e sotterraneo «percorso da mari e cieli arricciati come bambini coi boccoli e vecchi dalla barba omerica, da capricciose tempeste, da turbini e fulmini materializzati come spade, da giocattoli criptici, da chimere aurate di lusinghe, da mobili

animati e angeli decaduti»[51], è possibile incorrere – nella scrittura caleidoscopica dello scrittore – in figurazioni ibride, proprio perché «l'ibrido non è soltanto l'insegna inaugurale, *sub specie* ermafroditica, del corpus letterario di Savinio: è piuttosto [...] l'invariante che qualifica la congerie delle sue scritture, indipendentemente dal livello di interrogazione prescelto»[52]. Parimenti al tema dello sguardo, se è vero che guardare l'Angelica era come «guardare un uomo, una donna, un bambino, una creatura umana che dorme»[53], ecco che la fanciulla incarna la natura ermafroditica dell'androgino, così da inscriversi in quell'*atelier* di esseri anfibi, ibridi e plurali che connotano la narrativa saviniana.

Questa ambiguità estetica risulta evidente anche nel nome stesso del personaggio: «cinque lettere brillavano con un estremo bagliore d'oro: *Angel*…»[54], così da dimostrare che – nel finale del romanzo – l'Angelo ferito dal barone non è Amore, ma una possibile controparte della fanciulla: Angelica e l'Angelo fanno parte della medesima corporeità («quell'uomo curvo sull'Angelica, Rothspeer se l'era sognato»[55]) e, come contraltare della favola apuleiana, Amore e Psiche sono riuniti nello stesso ermafroditismo di Angelica. A tal riguardo, se nel testo latino Psiche rappresenta l'anima, è doveroso tener presente che non risulta limitata alla sola anima femminile, bensì all'anima di ogni creatura umana, così come Amore non è l'uomo, ma la passione amorosa che investe ogni individuo: in tale prospettiva, dunque, il romanzo di Savinio supera questo scontro oppositivo uomo/donna, maschile/femminile, condensando la condizione dell'anima e dell'amore in una creatura ermafrodita che incarni i due sessi. In questa parabola labirintica, costituita da trasfigurazioni oniriche e distorsioni del reale, dato che «il mito è il sogno della collettività nella stessa maniera in cui il sogno è mito individuale»[56], l'immagine mitica di Angelica-Psiche, dopo una minuziosa fenomenologia degli sguardi intenti a definire la creatura misteriosa, si rivela essere Angelica-Psiche-Amore, ricalcando quel trittico Psiche-Eros-Sibilla del *Dialogo* e dando credito a quel sopramito che è l'Ermafrodito.

Come «un oggetto dimenticato»: paradigmi rovesciati e principi estetici di sgonfiamento

Data l'influenza sulla scrittura saviniana della psicologia animale di Weininger, che «rivela la consapevolezza che certe persone "realizzino" speciali "possibilità" animali»[57], è evidente che i principali centri nevralgici su cui si fondano le speculazioni weiningeriane, ossia l'animale e la donna, siano definiti «mondi bui» dallo stesso Savinio: «lui, particolarmente, fu uno scopritore di mondi bui che si aggirò nel regno delle donne e in quello, anche più oscuro, degli animali. Noi quassù non siamo a conoscenza di ciò che avviene in quegli imperi tenebrosi».[58] Se Weininger risulta profeta di un animismo totalizzante e di una scienza dei caratteri, per cui ogni animale corrisponde ad un tipo psicologico, tanto da evidenziare il rapporto sinergetico tra io e mondo, spirito e materia, Savinio trae linfa generatrice per quelle straordinarie osmosi figurative, ben presenti anche nelle opere letterarie, in cui i confini tra umano e bestiale, come veri e propri vasi comunicanti, collimano ma non confliggono.

Nella deforme e ibrida pinacoteca saviniana, l'essere umano si fonde e si confonde con le proprie parvenze animalesche, tanto da incontrare «donne di quel medesimo quartiere con teste di svariati volatili, o dee avvolte in candido peplo con muso da pantera e nodose mani da pugilatore: infine tutto un serraglio di animali parlanti e di uomini e donne squittenti, cinguettanti, ruggenti».[59] Si assiste, dunque, ad un connubio perfetto e deformante, in cui è possibile osservare un uomo con la testa di gufo o di civetta, oppure una donna col volto di pellicano o di tacchino, col fine di rappresentare – in pose intrise di ironica malinconia – il lato primordiale della natura, i caratteri nascosti che si celano nelle personalità umane, i disordini della storia, la continuità psichica tra materia e memoria, l'incongruo e l'innaturale «in una nuova fruttuosa poetica della *fusione*, dove alla separatezza [...] si sostituisce la compenetrazione degli elementi, l'arricchimento immaginifico, lo scambio di funzioni e ruoli [...] una mega-sinestesia nella percezione di sé e dell'altro».[60]

A tal proposito, nell'ampia attività figurativa di Savinio[61], è possibile osservare uno zoo mummificato e ibridato, che «ha toni seppiati e calamarati, grigiastri e neri, e fluttua in piumose nuvolaglie, in sterpaglie di rostri, artigli, becchi e vividi occhi di uccelli»[62], come la donna con la testa di struzzo de *La fidèle épouse* (olio su tela, cm. 80x65), l'Atena-civetta di *Torna la dea nel suo tempio (*tempera su tavola, 51x40,5 cm), gli abiti barocchegianti indossati da galli, struzzi, pellicani e cervi nel *Matrimonio del gallo*, il rapace del *Bal de tetes* (tempera su tela, cm. 58x70), Ruggero con volto di gallo in *Ruggero e Angelica (*olio su tela, cm. 90x73), oppure il gufo dell'*Autoritratto (*tempera su tela, cm. 50x70). In questo gioco col profondo, Savinio tenta di scavare le mappature incomplete dell'anima umana, di penetrare nell'ossatura e nelle pieghe più recondite dell'interiorità, di decifrare, come un palombaro figurativo, l'animale totemico del nostro inconscio, in una «profondità che scopre un'antropologia nuova; e tocca l'oscuro cuore degli animali, dei vegetali, delle macchine; e mira al di là dei cieli chiusi; e penetra il perplesso regno dei sogni».[63]

Di particolare interesse risulta l'iconografia della donna-pellicano, la quale – inserita nell'ampia rappresentazione di uomini e donne dai volti bestiali – è ravvisabile in numerosi dipinti di Savinio, soprattutto dei primi anni Trenta. Si veda, a tal proposito, *Una visita* (olio su tela, cm. 65x81, 1930) e *Le due sorelle* (cm. 65x50, 1931), in cui le due donne hanno rispettivamente un volto di pellicano e di struzzo, oppure lo sposo con volto da gallo e la sposa-pellicano de *La marche nuptiale* (130x71 cm, 1931), ma anche in *Penelope* (tempera su cartone, 34,5x 25 cm, 1940), *La vedova* (tempera su tela, cm. 55x46, 1931) e *L'Annunciazione* (cm. 55x64, 1932), è visibile il medesimo motivo iconografico, che si fa anche motivo letterario ampiamente trattato. Non è un caso che la litografia *Psiche (*cm. 24x17) – raffigurante la fanciulla con volto di pellicano – sia illustrazione del racconto *La nostra anima*. Se è vero che anche il filosofo Otto Weininger aveva inizialmente dato al suo *Sesso e carattere* il primo titolo di *Eros e Psiche*, è possibile evidenziare l'importanza cruciale delle due ricorrenze saviniane, ossia *Angelica*

o la notte di maggio (1927) e *La nostra anima* (1944), ispirate al mito apuleiano, scrupolosamente manipolato e trasformato in farsa.

Dato il proliferante ricorso agli elementi inquietanti, spesso macabri e fastidiosi, che acuiscono l'irregolarità dell'atmosfera narrativa, è interessante notare come ne *La nostra anima* la protagonista Psiche, trasfigurata in un pennuto antropomorfo, viva in un ambiente alla deriva, in uno stato di completo sudiciume, distesa a terra e circondata da escrementi e tanfi, quasi alludendo ad una gabbia di uno zoo in cui è rinchiuso l'animale totemico, prigioniero al contempo di gabbie interiori. Attraversato un museo di cere quasi fatte di carne, non dissimili da veri e propri manichini viventi, i protagonisti de *La nostra anima* giungono al recinto di Psiche investiti da «un fetore di pollaio e di gabbia di conigli»[64], tormentati «da una impressione di zoo»[65], come se fossero arrivati alla meta finale di una discesa agli inferi. Distesa per terra «la bestia, dunque, c'era ed era là, in quella stanza, denunciata dai suoi escrementi e dal suo fetore»[66], accosciata come «un oggetto dimenticato»[67], il cui corpo si fa testimonianza delle precedenti visite, ospitando i segni e le scritte impresse sulla pelle, come un geroglifico indecifrabile, tanto da rimandare ai «tratti tipici dell'estetica dell'antico Egitto»[68].

L'eroina favolosa e bellissima narrata nelle pagine di Apuleio, in quelle di Savinio si riduce a un inguardabile essere teriomorfo, subendo uno sgonfiamento graduale, una vera e propria demitizzazione, per cui il valore estetico si fa portatore di ridicolo, così da trasformare la fanciulla stessa e le sue sorelle in mezze bestie, in creature da recinto con volti di pellicano, di struzzo e di papera, accomunate da una perturbante condizione animalesca:

> Anche la nostra straordinaria bellezza è una esagerazione. Non dico che fossimo brutte, ma nemmeno così belle come vuol far credere Apuleio. Diciamo bellocce. Non dovete guardarmi come sono ridotta ora, che non mi curo, e i dolori mi hanno affilato il becco, e non faccio che ridere. Questo mio becco di pellicano una volta brillava come l'oro, e più che belle, io col mio becco di pellicano, le mie sorelle una col suo becco di struzzo, l'altra col suo becco di papera, si dovrebbe dire piuttosto che facevamo tipo[69].

A questo proposito, essendo la fanciulla rappresentata con parvenze zoomorfe, è interessante – per un azzardo comparatistico – il confronto col borgesiano *Libro de los seres imaginarios*. Se il pellicano «della favola è più piccolo e ha il becco corto e appuntito»[70], la creatura rappresentata da Savinio, invece, si allontana dall'iconografia favolistica dell'animale, restando fedele alla zoologia attuale, ossia con «il becco molto lungo e ampio»[71]. Sulla lezione borgesiana, il pellicano assume simbolicamente le sembianze dell'immagine cristologica: «con il becco e le grinfie, la madre accarezza i figli con tanta devozione da ucciderli. Dopo tre giorni, arriva il padre; disperato per la loro morte, si apre il petto a colpi di becco. Il sangue versato dalle sue ferite li resuscita»[72].

Non è un caso che il pensiero costante dei genitori di Psiche era il matrimonio delle proprie figlie e – dopo svariati tentativi fallimentari – il padre afferma: «nessuno vuole sposar le mie figliole? Ebbene, me le sposerò io!»[73]. È doveroso notare, dunque, come il padre incarni le caratteristiche della simbologia araldica del pellicano, la cui carità nei confronti delle proprie figlie, stando anche alla lezione borgesiana in cui è lo stesso padre a resuscitare i piccoli, si acuisce con la successiva battuta di Psiche: «povero caro papà!»[74]. Relativamente all'immagine dell'uomo-pellicano che si dilania il petto, intrisa di simbolismo cristiano, una possibile fonte risulta il *Morgante* di Luigi Pulci, autore amato e studiato da Savinio, date le numerose ricorrenze contenute soprattutto nell'*Hermaphrodito*. Si veda *l'incipit* del cantare XI del *Morgante*[75]: «o santo pellican, che col tuo sangue / campasti noi dalla fera crudele, / dal suo velen come pestifero angue». Per confermare questa possibile fonte, si vedano altri due segmenti testuali del *Morgante* in cui compare l'immagine speculare del pellicano: «quivi si cava il pellican del petto / il sangue, e rende la vita a' suoi figli» (*Morg*., XIV 51 1-2); «e se potessi, come il pellicano / quando la serpe i suoi nati gli uccide, / lo sanerebbe col suo sangue umano» (*Morg*., XXVII 213 3-5). Parimenti, anche Dante in *Paradiso* XXV, 113 definisce l'immagine di Cristo come «nostro pellicano», tanto da convalidare la profonda sinergia tra l'animale e la tradizione cristiana.

Tornando al testo saviniano, dopo vari tentativi matrimoniali, giunge una lettera anonima indirizzata alla stessa Psiche e scritta dall'uomo «più potente dell'universo»[76], il Signor di Tutto, che dichiara:

> Ho deliberato di farne mia moglie, perché andavo cercando appunto una ragazza che avesse cura della propria persona. Il progettato matrimonio si farà, salvo se non saranno rispettati i patti che assicurano la mia invisibilità e il mio anonimato[77].

Salita a bordo di una automobile volante e completamente vuota, Psiche viene trasportata, dopo aver solcato i paesaggi e i territori dell'aria, in un grande edificio anch'esso vuoto, quasi fatto di silenzio artificiale, i cui abitanti risultano solo uomini di cristallo e donne di vetro. Un luogo artificiale, dunque, un lusso mascherato, che nasconde l'azzardo della finzione, la rivelazione dell'inganno, poiché ciò che si palesa come invisibile e anonimo, nasconde sempre un tarlo fatale, una maschera dell'orrido e un ribaltamento di prospettive, come afferma la stessa fanciulla: «in quella specie di palazzo di Alcina ove sotto la maschera del lusso non tardai a riconoscere la clinica per la più crudele delle malattie»[78].

Paragonato ad una operazione chirurgica, viene narrato il primo rapporto sessuale tra Psiche e l'invisibile marito:

> Terminati i preparativi, sentii avvicinarsi colei che tra le inservienti di quello stabilimento d'amore aveva il grado supremo. Un gelido fiato mi entrò attraverso le narici, una imperiosa voce impersonalmente disse: "respirate forte". L'infinito di quell'infinito mi avvolse d'infinito e senza forza, senza volontà, senza desiderio mi abbandonai. Questo dunque è l'amore? Questo il grande avvenimento che fanciulle noi aspettiamo come la terra aspetta il sole? Le voci senza corpo [...] mi dissero che l'operazione era riuscita benissimo. La notte seguente l'operazione si ripeté, meno chirurgica a dir vero e anzi addolcita da un certo qual piacere, e nelle notti successive il piacere si accentuò. Mi innamorai a poco a poco del mio chirurgo[79].

Dato il piacere di quelle notti di amori invisibili, la curiosità di Psiche inizia a valicare i confini proibiti, facendosi tentazione che irrompe nel divieto[80] e, così come un luogo di bellezza artificiale nasconde il proprio lato da clinica delle malattie, anche la conturbante fisionomia dell'anonimo Signore di Tutto cela le peggiori parvenze dell'orrido, tanto da risultare «la cosa più brutta, più stupida, più avvilente, più sconcia, più informe, più bestiale, più inumana, più ridicola, più immonda, più illogica, più grottesca, più oscena, più inguardabile che occhio umano abbia mai veduta!»[81]. A tal proposito, è possibile notare il netto ribaltamento, parodico e farsesco, della favola apuleiana, poiché mentre in quest'ultima è Psiche a rincorrere Amore – inteso come immagine pura e ideale, che rappresenta a pieno l'idea di un amore sublimato – nel libro di Savinio, invece, è la stessa Psiche che rifugge l'orrendo e squallido essere, non dissimile da un «viscido lumacone»[82], da una «bestia immonda»[83] e da un «bruco calvo»[84], il quale, volato dalla finestra come un falliforme uccello rapace, si appollaia sul ramo di un albero.

Se è vero che «un mito può corrispondere a un ideale, configurarsi come immagine suprema, ma può anche racchiudere un inganno di cui occorre sbarazzarsi»[85], ecco che i *concepts mythiques* della favola – intesi come fatti mentali e luoghi arbitrari – subiscono, nella riscrittura saviniana, un processo di demolizione e di degradazione, in cui cadono – con effetto demitizzante – le impalcature narrative, nonché il registro degli stessi personaggi. Data la semantica dissacrante del capovolgimento, se la Psiche della tradizione è destinata all'Olimpo, quella di Savinio – chiusa nel suo sarcastico disincanto – sceglie la cantina e la propria solitudine. Dunque, la fenomenologia del classico entra nell'arcipelago del contemporaneo e nel laboratorio saviniano per produrre accordi imprevisti e combinazioni impensate, come afferma Ungaretti in *Caratteri dell'arte moderna*: «riportare nei nostri spiriti gli antichi miti, non come modi neoclassici di imitazione oziosamente accademica, ma come figure di una giovinezza spirituale ritrovata»[86]. Parimenti, se la favola di Apuleio aveva mitizzato idealmente la bella Psiche

e l'irraggiungibile Amore, il testo di Savinio – avvalendosi di un'estetica dell'osceno che rovescia i paradigmi estetici della tradizione, come in una contraffazione burlesca e deforme – parodizza i personaggi trasformandoli in mostri, l'una con volto e becco da pellicano, ingabbiata insieme ai suoi escrementi e ai suoi tanfi, l'altro – figurazione dell'informe e del proibito – assume le sembianze di un viscido lumacone, teso a ridurre il polo maschile ai minimi termini, tanto da somigliare, in modo quasi provocatorio, ad un rattrappito membro virile «pur di colpire la retorica della virilità e della possenza, tipica delle società maschiliste»[87].

Note

1 Sozzi 2007, 15.
2 Beltrami 2016, 143.
3 Flora (a cura di) 1953, 468.
4 Apul. *met*. 5, 6: «Ma le raccomandò più volte – e spesso la spaventò – di non cercare mai, persuasa da un pericoloso consiglio delle sorelle, di conoscere l'immagine del marito: per non dovere poi, a motivo di una curiosità sacrilega, rovesciarsi da tale vetta di felicità giù nei guai, senza inoltre potere più, poi, ottenere il suo abbraccio. Lei ringraziò il marito e con animo giù più lieto: "Piuttosto", disse, "morirò cento volte, prima di rischiarmi priva di questo tuo dolcissimo connubio"». La traduzione è di Fo (a cura di) 2015. Da qui in poi i rinvii a *Le Metamorfosi* faranno riferimento a questa traduzione.
5 *Ibidem*.
6 Si vedano Tamaro (a cura di) 1989; Boccardi Storoni, 1984.
7 Tamaro (a cura di) 1989, 82.
8 Russo (a cura di) 2016, 398-399.
9 Apul. *met*. 4, 28: «Ma per verità le due maggiori, sebbene fossero in tutto e per tutto splendide, erano ancora ritenute alla portata delle umane possibilità di celebrarle. La terza invece, e più giovane, fanciulla era di una bellezza tanto eccezionale, tanto sfolgorante, che la penuria del linguaggio umano non era in grado non dico di celebrarla a sufficienza, ma neppure di esprimerla».
10 Flora (a cura di) 1953, 78.
11 Ivi, 235.
12 Sozzi 2007, 175.
13 Régnier 1894, 31-32 («E' l'aereo disimpegno dal nostro essere terrestre»).
14 Conti (a cura di) 1991, 7.

15 Ivi, 19.
16 *Ibidem*.
17 *Ibidem*.
18 Ivi, 23.
19 Ivi, 21-23.
20 Ivi, 24.
21 Ivi, 26.
22 *Ibidem*.
23 Ivi, 11.
24 Ivi, 8-9.
25 Ivi, 12.
26 Meda 1999, 46.
27 Conti (a cura di) 1991, 37.
28 *Ibidem*.
29 Ivi, 32-36.
30 Ivi, 35.
31 Ivi, 37.
32 Ivi, 13.
33 Ivi, 34.
34 Ivi, 39.
35 Ivi, 40.
36 Ivi, 41.
37 Si veda Fabbri 2007.
38 Rosowsky 1993, 393.
39 Tinterri (a cura di) 1995, 376-377.
40 Ivi, 378.
41 Ivi, 380.
42 Ivi, 411.
43 Ivi, 380.
44 Conti (a cura di) 1991, 19.
45 Beltrami 2016, 141.
46 Tinterri (a cura di) 1995, 423.
47 Apul. *met*. 4, 32: «Ne ammirano le fattezze divine: però l'ammirano tutti come una statua fatta a regola d'arte».
48 Tinterri (a cura di) 1995, 411.
49 Ivi, 410.
50 Ivi, 411.
51 Lanuzza 1989, 29.
52 Secchieri 1998, 9.
53 Tinterri (a cura di) 1995, 413.
54 Ivi, 377.
55 Ivi, 429.
56 Dodds 1983, 127.
57 Cicoira (a cura di) 1985, 190.
58 Savinio 1992, 91.

59 Debenedetti 1992, 31.
60 Cirillo 2021, 55.
61 Per l'opera pittorica di Savinio si veda Vivarelli 1996.
62 Lanuzza 1989, 32.
63 Giuliani 1995, XII.
64 Savinio 1981, 24.
65 *Ibidem*.
66 *Ibidem*.
67 Ivi, 25.
68 Zudini 2008, 302.
69 Savinio 1981, 41.
70 Borges 2006, 167.
71 *Ibidem*.
72 *Ibidem*.
73 Savinio 1981, 47.
74 *Ibidem*.
75 Si fa riferimento all'edizione di Greco (a cura di) 2004.
76 Savinio 1981, 52.
77 *Ibidem*.
78 Ivi, 58.
79 Ivi, 60.
80 Anche in questo caso ritorna l'immagine tradizionale della lucerna svelatrice, del tutto rovesciata in chiave ironica e farsesca: «Avrei voluto che la lampadina sopra il mio letto spandesse raggi di tenebra, anziché raggi di luce. E prima di tutto mettiamo le cose a posto: non era una lucerna come dice Apuleio per fare il dannunziano, ma una comunissima lampadina» (Ivi, pp. 61-62).
81 Ivi, 62.
82 Ivi, 63.
83 *Ibidem*.
84 *Ibidem*.
85 Sozzi 2007, 9.
86 Diacono, Rebay (a cura di) 1974, 280.
87 Cirillo 2021, 59.

Bibliografia

Beltrami 2016 = L. Beltrami, *La bellezza femminile nella cultura romana*, in «Storia delle donne» 12, 2016, 141-159.

Boccardi Storoni 1984 = P. Boccardi Storoni, *Cupido e Psiche tra mito e fiaba*, Palermo, Sellerio, 1984.

Borges 2006 = J. L. Borges, *Il libro degli esseri immaginari*, Milano, Adelphi, 2006.

Cicoira (a cura di) 1985 = F. Cicoira (a cura di), O. Weininger, *Delle cose utltime*, Pordenone, Studi Tesi, 1985.

Cirillo 2021 = S. Cirillo, *Alberto Savinio e la poetica della fusione*, in Ead., *Al di là dei canoni. Scritti sul '900 letterario*, Roma, Bulzoni, 2021.

Conti (a cura di) 1991 = B. Conti (a cura di), S. Aleramo, *Dialogo con Psiche*, Palermo, Novecento, 1991.

Debenedetti 1992 = E. Debenedetti, *Ricordo di Savinio,* in R. Tordi, *Mistero dello sguardo. Studi per un profilo di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1992, 31-33.

Diacono, Rebay (a cura di) 1974 = M. Diacono, L. Rebay (a cura di), G. Ungaretti, *Caratteri dell'arte moderna* (1935), in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1974.

Dodds 1983 = E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, trad. Caterina Plesu, Bucarest, Meridiani, 1983.

Fabbri 2007 = P. Fabbri, *Transcritture di Alberto Savinio: il dicibile e il visibile*, in *Parola/Immagine*, Il Verri, Milano, n. 33, 2007.

Flora (a cura di) 1953 = F. Flora (a cura di), G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Milano, Mondadori, 1953.

Fo (a cura di) 2015 = A. Fo (a cura di), Apuleio, *Le metamorfosi o L'asino d'oro*, Torino, Einaudi, 2015.

Giuliani 1995 = A. Giuliani, *Savinio dei fantasmi*, in A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, IX-XXXVII.

Greco (a cura di) 2004 = A. Greco (a cura di), L. Pulci, *Morgante e opere minori,* Torino, UTET, voll. I-II, 2004.

Lanuzza 1989 = S. Lanuzza, *Savinio, la storia in frantumi e i mostri*, Firenze, Molloy, 1989.

Meda 1999 = A. Meda, *Lui, lei e l'altra: Trasfigurazione di Sibilla Aleramo e l'identità femminile,* «Studi d'italianistica nell'Africa australe», *vol. 12, n.1/1999.*

Régnier 1894 = H. de Régnier, *Le bosquet de Psyché*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1894.

Rosowsky 1993 = G. I. Rosowsky, *Alberto Savinio e l'umorismo tra essere e fare*, in A. Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Bulzoni, Roma, 1993, 391-414.

Russo (a cura di) 2016 = E. Russo (a cura di), G. B. Marino, *Adone*, Milano, BUR Rizzoli, 2016.

Sabbatini 1997 = M. Sabbatini, *L'argonauta, l'anatomico, il funambolo. Alberto Savinio dai Chants de la mi-mort a Hermaphrodito*, Roma, Salerno, 1997.

Savinio 1981 = A. Savinio, *La nostra anima,* Milano, Adelphi, 1981.

Savinio 1992 = A. Savinio, *Prime parole su Weininger*, <Il Tempo>, 7 maggio

1921, in R. Tordi, *Mistero dello sguardo. Studi per un profilo di Alberto Savinio*, Roma, Bulzoni, 1992, 91-104.

Secchieri 1998 = F. Secchieri, *Dove comincia la realtà e dove finisc*e, Le lettere, Firenze, 1998.

Sozzi 2007 = L. Sozzi, *Amore e Psiche. Un mito dall'allegoria alla parodia*, Bologna, il Mulino, 2007.

Tamaro (a cura di) 1989 = V. Tamaro (a cura di), E. Neumann, *Amore e Psiche. Un'interpretazione nella psicologia del profondo*, Roma, Astrolabio, 1989.

Tinterri (a cura di) 1995 = A. Tinterri (a cura di), A. Savinio, *Angelica o la notte di maggio*, in Id., *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano, Adelphi, 1995, 353-437.

Vivarelli 1996 = P. Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1996.

Zudini 2008 = C. Zudini, *La presenza degli animali nell'opera narrativa di Alberto Savinio*, Italies XI, 2008.

Ricezione: 05.IX.2023
Accettazione: 12.XI.2023

unaκοινῇ, n°4 (2023), 56-70
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261053

Iris Filippone

Città morta: il trionfo della borghesia sulla ricerca del bello classico nella tragedia di D'Annunzio

Abstract: È all'editore Emilio Treves che nel settembre 1895, D'annunzio scrive di aver riscoperto Sofocle ed Eschilo durante il suo soggiorno a Micene e di aver avuto l'ispirazione per un nuovo dramma. La *Città morta* nasce quindi sotto il segno del τράγος, cui il poeta Vate fa costante riferimento nel testo. Imperfetti e incompleti, i personaggi della *Città morta* vivono il dramma borghese della continua ricerca della bellezza e si aggrappano ad essa in ogni modo illudendosi di possederla. È sull'ossessiva ricerca del bello classico da parte dei protagonisti della *Città morta* e sul sottile intreccio tra teatro borghese e classico intessuto dal poeta Vate che si concentra il presente contributo.

Abstract: In September 1895 D'Annunzio wrote to his publisher, Emilio Treves, of having rediscovered Sophocles and Aeschylus during his stay in Mycenae and of having found inspiration for a new drama. Therefore, *Città morta* was written under the sign of τράγος (tragedy), to which the Vate constantly refers in the text. The characters of *Città morta* are imperfect and incomplete and they live the bourgeois drama of the constant pursuit of beauty and cling to it in every way, deluding themselves that they have it. The present essay focuses on the obsessive research for classical beauty by the protagonists of *Città morta* and on the subtle intertwining between bourgeois and classical theater woven by the poet Vate.

Parole-chiave: Gabriele D'Annunzio, tragedia, bello, teatro, *Città Morta*
Keywords: Gabriele D'Annunzio, tragedy, beauty, theatre, *Città Morta*

Iris Filippone è laureanda in Italianistica presso l'Università di Pisa. Ha studiato presso l'Università degli Studi di Enna "Kore" conseguendo la laurea triennale in lettere moderne *cum laude* con una tesi sull'intertestualità dantesca nel *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca. I suoi studi si interessano principalmente di filologia italiana. Email: i.filippone@studenti.unipi.it

Introduzione alla *Città morta*

È durante la sua crociera sullo yatch *Fantasia* di Edoardo Scarfoglio[1] che Gabriele D'Annunzio rilegge Eschilo e Sofocle; nelle loro pagine, l'autore pescarese ritrova due componenti ormai lontane dalla società contemporanea: il bello e il tragico. Affascinato da questi due elementi costitutivi che per secoli hanno illuminato la produzione classica, D'Annunzio sente l'urgenza di riproporli all'interno della sua opera, da questa necessità prende forma la prima opera teatrale dell'autore. Da Francavilla, il 6 settembre 1895[2] – qualche giorno dopo il suo ritorno dalla Grecia – Gabriele D'Annunzio scrive all'editore Emilio Treves di avere in mente un dramma ben preciso intitolato *Città morta*[3]. Dall'invio della lettera alla fine della scrittura dell'opera trascorre poco più di un anno, la penna dell'autore – lenta nella composizione dei suoi romanzi – si alleggerisce nella scrittura della *Città morta*, diventando così agile da rendere possibile la stesura della tragedia in appena quaranta giorni – dal 30 settembre all'11 novembre 1896 – come attestato da una nota autografa[4]. Alla volontà dell'autore di far rivivere la classicità si unisce una componente storica recente quanto rilevante: la scoperta di Heinrich Schliemann della necropoli micenea nel 1876; è lo stesso autore ad annotare sul suo taccuino «Imaginare la scoperta di Schliemann»[5] mentre si trova al cospetto dei reperti del tesoro miceneo al Museo Nazionale di Atene, e a richiedere, al suo rientro dal viaggio, una copia del libro di Schliemann "Mycènes" a Hérelle[6]. Dalle rovine di Micene prende vita, quindi, una tragedia che nasce non solo dall'idea di riportare in scena il mondo classico, ma anche di riscriverlo, rendendolo attuale, abolendo nietzscheanamente[7] – come l'autore stesso scrive ad Angelo Conti[8] – la sottile linea temporale che divide gli uomini che furono da quelli che sono, col fine di avvicinarli sotto il motivo del teatro; è in questo continuo scambio tra antichità e modernità che risiede la complessità dei personaggi di *Città morta*, costretti a vivere in un presente molto diverso dal passato di cui cercano di recuperare i valori. Come poteva, quindi, l'autore pescarese avvicinare due epoche così diverse tanto da renderle simili? La risposta è nella trama dell'opera. D'annunzio sceglie come nuclei tematici per la sua tragedia l'incesto, l'amore, la follia e la morte; questi τὸποι non

solo fanno da *leitmotiv* per la storia, ma dimostrano perfettamente come i protagonisti si illudano di vivere sotto il segno dei valori della classicità, di cui, in realtà, non restano che opachi riflessi.

Sono quattro i protagonisti della *Città morta*: Leonardo, archeologo; sua sorella Bianca Maria; Alessandro, scrittore sposato con Anna, cieca sin dalla giovane età e per questo accompagnata dalla sua nutrice. La vicenda si svolge «Nell'Argolide 'sitibonda' presso le rovine di Micene 'ricca d'oro'»[9] in cui Leonardo cerca in modo 'furioso' i tesori delle tombe degli Atridi. Durante la ricerca di Leonardo, la sorella trascorre le sue giornate con Anna, alla quale legge – proprio come accade nell'incipit della tragedia, quando Bianca Maria recita l'*Antigone* – le antiche tragedie del mondo classico, pratica che sancirà la loro amicizia; quest'ultima è però messa a repentaglio dal senso di colpa provato da Bianca Maria per il suo amore nei confronti di Alessandro. L'attrazione tra Bianca Maria e lo scrittore è reciproca, sarà quest'ultimo, infatti, a pregare l'amata di concedergli il suo amore (II, I). Alessandro non è, però, l'unico innamorato di Bianca Maria, anche Leonardo, infatti, prova dei sentimenti incestuosi per la sorella, e sarà proprio ad Alessandro che confesserà le sue pulsioni in un momento di vergogna e frustrazione. Colei che riesce a vedere la realtà, è proprio Anna che rivela la scoperta dell'amore tra il marito e Bianca Maria a Leonardo, pensando in realtà che anche lui avesse capito del legame tra la sorella e Alessandro; per via di un *qui pro quo* Leonardo scopre quindi la verità e decide di uccidere la sorella, sia per vendicarsi che per mantenerne intatta la purezza; è proprio nel momento della morte di Bianca Maria che Anna, in un'immagine speculare e opposta a quella della vicenda edipica, riacquista la vista e si rende conto dell'omicidio che è stato appena compiuto.

Come si può notare già dalla trama, ogni personaggio di *Città morta* vive un proprio dramma individuale che poco ha a che fare con la coralità tipica della tragedia greca e che fa sì che i protagonisti siano – usando la bellissima espressione di Niva Lorenzini – «immersi in un loro sogno, o in un loro incubo, senza svolgimento né evoluzione»[10].

Già da questi – pochi – elementi si può notare come i riferimenti alla tragedia classica non siano ingenerosi. Nelle pagine a seguire, si tenterà non soltanto di cogliere tali rapporti[11], ma anche di

comprendere in che modo D'Annunzio guardi al mondo greco arcaico, approfondendo, in particolare, la ricezione del concetto di bello classico da parte dell'autore e gli eventuali punti di contatto e di distacco intercettabili nella *Città morta*.

Modernità e serialità: bellezze possibili?

È opportuno – prima di approfondire la presenza e la funzione del bello nella *Città morta* – soffermarsi brevemente su quale sia l'idea di bellezza del poeta Vate e su come essa influisca sul suo rapporto con la contemporaneità. Com'è noto, la figura del *dandy* si caratterizza, tra gli altri dettagli, per la sua continua ricerca della bellezza e del piacere, ma qual è la bellezza a cui D'Annunzio anela? Quali sono i canoni entro cui l'autore pescarese concepisce il concetto di bello? È importante sottolineare sin da subito l'approccio estremamente polare che l'autore ha nella definizione del bello: se da una parte egli è consapevole della perfezione e dell'immutabilità che risiedono nella bellezza classica, dall'altra, coglie pienamente quanto il progresso influisca sul generare canoni estetici mutabili ed effimeri. È evidente che il ruolo pubblico e mondano del Vate abbia influito in modo significativo sulla sua percezione della bellezza; per cogliere meglio, e più facilmente, ciò che si intende dire quando si parla di bellezza effimera e mutabile è utile ricorrere all'estratto riportato da Anna Panicali[12], tratto dalla «Tribuna», intitolato *Le bionde*:

> Prima, circa una trentina d'anni fa, tutte le donne erano brune, d'un bruno profondo e fatale, *mer d'ébène, noir océan, pavillon de ténèbres tendues*, come cantava Carlo Baudelaire. [...] Ora, invece, una donna che non è bionda non è una donna [...] ormai qui a Roma non si vedono che donne bionde, d'ogni specie di biondezza. [...] Di tanto in tanto apparisce, da lontano, molto da lontano, e fuggevolmente, qualche donna bruna; ma è una forestiera di certo[13].

Come si può facilmente evincere dal testo sopra riportato, il concetto di bello eterno e immutabile viene sostituito dalla moda che, influendo sui canoni estetici li condiziona inevitabilmente, rendendoli soggetti al cambiamento del tempo e dei gusti. A questo meccanismo di condizionamento si aggiunge la produzione in serie, che si pone al servizio del mercato e del pubblico spegnendo

ogni barlume di unicità. Il risultato di tutto ciò è un'incessante banalizzazione della bellezza che, esposta in vetrina, viene veduta al miglior offerente. Se è vero, come è vero, che da una parte D'Annunzio è un promotore convinto del progresso, è anche vero che di fronte a una tale prospettiva di mercificazione della bellezza – di cui, come si è visto, è pienamente consapevole – non può non rincorrere il miraggio dell'arte vista come mezzo d'elevazione dell'animo umano. Cercando di essere più chiari, quello che D'Annunzio vede nella bellezza naturale – non quindi in quella artificiale prodotta dal suo tempo – è il mezzo attraverso cui l'uomo borghese potrebbe innalzare sé stesso; il problema risiede nel fatto che il gusto dell'uomo, anestetizzato dalla mercificazione della bellezza, non riesce a sfuggire dalla sua mediocrità. È in questo contesto intellettuale che

> D'Annunzio elabora «una poetica del consumo dell'arte, erige l'arte a valore positivo e usabile, fonda una tradizione di esteticità diffusa»[14]. Ed è in questo senso che *Il Piacere* si propone «come grande metafora della fruizione estetica nel tempo dissacrante del mercato e della merce»[15].

Far centellinare all'uomo borghese l'unicità della vera bellezza è forse l'unico modo per tentare di risvegliarlo dalla sua paralisi estetica; l'inganno che D'Annunzio concede – seppur per brevi istanti – al suo pubblico, è lo stesso in cui cadono i protagonisti della *Città morta*, che si illudono di vivere tra gli antichi eroi tragici, fuggendo da un presente «sitibondo» e riservando i loro unici attimi di felicità al ricordo di un passato lontano che non hanno mai vissuto.

> Ovunque, lungo le pareti, negli spazii liberi sono adunati calchi di statue, di bassi rilievi, di iscrizioni, di frammenti scultorii: testimonianze d'una vita remota, vestigi d'una bellezza scomparsa[16].

È la sovrapposizione di luoghi, tempi, memorie e illusioni, che fa da cornice allo sfondo miceneo e che illude i personaggi della *Città morta* di poter inseguire la «bellezza scomparsa», conquistandola attraverso la ricerca di una bellezza individuale e borghese; inevitabilmente – così come era già successo ad Andrea Sperelli nel *Piacere* – il mondo creato dai protagonisti della *Città morta* è

destinato a sgretolarsi tragicamente in un violento scontro con la realtà.

Il rinnovamento estetico della Grecia antica

> Ma poiché lo stile fu creato dai Greci e poiché esso ricorre spontaneo alla mano d'ogni sommo artefice sul punto di generare e imprimere i suoi caratteri ad ogni capolavoro in ogni tempo, appare evidente che anche l'arte futura dovrà la sua elevazione al rinnovato insegnamento di quelli antichi maestri i quali riuscirono ad esprimere nella forma più alta e più pura tutti i pensieri e tutte le aspirazioni di nostra stirpe[17].

Tornato dalla Grecia, l'Ulisside – così si definirà il nostro autore[18] – sentì sempre più l'urgenza di placare la sua sete di classicismo: aveva bevuto alla fonte della bellezza durante tutto il suo viaggio, come si sarebbe potuto dissetare nel brusco ritorno alla banale serialità dei suoi tempi? La nostalgia classica diventerà premessa per una rilettura del bello contemporaneo, per sfuggire alla *flagitium pulchritudinis* è necessario ispirarsi proprio a quei modelli che avevano esaltato la bellezza oltre ogni limite, conferendole l'eternità. Poiché la riscoperta del classico si pone come *conditio sine qua non* per l'avvento di una nuova bellezza unica e pura, non è affatto un caso, come sottolineato anche da Chiapparo[19], che uno dei protagonisti della tragedia sia un archeologo. Questa operazione, che potrebbe sembrare puramente teorica, viene invece pragmaticamente compiuta dall'autore non solo rendendo l'antichità lo scenario perfetto in cui introdurre il suo dramma borghese, ma anche inserendo nella tragedia, riadattandole, parti del suo diario del viaggio in Grecia[20]:

> Giunto presso la caverna, assisto alla strage crepuscolare dei falchi. Una specie di frenesia micidiale prende i cacciatori. Come gli uccelli hanno nella roccia i loro nidi, svolazzano di continuo da presso se bene risuonino frequenti i colpi di fucile. È come una nube turbinosa di falchi. Cadono fulminati, a terra, con un suono sordo. Sono belli uccelli eleganti e fieri. Hanno i colori della roccia: le ali brune, il corpo rossastro, il petto bianchiccio, la testa grigia. Quelli che non sono feriti a morte, tentano di avventarsi alla mano che vuole afferrarli. Prendono attitudini selvagge e minacciose, col becco pronto a colpire. Le ali rotte stanno aperte e abbandonate ai loro fianchi palpitanti. E nulla è più grazioso e più nero del loro piccolo capo grigio ove brillano gli occhi neri in un cerchietto giallo. Ne raccolgo uno che è caduto ai miei piedi

ferito in pieno petto. Il sangue lo soffoca e gli cola giù per il becco. Una specie di singhiozzo lo scuote, mentre le stille vermiglie cadono sul suolo una a una. Gli occhi s'illanguidiscono, gli artigli si contraggono, la testina s'inchina sul petto. Ancora un singhiozzo sanguinoso. È l'ultimo. Pur dianzi la bella e fine creatura feroce strideva nel cielo di perla, affidata alle sue ali infaticabili, dominatrice dello spazio immenso. Ora è una specie di straccio sanguinolento[21].

Come nota Rella, questa scena di *Città morta* risente della visita alle grotte del Parnaso sopra citata:

Bianca Maria: Che belle e fiere creature, se voi le vedeste! Sono pieni di vita, sono tutti armati di vita. Hanno i colori della roccia: le ali brune, il corpo rossastro, il petto bianchiccio, il capo grigio. Nulla è più grazioso e più feroce del loro piccolo capo grigio ove brillano gli occhi neri in un cerchietto giallo. L'altrieri, come io li guardavo nel cielo, uno dei custodi ne colpì uno in pieno petto col suo fucile. Cadde quasi ai miei piedi; e io lo raccolsi. Benché ferito a morte, egli tentò d'avventarsi alla mia mano. Il sangue lo soffocava e gli colava giù per il becco; una specie di singhiozzo lo scoteva, mentre le stille rosse cadevano a una a una. Gli occhi s'illanguidirono, gli artigli si contrassero, la testina s'inchinò sul petto. Ancora un singhiozzo sanguinoso. Fu l'ultimo. Mi restò in mano una specie di straccio ... E una vita così libera e così violenta, pochi attimi innanzi, aveva palpitato nel cielo[22]!

Attraverso questa continua esitazione, D'Annunzio riesce a confondere i tempi della sua tragedia eliminando il sottile confine temporale che separa il qui dal lì, il passato dal presente, cercando di restituire almeno l'ombra di quell'arte classica così perfetta e immutata a cui le macerie immaginate nella sua sitibonda Argolide possono soltanto vagamente somigliare. Il tentativo di recupero della bellezza classica risulta quindi compiuto solo parzialmente, così come incompleto è il rinvenimento degli ori micenei: non è casuale che il volto di Agamennone sia «inafferrabile»[23] per Leonardo, simbolo di un'epoca così tanto lontana e diversa da quella in cui visse il re di Micene.

Leonardo: la bellezza nel folle

Come anticipato, la ricerca della bellezza da parte dei personaggi della *Città morta* è individuale e non corale, informazione desumibile anche dai vari dialoghi dei personaggi, che sfociano il più delle volte in dei veri e propri monologhi – si pensi, per

esempio, alla dichiarazione d'amore di Alessandro a Bianca Maria (II, I); oppure alla confessione del suo amore incestuoso per la sorella che Leonardo fa ad Alessandro (II, IV) – per questo motivo, la storia sembra svilupparsi in modo quasi individualista, le storie dei personaggi si intrecciano solo a un livello superficiale; forse è questo che porterà la storia a un esito infelice e renderà impossibile ai quattro protagonisti il raggiungimento della bellezza a cui aspirano.

In quanto archeologo, il personaggio che ricerca – per definizione – la «bellezza scomparsa» è Leonardo. Il suo destino è però segnato dalla follia e – come si vedrà meglio – dalla sofferenza; se, infatti, in un primo momento potrà sembrare l'unico a trovare ciò che cerca, la realtà lo metterà dinanzi a una crudelissima realtà. Sono due gli elementi in cui Leonardo trova la bellezza: il tesoro degli Atridi e la sorella. Per quanto riguarda il primo, la ricerca incessante pare produrre i suoi frutti, Leonardo infatti ritrova non solo il tesoro degli Atridi, ma anche i loro corpi intatti che tuttavia si disgregano totalmente alla luce del sole; dopo aver visto la magnificenza dei corpi degli Atridi, i soli ori funebri che li ricoprivano non sembrano soddisfare pienamente il bisogno di bellezza di Leonardo (I, V).

> Leonardo: […] Uno dei cadaveri superava di statura e di maestà tutti gli altri, cinto d'una larga corona d'oro, con la corazza, col balteo, con gli schinieri d'oro, circondato di spade, di lance, di pugnali, di coppe, cosparso d'innumerevoli dischi d'oro gittati a piene mani sul suo corpo come corolle, più venerabile di un semidio. Mi sono chinato sopra di lui, mentre si disfaceva nella luce, ed ho sollevato la maschera pesante... Ah, non ho dunque visto veramente la faccia di Agamennone? Non era quello forse il Re dei Re? La sua bocca era aperta, le sue palpebre erano aperte […] Egli aveva una gran fronte, ornata d'una foglia rotonda d'oro; il naso lungo e diritto; il mento ovale; e, come ho sollevata la corazza, m'è parso perfino di intravedere il segno ereditario della stirpe di Pelope "dalla spalla d'avorio" ... Tutto è dileguato nella luce. Un pugno di polvere e un ammasso d'oro[24].

Il prezzo che Leonardo paga per il raggiungimento della bellezza ritrovata dopo secoli è sia fisico che psicologico, il logoramento che proviene dalla ricerca ossessiva è inciso sul suo corpo, provato dalla fatica al punto da destare la preoccupazione della sorella (I, V):

Bianca Maria: […] Ah, quanti giorni, quanti giorni tu sei rimasto là, contro la terra, dentro le fosse, a inghiottire la polvere maledetta, a logorarti le mani su le pietre, senza tregua, senza tregua! Povere mani! Sono tutte lacere, macchiate di sangue, con l'unghie spezzate, quasi senza più carne, secche come l'esca... Non ti dolgono[25]?

È proprio Bianca Maria ad essere al centro dei desideri incestuosi del fratello; nella purezza della sorella Leonardo vede la sua bellezza ed è nel tentativo di preservarla che la uccide (V):

Leonardo: […] tu non sai quale anima ella avesse... Tutte le bontà della terra e tutte le bellezze - le bellezze che tu stesso non hai sognato ancóra! - erano nella sua anima... Pareva che ogni mattina, quando si risvegliava, tutti i soffii della primavera passassero su la sua anima e l'intenerissero e la facessero fiorire […] Guardala, guardala! Ella è perfetta; ora ella è perfetta. Ora ella può essere adorata come una creatura divina[26].

Com'è evidente in entrambi i casi, Leonardo non riesce a raggiungere pienamente la bellezza a cui aspira; piuttosto, ogni volta che crede di avvicinarvisi non fa che sprofondare sempre di più nella follia, giungendo, addirittura, all'agghiacciante omicidio della sorella.

Alessandro e Bianca Maria: la morte della bellezza

Il personaggio della *Città morta* che incarna in sé la bellezza è sicuramente Bianca Maria; ne è la prova il fatto che gli unici due personaggi maschili della tragedia sono attratti da lei; ma non è tutto, anche Anna, pur non potendo vederla, percepisce la sua bellezza e non prova invidia nei suoi confronti, ma anzi, le riserva una devozione quasi religiosa: Anna tocca e bacia il viso e i capelli di Bianca Maria, cerca la sua approvazione, le chiede consiglio, e non muta il suo atteggiamento neppure quando percepisce l'amore che la lega al marito.

Perché allora pare che Bianca Maria sembri rifiutare l'affetto della sua amica? L'atteggiamento di Bianca Maria è figlio del senso di colpa che nutre nei confronti della donna cieca, lei è pienamente consapevole dell'illegittimità dei sentimenti che prova nei confronti di Alessandro e di questo si colpevolizza, non avendo il coraggio

di lottare fino in fondo per ottenere ciò che vuole; in questo si differenzia dall'eroina tragica a cui pensa di essere simile, ovvero Antigone.

Bianca Maria: La mia vita è chiusa in un breve cerchio, forse per sempre. Io vi leggeva dianzi l'*Antigone*. Di tratto in tratto mi pareva di leggere il mio Destino. Anch'io mi sono consacrata al fratello, anch'io sono legata da un voto[27].

Se è vero quindi, che Bianca Maria, come Antigone, dedica la sua vita al fratello, lo è anche che probabilmente è questa l'unica caratteristica a legarla al personaggio tragico. È importante rilevare come di Bianca Maria non vengano esaltate altre doti che non siano la bellezza e la dolcezza; non il coraggio, non la prodezza abitano quindi il suo cuore, ma una bellezza inconscia – quasi puerile per la troppa innocenza – che porta con sé sia una perfezione quasi divina, sia una vacuità d'altre caratteristiche che conforma l'animo di Bianca Maria a quello borghese.

Per Alessandro, Bianca Maria è la personificazione di bellezza e poesia; è lo stesso scrittore a dirglielo mentre le confessa il suo amore nella stanza degli ori funebri ritrovati da Leonardo (II, I). Durante l'incontro con Alessandro, Bianca Maria indossa gli ori della principessa defunta, in quel preciso momento lo scrittore avverte l'annullamento del tempo: presente e passato si confondono nella figura della sua amata.

Alessandro: E tutto questo è semplice, poichè voi lo fate. L'abisso del tempo si colma, tra voi vivente e le spoglie del Re e della profetessa che voi custodite. Tutto quest'oro sembra appartenervi da tempo immemorabile, poichè voi siete la Bellezza e la Poesia; e tutto rientra nel cerchio del vostro respiro, tutto cade naturalmente sotto il vostro dominio[28].

Nonostante indossi i suoi ori, Bianca Maria non è Cassandra, per un ironico gioco del destino, infatti, la sua storia è verosimilmente più vicina a quella di Antigone e, come nella tragedia di Sofocle, solo la sua morte potrà ristabilire l'ordine; ciò che distingue l'eroina sofoclea da Bianca Maria sono, ancora una volta, il coraggio e la consapevolezza: mentre Antigone sceglie liberamente di morire, Bianca Maria non sa neppure che qualcuno ha deciso che morirà e, soprattutto, non ne conosce il motivo. Si può dire con certezza che

mentre Leonardo uccideva Bianca Maria per preservarne la purezza, Alessandro perdeva l'ultimo barlume di bellezza nell'Argolide sitibonda.

Anna: edipica Cassandra

Anna vive sospesa in un limbo: è vero che da una parte il ricordo del mondo è immutato nella sua mente, ma dall'altra il suo mondo altro non è che un perenne buio, per questo il suo bisogno di bellezza è quasi disperato. Angosciata dall'idea della bellezza giovanile che abbandona il suo corpo, Anna – non potendo vedere i suoi cambiamenti – chiede continue conferme alla nutrice sulla sua condizione fisica e non riesce ad avere pace nemmeno nel sonno, quando gli incubi sull'invecchiamento iniziano a perseguitarla:

> Anna: La notte scorsa, ho fatto un sogno strano, indescrivibile. Una vecchiezza improvvisa mi occupava tutte le membra; sentivo su tutta la persona i solchi delle rughe; sentivo i capelli cadermi dal capo a grandi ciocche sul grembo, e le mie dita vi s'impigliavano come in matasse disciolte; le mie gengive si vuotavano e le mie labbra v'aderivano molli; e tutto in me diventava informe e miserabile[29].

Il timore per la deformità della vecchiaia porterà Anna a pensare con invidia alle statue che, seppur cieche come lei, vivono di un privilegio che non le è concesso: sono sempre identiche, la loro bellezza, infatti, non è destinata a sfiorire.

> Anna: Non pensate, Bianca Maria, che debbano esser felici le statue delle fontane? Nella loro bellezza immobile e durevole circola un'anima vivida che si rinnovella continuamente. […] Non vi sembrano felici? Io vorrei ben essere una di loro, poiché ho comune con loro la cecità[30].

Così come Cassandra «vedeva sempre intorno a sè la sventura e la morte»[31], anche Anna riesce a scorgere gli animi di chi la circonda; è grazie a questa sua dote che percepisce la purezza di Bianca Maria, ma anche l'amore che quest'ultima prova per Alessandro. Ciò che potrebbe inizialmente stupire non è tanto la scoperta dell'infedeltà del marito, quanto il sentimento di pacifica accettazione che Anna prova al momento della scoperta: il suo affetto nei confronti di

Bianca Maria resta immutato. In realtà, questo atteggiamento è del tutto comprensibile per due motivi: il primo è che Bianca Maria cerca in tutti i modi di negare a sé stessa i suoi sentimenti per Alessandro proprio perché consapevole dell'illegittimità del loro legame; il secondo è che, mentre Anna non è più cosciente della sua bellezza, lo è di quella di Bianca Maria, tanto che, non potendola vedere, cerca di sentirla attraverso il tatto:

> Anna: Non soffrite che io vi tocchi? Sento che siete bella, e vorrei raffigurarmi la vostra bellezza. Vi ripugnano le mie mani[32]?

Alla luce di quanto premesso, il paragone tra la veggente Cassandra e Anna sembrerebbe vincente, è però necessario chiedersi quanto questo sia calzante. Se bisogna tener conto del fatto che entrambe le donne siano accomunate dalla cecità e da una un'attitudine che potrebbe sembrare premonitrice, non bisogna dimenticare che, a un'analisi più attenta, risulta evidente come Anna, a differenza della sfortunata Cassandra, non sia effettivamente dotata del dono della veggenza; mentre Cassandra – come anticipato – riusciva a prevedere la sventura e la morte, Anna non immagina neppure che Leonardo possa essere innamorato della sorella, né tantomeno riesce a prevedere la morte di Bianca Maria; solo alla fine del quarto atto, quando parlerà con Alessandro, Anna si renderà conto che il segreto di Leonardo era ben diverso da quello che lei credeva e si comprenderà il suo errore:

> Anna: Il suo segreto! Che intendi tu? Quale segreto? Di quale orribile cosa parli tu, Alessandro[33]?

Alla luce di quanto detto finora, il recupero della vista di Anna alla fine del V atto è, quindi, un lieto fine? Non esattamente. Il principio greco del πάθει μάθος – per cui la conoscenza passa attraverso il dolore – torna anche nella tragedia dannunziana: per quanto riacquisire la vista sia, per Anna, prodigioso, la prima cosa che la sfortunata vede non è il viso di Bianca Maria sorridente in un pomeriggio estivo, bensì il suo cadavere. Stavolta Anna sembra somigliare più a Edipo[34] che a Cassandra, ma in modo specularmente opposto: attraverso la conoscenza di una verità estremamente brutale Edipo perde la vista,

con la stessa brutalità Anna la riacquista. Dunque, la conoscenza di una nuova bellezza del mondo, per Anna, viene sancita dall'orrore della morte. Per concludere, quindi, è evidente come, nonostante gli sforzi che ogni personaggio fa per evadere dalla dimensione presente e rifugiarsi in una bellezza passata, nessuno di loro riesca pienamente nell'intento. La dimensione estetica borghese finisce dunque per coincidere con una morale distorta, a tratti egoista – in una moderna καλοκαγαθία forse non pienamente compiuta – annichilendola, così come succede anche al gusto estetico borghese, e sostituendo definitivamente un'idea di bello ormai troppo lontana per essere raggiunta dai protagonisti della *Città morta*.

Note

1 Per maggiori informazioni riguardo la crociera sullo yatch *Fantasia*, si consiglia la lettura di Cimini (a cura di) 2010.
2 Riguardo ai tempi della vicenda compositiva dell'opera e alla sua messa in scena si rimanda a Erspamer 1988.
3 Valentini 1992, 110.
4 Andreoli, Zanetti (a cura di) 2022, 1081.
5 Ivi, 1083.
6 *Ibidem*.
7 Guidotti 2016, 24-25; ma anche Chiapparo 2007, 8.
8 Nicastro 1988, 47.
9 Andreoli, Zanetti (a cura di) 2013, 92.
10 Lorenzini 1984, 203.
11 Si consiglia a riguardo la lettura di Paratore 1991.
12 Panicali 2002.
13 D'Annunzio in Panicali 2002, 128.
14 Guglielmi in Panicali 2002, 138.
15 Andreoli in Panicali 2002, 138.
16 Andreoli, Zanetti (a cura di) 2013, 93.
17 D'Annunzio in Conti 1990, XXII-XXIII.
18 Rella 2014, 1.
19 Chiapparo 2008, 8.
20 Rella 2014, 3-5.
21 D'Annunzio in Rella 2014, 4.
22 D'annunzio in Rella, 2014, 4.
23 Lorenzini 1984, 202.

24 Andreoli, Zanetti (a cura di) 2013, 125.
25 Ivi, 127-128.
26 Ivi, 218-219.
27 Ivi, 111.
28 Andreoli, Zanetti (a cura di) 2013, 137.
29 Ivi, 97.
30 Ivi, 191.
31 Ivi, 151.
32 Ivi, 110.
33 Ivi, 213.
34 Per maggiori informazioni si rimanda a Valesio 1982 e Chomel 1993.

Bibliografia

Andreoli, Zanetti (a cura di) 2013 = A. Andreoli, G. Zanetti (a cura di), G. D'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2013.

Andreoli, Zanetti (a cura di) 2013 = A. Andreoli, G. Zanetti (a cura di), G. D'Annunzio, *La città morta*, in *Tragedie, sogni e misteri*, vol. I, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2013, 93-217.

Chiapparo 2008 = M. R. Chiapparo, *Mito e storia nella "Città morta" tra immaginario e riforma della scena*, in «Studi Medievali e Moderni», XI, 3, 2007, 105-125. Si fa qui riferimento alla digitalizzazione in www.nuovorinascimento.org al link https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiapparo/mito.pdf.

Chomel 1993 = L. E. Chomel, *Dalla narrativa al teatro: il mito di Edipo nella Città Morta di D'Annunzio*, in «Italian Culture», XI, 1993.

Cimini (a cura di) 2010 = M. Cimini (a cura di), G. D'Annunzio, G. Boggiani, G. Hérelle, E. Scarfoglio, *La crociera della «Fantasia». Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)*, Marsilio, Venezia, 2010.

Conti 1990 = A. Conti, *Beata Riva*, Treves, Milano, 1990.

Erspamer 1988 = F. Erspamer, *L'esordio teatrale di Gabriele D'Annunzio*, in Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, vol. II, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Tipotilografia G. Fabiani, Pescara, 1988, 473-497.

Guidotti 2016 = A. Guidotti, *Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento. Modelli della tradizione e riscritture originali*, ets, Pisa, 2016, 15-35.

Lorenzini 1984 = N. Lorenzini, *La Città Morta: « fiction de Soif et d'or »*, in «Lettere italiane», XXXVI, 2, 1984, 199-218.

Nicastro 1988 = G. Nicastro, *Il poeta e la scena*, Edizioni del Prisma, Catania, 1988.

Panicali 2002 = A. Panicali, *L'idea di bellezza nelle cronache, nelle "Favole moderne", nel "Piacere" di Gabriele D'Annunzio*, in «Rivista di letteratura italiana» XX, 3, 2002, 127-148.

Paratore 1991 = E. Paratore, *Nuovi studi dannunziani*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Ediars, Pescara, 1991, 122-139.

Piredda 2007 = P. Piredda, *Impossibilità del tragico ne "La città morta" di Gabriele D'Annunzio*, in «Laboratorio di nuova ricerca. Investigating Gender, Translation & Culture in Italian Studies», Clarendon Books P.B.F.A., Leicester, 2007, 59-71.

Rella 2014 = O. Rella, *Gabriele D'Annunzio. Viaggio in Grecia. Edizione commentata a cura e con introduzione di Ornella Rella*, Edizioni digitali cisva, 2014.

Valentini 1992 = V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Franco Angeli, Milano, 1992, 110.

Valesio 1982 = P. Valesio, *Il coro degli agrigentini*, in «Quaderni del Vittoriale», XXXVI, 1982.

Ricezione: 18.V.2023
Accettazione: 14.VI.2023

unaκοινῇ, n°4 (2023), 71-97
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261054

Paolo Orvieto

Amore e Bellezza nella Firenze laurenziana

Abstract: Viene analizzata soprattutto la concezione neoplatonica (ficiniana) del bello, soprattutto in *El libro dell'Amore* di Ficino e in altre sue opere. È un processo gnoseologico che inizia dalle bellezze sensibili, per passare a quelle interiori dell'immaginazione e della fantasia, per approdare alla suprema idea di bellezza di Dio, che è poi quella che genera l'amore, che è desiderio di bellezza. La filosofia sull'amore e sulla bellezza di Ficino verrà riproposta poeticamente da Lorenzo de' Medici in alcune delle sue più belle poesie, qui analizzate anche con lo stesso commento dell'autore.

Abstract: Above all, the Neoplatonic (Ficinian) conception of beauty is analysed, especially in Ficino's *El libro dell'amore* and in his other works. It is an epistemological process that starts from sensitive beauties, to move on to the internal ones of imagination and fantasy, to arrive at the supreme idea of beauty of God, which is then what generates love, which is the desire for beauty. Ficino's philosophy on love and beauty will be poetically reproposed by Lorenzo de' Medici in some of his most beautiful poems, analysed here also with the author's own commentary.

Parole-chiave: bellezza, amore, neoplatonismo
Keywords: beauty, love, Neoplatonism

Paolo Orvieto, già professore ordinario presso l'Università di Firenze, titolare di tre cattedre, ha al suo attivo più di duecento pubblicazioni: sul Rinascimento fiorentino (monografie e edizioni di Lorenzo de' Medici, Poliziano e Pulci), sulla critica letteraria (*Teorie letterarie e metodologie critiche*; *Tra Jung e Freud*; *Teorie critiche del Novecento*, ecc.); sulle letterature comparate (*Misoginie*; *Misoginie 2*; *Labirinti, castelli e giardini*; *Il mito di Faust*; *La vera storia di Giuda*, ecc.); e sui poemi cavallereschi del '400 (testi di Andrea da Barberino e di altri poemi cavallereschi) e in particolare su Luigi Pulci (*Pulci medievale*; la monografia Luigi Pulci; *Lettura allegorica del 'Morgante'*; *Pulci, Opere minori*; *Il Morgante, l''Orlando' laurenziano e Andrea da Barberino*; più una dozzina di articoli). Ha insegnato in varie Università straniere, tra le quali Oxford, Dublino, Budapest, Los Angeles e Capetown. Email: porviet@tin.it

Marsilio Ficino, neoplatonico, il più autorevole filosofo nella Firenze dei Medici, nato a Figline Valdarno nel 1433 e morto a Firenze nel 1499, completò nel 1469 il *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* (datato al 1469), e con immediata traduzione in volgare col titolo di *El libro dell'Amore*. Il testo ficiniano si presenta formalmente come una serie di orazioni pronunciate da vari personaggi riuniti nella casa di Francesco Bandino.

Il saggio è indirizzato agli amici e influenti fiorentini Bernardo del Nero e Antonio di Tuccio Manetti. Una congrega di «nove platonici» fiorentini, su invito di Lorenzo de' Medici, che, «volendo el platonico convito rinnovare», si uniscono al commemorativo convito nella villa di Careggi, sede dell'Accademia Platonica istituita da Ficino, avuta per concessione di Cosimo de' Medici nel 1462.

Giovanni Cavalcanti il primo oratore ricorda subito «el libro di Platone che tractò della bellezza, el quale *Phedro* si chiama»[1]. In cui, afferma, «dicesi ancora essere degno d'admiratione [l'innamorarsi], perché ciascuno quella cosa ama, per la bellezza della quale si maraviglia. Certamente gl'iddii, o vero angeli come vogliono e nostri theologi, maravigliandosi della bellezza divina, quella amano, e similmente adviene agli uomini di quella de' corpi» (pp. 8-9). Precisando che

> La gratia di questo mondo e di questo ornamento è la bellezza, alla quale subitamente che quello Amore fu nato tirò e condussevi la mente angelica, la quale essendo brutta per suo mezzo bella divenne. Però tale è la condizione d'Amore, ch'egli rapisce le cose alla bellezza e le brutte alle belle congiugne (p. 12).

Bellezza e Amore quindi in più sensi presiedono a ogni processo ontologico sia terrestre che celeste. Inequivocabile per Platone e per Ficino la definizione dell'amore, che è innanzi tutto o esclusivamente desiderio di bellezza: «Quando noi diciamo amore, intendete desiderio di bellezza [come in Pl. *Phdr.* 237d; *Smp.* 204c-d], perché così apresso di tutti e philophi è la diffinitione d'amore» (pp. 15-16).

Bellezza che a sua volta nella filosofia teologica di Ficino (e degli accademici platonici), assume differenti tipologie e modi di manifestarsi e di percepirla:

> la bellezza è una certa gratia la qual maximamente el più delle volte nasce dalla conrispondentia di più cose; la qual conrispondentia è di tre ragioni. Il perché la gratia che è negli animi è per la conrispondentia di più virtù; quella che è nei corpi nasce dalla concordia di più colori e linee. Ancora gratia grandissima ne' suoni per la consonantia di più voci apparisce. Adunque di tre ragioni è la bellezza: cioè degli animi, de' corpi e delle voci. Quella dell'animo con la mente solo si conosce; quella de' corpi con gli occhi; quella delle voci non con altro che con gli orecchi si comprende. Considerato adunque che la mente, el vedere e l'udire sono quelle cose con le quali sole noi possiamo fruire essa bellezza, e l'amore di fruire la bellezza desiderio sia, l'amore sempre della mente, occhi e orecchi è contento. […] Questa [la bellezza] solo alla mente e al vedere e allo udire s'apartiene. Lo amore adunque in queste tre cose si termina. E lo appetito che gli altri sensi seguita non amore, ma piuttosto libidine o rabbia si chiama. Oltre a questo, se lo amore inverso lo huomo desidera essa bellezza humana, e la bellezza del corpo humano in una certa conrispondentia consiste, e la conrispondentia è certa temperantia, seguita che altro non appetisca amore se non quelle cose le quali sono temperate, modeste e onorevoli. Sì che i piaceri del gusto e tacto che sono voluptà, cioè piaceri tanto vehementi e furiosi che la mente del proprio stato rimuovono, e l'uomo perturbano, non solo non le desidera amore anzi l'ha in abominatione, e quelle fugge come cose che per la loro intemperanza sono contrarie alla bellezza. La rabbia venerea, cioè luxuria, tira gli huomini alla intemperanza, e per conseguente alla inconrispondentia; il perché similmente pare che alla deformità, cioè bruttezza, gli huomini tiri, e amore alla bellezza: la deformità e la pulchritudine sono contrarii (pp. 16-17).

La bellezza che suscita il più nobile amore dunque consiste in una pacifica e armoniosa «corrispondentia» (delle parti del corpo e della mente) e nella «temperantia», che secondo Aristotele (*Eth*., II 7 1107b) consiste nella moderazione degli istinti e degli appetiti, come si legge anche in Dante, *Conv*. IV,XIII,4: «Queste sono undici vertudi dal detto Filosofo nomate. […] La seconda è la

Temperanza, che è la regola e freno de la nostra gulositade e de la nostra soperchievole astinenza ne le cose che conservano la nostra vita». È la stessa bellezza 'temperata' (che non suscita i bassi appetiti) che deve suscitare invece 'temperati' desideri di godere di quella bellezza. Quando nella bellezza non coesistano questi due elementi, gli appetiti 'intemperanti' attirano alla deformità (alla bruttezza), mentre amore è attratto unicamente dalla bellezza «temperata», quella appunto percepita solo da occhi, orecchi e mente e non dall'odorare, gustare e toccare e dall'appetito del coito, «lo sfrenato incendio dal quale agli acti lascivi siamo tirati», che perciò sono non come il vero Amore attrazione verso la vera bellezza, ma verso la deformità, verso la bruttezza, che è per sua natura 'intemperata'.

Tuttavia anche gli 'organi' con cui percepiamo la vera bellezza («con la mente e col vedere e con l'udire») perseguono differenti bellezze: solo nella «concorrenza» di quelle percepite dai sensi (le bellezze fisiche) con quelle percepite dalla «mente» (le bellezze interiori, intellettuali, etiche e caratteriali) si ottiene la perfetta miscela delle bellezze, la sola atta a suscitare il vero e nobile amore.

> Loderemo la corporale [bellezza] e quella approveremo, e sempre ci sforzereno d'observare che tanto sia l'amore quanto sia essa bellezza; e dove non l'animo ma solo el corpo fussi bello, quello come ombra e caduca imagine della bellezza appena e leggermente amiamo; dove solamente fussi l'animo bello, questo perpetuo ornamento dell'animo ardentemente amiamo; e dove l'una e l'altra bellezza concorre, vehementissimamente piglieremo admiratione (p. 19).

Altro dato rilevante della bellezza: non ha età ed è interscambiabile, perché appunto non è solo 'corporale' (quindi solo dei giovani) ma ancor più 'intellettuale' (anche dell'uomo maturo o addirittura anziano):

> Finalmente la bellezza tra gli amanti per bellezza si cambia: el più antico con gli occhi fruisce la bellezza del più giovane, e il più giovane fruisce con la mente la bellezza del più antico; e colui che solo di corpo è bello, per

questa consuetudine diventa bello dello animo, e colui che di animo solo è bello, riempie gli occhi di corporale bellezza. Questo è cambio maraviglioso all'uno e all'altro, onesto, utile e giocondo. L'onestà in ambedue è pari, perché equalmente è onesto lo 'mparare e lo 'nsegnare: nel più antico è giocondità maggiore, el quale ha dilectatione d'aspecto e intellecto; nel giovane è maggiore utilità, imperò che, quanto è più prestante l'anima che il corpo, tanto è più pretioso lo acqusito della bellezza intellectuale che corporale (pp. 44-45).

Ancor oggi è difficile capire se in una persona che amiamo, o semplicemente verso la quale siamo attratti, lo siamo per le sue 'bellezze' corporali (tuttavia effimere e mutevoli) o per le sue 'bellezze' intellettuali, certo meno soggette ai deterioramenti fisici.

Tuttavia in Ficino le considerazioni 'fisiologiche' approdano in ultima analisi in altre, 'teologiche':

E per questo quello re dell'universo buono e bello e giusto possiamo chiamare, come appresso Platone spesse volte si dice: buono in quanto le cose e' crea, in quanto egli l'allecta bello, giusto in quanto secondo e meriti di ciascuna le fa perfecte. La bellezza adunque, la quale per sua natura a sé tira le cose sta tra lla bontà e la giustitia, e certamente dalla bontà nasce e va alla giustizia. […] Sì che un cerchio solo è quel medesimo da Dio nel mondo, e dal mondo in Dio, e in tre modi si chiama: in quanto e' comincia in Dio e allecta, bellezza; in quanto e' passa nel mondo e quello rapisce, amore; in quanto, mentre che e' ritorna nell'Auctore, a Llui congiugne l'opera sua, dilectatione. L'amore adunque cominciando dalla bellezza termina in dilectatione (pp. 22-23) […] Così qualunque considera l'ornamento [la bellezza] in questi quattro, mente, anima, natura e corpo, e esso ama, certamente el fulgore di Dio in questi per decto fulgore esso Iddio vede e ama (p. 33).

Il Dio ficiniano dunque non crea il mondo *ex nihilo* come scritto nel Genesi, bensì tramite la sua bellezza, che rendendo bello tutto, dagli angeli a «mente, anima, natura e corpo», «allecta» tutto il creato e soprattutto l'uomo tramite la bellezza, che, contemplata dall'uomo in una bellezza fisica (della persona amata), scatena Amore e quindi il processo di riconversione dalla bellezza

corporea a quella intellettuale, fino a quella bellezza genetica teologica da cui hanno avuto origine. Un duplice excursus da Dio all'uomo e di riconversione dall'uomo a Dio, tramite la bellezza.

Tuttavia, nonostante che ogni bellezza sia in ultima analisi un'emanazione man mano sempre più depauperata della bellezza divina, Ficino anche precisa che non si può risalire dalla bellezza corporale a quella dell'«anima» (della mente) e da questa a quella di Dio, se non ci sia innanzi a tutto il processo l'attrazione scatenata della bellezza corporea:

> Perché imprima bisogna che ciascuni membri del corpo abbino el sito naturale, e questo è che gli orecchi, gli occhi e 'l naso e gli altri membri sieno nel luogo loro; e che gli occhi amenduni equalmente sieno propinqui al naso, e che gli orecchi amenduni equalmente sieno discosti dagli occhi. E questa parità di distantie che s'appartiene all'ordine ancora non basta se non vi si aggiugne el modo delle parti, el quale attribuisca a qualunque membro la grandezza debita, attendendo alla proportione di tutto il corpo. E questo è che tre nasi posti per lungo adempino la lunghezza d'uno volto, e ancora e due mezzi cerchi degli orecchi congiunti insieme faccino el cerchio della bocca aperta, e questo medesimo faccino le ciglia se insieme si congiungono. La lunghezza del naso ragguagli la lunghezza del labbro, e similmente dell'orecchio; e dua tondi degli occhi raguaglino l'apertura della bocca; otto capi faccino la lunghezza di tutto il corpo; e similmente le braccia distese per lato e le gambe distese faccino l'altezza del corpo (pp. 91-93).

L'endiadi di bello e buono, inizialmente di Dio, poi si proietta anche tra gli umani: l'uomo bello deve essere anche buono, e viceversa o, meglio, è solo tramite la bellezza esteriore del corpo che siamo attratti a scoprire anche la superiore bellezza interiore, cioè la bontà:

> El nostro Agatone stima l'Amore essere iddio beatissimo, perché egli è bellissimo e optimo [Pl. *Smp.* 195a]. […] A noi s'appartiene ricercare imprima per che cagione, volendo mostrare l'Amore essere beato, disse lui essere molto bello e buono, e che differentia intra la bontà e la bellezza sia. Platone nel *Philebo* [20d] dice colui essere beato a cui nulla manca, e questo essere quello

che è da ogni parte perfecto. Alcuna perfectione è interiore, alcuna exteriore. La interiore chiamiamo bontà, l'exteriore bellezza. E però, quello che è in tutto buono e bello chiamiamo beatissimo, come da ogni parte perfecto. […] In tutte queste cose [della natura e dell'uomo] la perfectione di dentro produce la perfectione di fuori, e quella chiamiamo bontà, e questa bellezza; per la qual cosa vogliamo la bellezza essere fiore di bontà; e per gli allectamenti di questo fiore, quasi per una certa esca, la bontà che dentro sta nascosta allecta e circunstanti. Ma perché la cognitione della mente nostra piglia origine da' sensi, non intenderemo né appetirémo mai la bontà dentro alle cose nascosa, se non fussimo a quella indotti per gl'inditii della exteriore bellezza. E in questo apparisce mirabile utilità della bellezza, e dello amore che è suo compagno. Per le cose decte, stimo essere assai dichiarato tanta differentia essere intra la bontà e la bellezza, quanta è tra 'l seme e ' fiori; e come e fiori, essendo nati da' semi degli alberi, producono ancora e semi, così la bellezza, che è fiore di bontà, come nasce dal bene così riduce al bene gli amanti (pp. 75-76).

Poi si precisa ancor meglio la vera natura della bellezza che è innanzi tutto «cosa spirituale»:

E per questo si vede che la natura della bellezza non può essere corpo, perché s'ella fussi corpo non converrebbe alle virtù dell'animo, che sono incorporali. Ed è tanto di lunga dall'essere corpo, che non solamente quella che è nelle virtù dell'animo, ma etiandio quella che è ne' corpi e nelle voci non può essere corporea. Imperò che, benché noi chiamiamo alcuni corpi belli, non sono belli per la loro materia. Perché uno medesimo corpo di huomo oggi è bello, e domani per qualche caso è brutto, come se altro fussi l'essere corpo e altro l'essere bello. […] Oltr'a questo, se ancora la formosità di qualunque corpo fussi nella grossezza del corpo quasi corporale, nientedimeno non piacerebbe a chi guarda in quanto ella fussi corporale, perché all'animo piace la spetie d'alcuna persona non in quanto ella giace nell'exteriore materia, ma in quanto la imagine di quella pe 'l senso del vedere dall'animo si piglia. Quella imagine nel vedere e nell'animo non può essere corporale, non essendo questi corporei. […] Allo animo piace quella spetie sola che da lui è presa; e questa, benché sia similitudine di un corpo extrinseco, nientedimeno nell'animo è incorporale. […] ma lo spirito in uno punto tutta l'amplitudine del corpo in modo

spiritale e in imagine incorporale riceve. […] Di qui si conchiude che l'amore a cosa incorporale si riferisce, e essa bellezza è più tosto una certa spirituale similitudine della cosa, che spetie corporale. […] Per tutte queste cose si vede che quelli che accesi d'amore hanno sete della pulchritudine, se vogliono per beveraggio di questo licore spegnere l'ardentissima sete, bisogna che cerchino el dolcissimo omore della bellezza, per spegnere la sete loro altrove che nel fiume della materia e ne' rivoli della quantità, figura e colori (pp. 81-84).

Qui evidentemente si accenna già alla teoria gnoseologica ficiniana, che la bellezza non può essere 'corporale', perché effimera, mutevole e transeunte, bensì è 'spirituale', in quanto di un oggetto o soggetto belli noi proiettiamo all'interno di noi stessi, nel cuore (o meglio nella mente) un'immagine indelebile e non corruttibile, non soggetta alle contingenze corporali e del tempo, sempre presente anche in assenza del soggetto o oggetto.

Teoria poi, e come vedremo essenziale per capire la poesia, ad esempio di Lorenzo de' Medici, meglio precisata in seguito, ad esempio nella *Theologia platonica* VIII,1:

sic prius exposuerimus quo pacto animus noster secundum Platonicorum sententiam [*Grg.* 474d-475] *per quatuor gradus cognoscendo a corpore ascendit ad spiritum, quorum est postremus intelligentia. Ascendit enim per sensum, imaginationem, phantasiam, intelligentiam. Per sensum quidem videt Socrates Platonem, ubi incorporale Platonis simulacrum absque Platonis materia attingit per oculos, ea tamen conditione, ut oculos Platonem non videat aliter quam corpore ipso Platonis praesente. Deinde, etiam absente Platone, per internam imaginationem Platonis cogitat colorem figuramque quam viderat, item Platonis suavem illam quam audiverat vocem et reliqua, quae per quinque sensus acceperat. Surgit huiusmodi imaginatio supra materiam magis quam sensus, tum quia, ut cogitet corpora, praesentia illorum non indiget, tum quia ipsa non facit quicquid quinque sensus omnes efficiunt. At enim non omnino pura est, quia nihil aliud sapit quam quod sensus accepit sive concepit. Sensus quidem circa corpora, imaginatio circa imagines corporum per sensus acceptas sive conceptas sese valutat. Paulo post Socrates per phantasiam de hoc universo Platonis simulacro, quod per quinque sensus imaginatio ipsa collegerat, sic incipit*

iudicare: «Quis hic tam procero corpore, ampla fronte, latis humeris, colore candido, gluacis oculis, elato supercilio, naso aquilino, ore parvo, voce suavi?. Plato hic est homo pulcher, bonus, discipulus dilectissimus». Cernis quantum excellat imaginationi Socratis phantasia. Imaginatio ipsa talem quidem collegit Platonis effigiem, sed quem designaret et qualem effigies illa non novit. Phantasia iam discernit eam esse effigiem hominis huius qui Plato vocatur, effigiem pulchram viri boni atque amici. Ergo in his sensum aliquem habet iam substantiae, ut quidam putant, et pulchritudinis bonitatisque et amicitiae. Platonici tamen substantiam a phantasia cognosci revera negant, quoniam rationem substantiae non agnoscant. Imaginatio neque substantiam rei suspicatur quidem, sed rei superficiem exterioremque picturam. Phantasia substantiam saltem auguratur, dum pronuntiat: «Obvius ille homo aliquis est et Plato». Atque etiam res incorporales quodammodo somniare videtur, dum Platonem iudicat pulchrum, bonum, amicum, discipulum. Pulchritudo enim, bonitas, amicitia, disciplina incorporalia sunt, neque sensibus, neque imaginationi patientia. Huiusmodi quidam conceptus phantasiae incorporales quodammodo corporum intentiones vocantur. […] *At enim dum phantasia circa singulares hominis huius conditiones vagatur, intellectus communes concipit rationes et uterque simul suum opus exequitur.* […] *Si ergo humanitas singulis personis, locis, temporibus se aeque communicat, nulli est astricta personae, nulli loco, nulli etiam tempori. Natura huiusmodi singulas conditiones corporum videtur trascendere.* […] *Sed ad divinam ideam ascendimus, quae necessario est super omnes, ut aeque agat in omnes et communi natura conciliet.* […] *Ipsam deinceps divinam ideam suscipit intellectus, sive apud seipsum, sive in divino lumine existentem*[2].

Così noi abbiamo esposto prima come presso i Platonici la nostra anima, nell'acquisire la conoscenza si eleva dal corpo allo spirito per quattro gradi, dei quali l'ultimo è l'intelligenza. Si eleva attraverso il senso, l'immaginazione, la fantasia e l'intelligenza. Tramite il senso, Socrate vede Platone quando percepisce con gli occhi l'immagine incorporale di Platone, separata dalla materia di Platone, alla condizione tuttavia che il suo occhio non vede Platone in altro modo che mentre lo stesso corpo di Platone è presente. In seguito, anche nell'assenza di Platone, grazie all'immaginazione interna, pensa al colore e alla figura che ha visto di Platone, così come alla dolcezza della sua voce che ha sentito come a tutti gli altri dettagli che ha percepito tramite i

cinque sensi. Questa immaginazione si eleva maggiormente che il senso al di sopra della materia, in quanto perché non ha bisogno della presenza dei corpi per pensare ad essi, sia perché riesce a fare tutta da sola ciò che fanno insieme i cinque sensi. Pertanto non è affatto pura, perché essa non conosce se non ciò i sensi hanno percepito e conosciuto. Il senso si occupa dei corpi, l'immaginazione delle immagini dei corpi percepite o conosciute. Poco dopo, a partire da questo simulacro generale di Platone che l'immaginazione ha raccolto dai cinque sensi, Socrate grazie alla fantasia, può iniziare a emettere questo giudizio: «Chi è questo essere di taglia elevata, dalla vasta fronte, dalle larghe spalle, dal colorito candido, dagli occhi brillanti, dallo sguardo fiero, dal naso aquilino, dalla piccola bocca, dalla soave voce? -? – È Platone, uomo bello, buono, dilettissimo discepolo -. Tu vedi come la fantasia di Socrate è superiore all'immaginazione. L'immaginazione stessa ha raccolto tale figura di Platone, ma essa ignora l'identità e la qualità di colui che questa figura rappresenta, invece la fantasia discerne che questa figura è quella dell'uomo chiamato Platone, bella figura di un uomo buono e amico. Essa, come molti credono, già possiede dunque in questi punti una sorta di percezione della sostanza, sia della bellezza e della bontà e dell'amicizia. I Platonici tuttavia pretendono che la fantasia non conosca veramente la sostanza, perché ignora la ragione della sostanza. L'immaginazione non si rappresenta la stessa sostanza, bensì l'immagine superficiale e l'esteriore pittura dell'oggetto. La fantasia almeno indovina quando dichiara: «Questo essere che è là presente è un uomo e è Platone». E anche sembra che immagini in qualche modo realtà incorporali quando dichiara che Platone è bello, buono, un amico, un discepolo, perché la bellezza, la bontà, l'amicizia, l'essere discepolo sono nozioni incorporali, inaccessibili ai sensi e all'immaginazione. Questi concetti della fantasia si possono chiamare le intenzioni in qualche maniera incorporali dei corpi. […] Ma mentre la fantasia gira attorno alle condizioni particolari di questo uomo, l'intelletto concepisce le nozioni comuni, e tutti e due compiono il loro lavoro nello stesso tempo. […] Se dunque la qualità dell'uomo si comunica ugualmente a ogni individuo, a ogni luogo, a ogni tempo, non è abbinata ad alcun individuo, a alcun luogo, a alcun tempo. Un tale carattere sembra eccedere le condizioni particolari dei corpi. […] Così ascendiamo alla divina idea, che sta necessariamente al di sopra di tutte le idee per agire ugualmente in ognuna e armonizzarle tramite una comune natura.

Quindi nel sistema gnoseologico ficiniano la conoscenza si

eleva progressivamente da una percezione puramente materiale, nel nostro caso dalla corporale bellezza dell'amato, fisicamente presente allo sguardo, percepita tramite i sensi più nobili (occhi, orecchi, udito), a altri gradi di conoscenza più elevati, e sempre più 'spirituali', tramite l'«immaginazione», la «fantasia» e «l'intelletto». L'«immaginazione», riproducendo l'immagine superficiale nell'interiore «pittura» dell'oggetto, rende accessibili le bellezze dell'amato, anche in assenza della sua presenza fisica, tuttavia è ancora legata a ciò che hanno prodotto i sensi. È in virtù della «fantasia» che la percezione procurata dai sensi e tradotta in «pittura interiore» può arrivare ad un ulteriore grado di 'spiritualizzazione', ad una conoscenza della stessa «sostanza incorporale» della bellezza superiore, alla bellezza «incorporale» dell'amato (è Platone bello in quanto partecipe della bellezza e non in quanto quel soggetto percepito dai sensi). Mentre solo l'intelletto va al di là di ogni bellezza di singoli individui, per arrivare a quella di un'«umanità comune», «non abbinata ad alcun individuo, luogo, tempo». Per approdare, alla fine del percorso gnoseologico, alla stessa idea platonica della bellezza (e della bontà) che informa tutte le bellezze particolari, fino a quella 'sensibile' dell'amato.

Si tratta di una perfetta fusione tra il processo cognitivo platonico e quello dei peripatetici. Anche Aristotele nel *Dell'anima* 3,427-429, aveva teorizzato un simile processo gnoseologico dalla «sensazione» all'«immaginazione»: «L'immaginazione. A sua volta, è altro dalla sensazione e dal pensiero: essa però, non esiste senza sensazione, e senza sensazione non c'è credenza. […] Se l'immaginazione è ciò per cui diciamo che sorge in noi l'immagine [la 'pittura' scolpita nel cuore di Ficino], e non parliamo affatto per metafora, essa è allora una facoltà o un abito mediante il quale giudichiamo e siamo nel vero o nel falso. […] Perciò [la parte intellettiva dell'anima] dev'essere impassiva, ma recettiva della forma in potenza tale quel è la forma e tuttavia non identica alla forma e, come la facoltà sensitiva si comporta rispetto ai sensibili, così l'intelletto deve comportarsi rispetto agli intelligibili. […] Pertanto quella parte dell'anima che chiamiamo intelletto […] non è in atto in nessuna delle cose prima

di pensarle. Perciò non è ragionevole che sia mescolato al corpo, perché in tal caso assumerebbe qualità determinate».

In sostanza anche per Aristotele la conoscenza è un processo per successive astrazioni: la sua immaginazione corrisponde alla immaginazione e fantasia ficiniane, cioè a attività gnoseologiche che stanno a metà strada tra la percezione sensibile e la riproduzione puramente mentale (sempre presente anche in assenza del soggetto o oggetto), due tipi di astrazioni dal contingente che tuttavia non sarebbero possibili senza la preliminare percezione sensibile.

Per Platone la «fantasia», pur generata dalla percezione di cose reali, diviene attività mentale, successiva e superiore alla sensazione e anche alla «immaginazione» (o «memoria»). Infatti nel *Teeteto*, dopo la percezione sensibile, ci sono, ad un livello superiore di astrazione, la «memoria» e la «fantasia», cioè una «pittura» o «sigillo» impressi nelle anime, perciò incancellabili e indipendenti dalle percezioni sensoriali, di per sé effimere e cangianti (oggi un uomo o donna appaiono belli, buoni e amabili, e domani, per vari motivi, brutti e detestabili). È Socrate che parla:

> Fa' conto dunque, così per dire, che ci sia nelle anime nostre come un blocco di cera da improntare, in uno più grande e in un altro più piccolo, in questo di cera più pura in quello più impura, in alcuni di cera più dura in altri più molle, e in altri di temperanza giusta. […] E ora diciamo che codesta cera è dono di Mnemòsine [la memoria di Ficino], la madre delle Muse; e che in essa, esponendola appunto alle nostre sensazionie ai nostri pensieri, noi veniamo via via imprimendo, allo stesso modo che s'imprimono segni di sigilli, qualunque cosa vogliamo ricordare di quelle che vediamo o udiamo o da noi stessi pensiamo; e quel che vi è impresso noi lo ricordiamo e conosciamo finché l'immagine rimane; quello invece che vi è cancellato o sia impossibile imprimercelo, lo dimentichiamo e non lo conosciamo (191 d-e).

Vera e stabile conoscenza più volte definita come «reminiscenza» o «memoria» (*Men*. 80d-86c; *Phd*. 72e-76d, 91-92; *Phdr*. 249b-d).

E ancora nel *Filebo*, 39bc:

Socrate: Accetta allora anche questo: in tali circostanze v'è nelle nostre anime anche un altro artefice. Protagora: Quale? Socrate: Un pittore, il quale dopo lo scrivano disegna nell'anima rappresentazioni delle cose dette. Protagora: Come e quando dobbiamo dire operi questo nuovo artefice per parte sua? Socrate: Quando qualcuno avendo allontanato dalla vista o da qualche altro senso gli oggetti delle opinioni e dei discorsi di allora, in se stesso contempla in qualche modo le rappresentazioni di ciò che fu opinato e detto.

In sostanza la «fantasia» spesso tutt'uno con la «immaginazione» costituiscono un preciso momento della conoscenza, sia aristotelica (poi anche in Avicenna e Alberto Magno) e naturalmente anche in Platone (*Ti*. 71a sgg.), ma anche soprattutto per quel che ci interessa in Ficino: l'«immaginazione» è facoltà dell'anima sensitiva, costruisce nel processo della conoscenza l'immagine interiore dell'oggetto o soggetto percepito dai sensi, su cui può poi agire la ragione e poi l'intelletto: accomuna in un'unica percezione i dati forniti dai vari sensi. Poi, sia per Aristotele, sia ancor più per Platone e infine per Ficino, la «fantasia» è tanto più attiva quanto meno lo sono i sensi, ancora attivi nell'«immaginazione». Anche per Agostino (ad es. *trin*. 8,6,9) la fantasia è l'immagine interiore che ci fa conoscere l'oggetto anche in assenza dell'oggetto sensibile.

Tornando all'interscambio della bellezza tra amato e amante, le teorie ficiniane non si limitano a rimanere teoriche, ma si riflettono nella poesia laurenziana, per cui si veda una sua bella canzone:

Quando raggio di sole,
per picciola fessura
dell'ape entrando nella casa oscura,
al dolce tempo le riscalda e desta,
escono accese di novella cura
Per la vaga foresta,
predando disïose or quella or questa
spetie di fior, di che la terra è adorna;
qual esce fuor, qual torna
carca di bella et odorosa preda;

qual sollecita e strigne,
s'avvien che alcuna ozïosa all'opra veda;
altra el vil fuco spigne
che 'nvan l'altrui fatica goder vuole:
così di varii fior, di fronde e d'erba
saggia e parca fa il mèl, qual di poi serba,
quando il mondo non ha rose e viuole.

Venne per gli occhi pria
nel petto tenebroso
degli occhi vaghi il bel raggio amoroso,
e destò ciascun spirto che dormiva,
sparti nel petto sanza cure, ozioso.
Ma tosto che sen giva
in mezzo al cor la bella luce viva,
gli spirti accesi del bel lume adorno
corsono al core intorno.
Questa vaghezza alquanto ivi gli tenne;
poi, da nuovo diletto
spinti a veder onde tal luce venne,
dentro all'afflitto petto
lasciando il cor, che in fiamme è tuttavia,
salir negli occhi miei, ond'era entrata
questa gentil novella fiamma e grata,
vagheggiando di lì la donna mia.

Indi, mirando Amore,
che in quella bella faccia
armato, altero, e duri cuor minaccia
da quella luce, e prende la difesa
che a cuor gentil e non ad altri piaccia,
lasciôr tristi l'impresa
di gire al fonte ov'è la fiamma accesa;
e stavansi negli occhi paurosi;

quando spirti pietosi
viddon venir dagli occhi, ove Amor era,
dicendo a' miei: «Venite
al dolce fonte della luce vera;
con noi sicuri gite:
se ben incende quel gentil signore,
non arde o a ria morte non conduce,
ma splende il cor acceso di tal luce,
e, se non vive, assai più lieto muore».

Questo parlar suave
dette a' miei spirti lassi
qualche ardire, e movendo e lenti passi,
da quei più belli accompagnati, al loco
givan dubbiosi, ove Amor lieto stassi:
là dove, a poco a poco
securi in così bello e dolce foco,
già d'amor spirti, non paurosi o tristi
stavan confusi e misti
con quei che mossi avea la pia virtue.
Saria occhio cervèro
chi l'un dall'altro discernessi piùe.
Alcun in quello altero
sguardo si pasce, bello, dolce e grave;
altri dal volto nutrimento invola,
altri dal petto e dalla bianca gola,
altri in preda la mano e ' crin d'òr have.

Certo converria bene
che chi narrar volessi
tante bellezze, e fior diversi e spessi
che al nuovo tempo e per le piagge Flora
mostra, contare ad uno ad un potessi:
né son dal petto fora
tanti spirti d'Amor creati ancora,

che non sien le beltà per ognun mille;
onde etene faville
manda al cor la bellezza sempre nova.
Gli spirti or questa or quella
porton per gli occhi al cor ciascuno a pruova.
Oh, dolce preda e bella
che ogni spirto amoroso agli omer tiene!
Così, acceso ognor di più disio,
da quei belli occhi al loco ov'è il cor mio,
sanza fermarsi mai, chi va, chi viene.

Più bellezze ognor vede,
se ben ne porta assai
ciascun spirto, onde tiensi sempremai
povero el cor di maggior disio preso:
e, se alcun spirto è pigro, allor: «Che fai?»
dice di sdegno acceso
«tu sai pur quanto è suave questo peso»;
e lo minaccia, vinto da' disiri,
ne' primi suoi sospiri
mandarlo fuora e darlo im preda al vento;
e se alcun peregrino
pensier venissi, el caccia in un momento;
perché in quel bel cammino,
ch'è tra ' belli occhi e 'l cor, chi non ha fede
d'Amor d'esser de' suoi, sì come vile
star non può tra la turba alta e gentile:
così si pasce il cor, ch'altro non chiede.

Onde trarrai la vita,
o cor dolente e saggio
da poi che l'amoroso e bel viaggio
è interdetto alli spirti, ed è fuggito
el verde tempo già d'aprile e maggio,
e scalda un altro sito

quel gentil sole, ond'è il tuo foco uscito?
Quelli amorosi spirti che ora stanno
rinchiusi, conversa hanno
la dolce preda, nell'afflitta mente
in pensier, che tra loro
mostrano al cor varii fior sovente,
de' qual feron tesoro
e parchi spirti alla stagion fiorita.
Di questi pensier dolci el mio cor pasce
el disio, che ad ognor nuovo rinasce,
poi che la bella luce s'è fuggita.

Novella canzonetta,
questi dolenti versi,
ch'e pensier fanno in sospir già conversi,
e di sospiri in parole pietose,
porta al bel prato di color diversi;
in mezzo a' quel si pose
Amor lieto, e tra l'erba si nascose.
E, se non sai il cammin di gire a lei,
l'orme de' pensier miei
vedrai, di che è la via segnata e impressa.
Prendi d'Amor la strada:
troverrai forse e suoi pensieri in essa,
ché ancora a loro aggrada
il bel cammin. Giunta ov'ella è soletta,
digli che al cor non resta onde più speri
dolcezza, per nutrirsi co' pensieri:
onde o morte o la bella luce aspetta[3].

Gli spiriti amorosi del poeta, come le api nella fiorita stagione della primavera, vanno «predando» i più bei fiori, per farne scorta nella stagione invernale, «quando il mondo non ha rose o viuole». Così gli spiriti amorosi del poeta, svegliati dal «raggio amoroso», confortati all'impresa dagli spiriti pietosi della donna, corrono a

saccheggiare le bellezze della donna, inesauribili («Certo converria bene / che chi narrar volessi / tante bellezze, e fior diversi e spessi / che al nuovo tempo e per le piagge Flora / mostra, contare ad uno ad un potessi»). «Eterne faville» emanate da quella «bellezza sempre nova» e sempre più appetibile: infatti «più bellezze ognor vede, / se ben ne porta assai / ciascun spirto, onde tiensi sempremai / povero el cor di maggior disio preso». Ma come farà a sopravvivere il cuore innamorato quando, passata la primavera della presenza della donna, in cui è possibile immagazzinare tutte le sue infinite e sempre nuove bellezze, verrà l'inverno della sua assenza; sopravvivenza possibile perché la bellezza fisicamente presente si è perpetuata (immortalata), scolpita e immodificabile nella «pittura» interiore (tramite l'«immaginazione» e la «fantasia» ficiniane):

Quelli amorosi spirti che ora stanno
rinchiusi, conversa hanno
la dolce preda, nell'afflitta mente
in pensier, che tra loro
mostrano al cor varii fior sovente,
de' qual feron tesoro
e parchi spirti alla stagion fiorita.
Di questi pensier dolci el mio cor pasce
el disio, che ad ognor nuovo rinasce,
poi che la bella luce s'è fuggita.

Anche nella ballata successiva, *Parton leggieri e pronti*, i «pensieri» del poeta, «quando a quel monte bello / giungon, dov'è la gran bellezza adorna, / prendon diletto in quello; / tanto che alla trista alma alcun non torna. /…/ Li mie pensieri scuso, / se nello abisso della gran bellezza / ciascun resta confuso»[4].

E si veda anche il sonetto XXIV del *Comento* di Lorenzo:

Allor ch'io penso di dolermi alquanto
de' pianti e de' sospir mia teco, Amore,
mirando per pietà l'afflitto core,

l'imagin veggo di quel viso santo.

E parmi allor sì bella e dolce tanto,
che vergognoso el primo pensier more:
nascene uno altro poi, ch'è un ardore
di ringraziarla e le sue laude canto.

La bella imagin che laudar si sente,
come dice il pensier che lei sol mira,
sen fa più bella e più pietosa assai.

Quinci surge un disio nuovo in la mente
di veder quella che ode, parla e spira,
e torno a voi, lucenti e dolci rai.

E anche il sonetto XXXV del *Comento*:

Se io volgo or qua or là gli occhi miei lassi,
sanza veder quel ben che sol mi paice,
miseri lor!, già mai non truovon pace:
questo avviene a' pensier, parole e passi.

Onde pel meglio e lacrimosi e bassi
li tengo, e la mia lingua afflitta tace,
e 'l piè nel primo suo vestigio iace,
ciascun pensiero al cor ristretto stassi.

Allor sì bella e sì gentil la veggio
dentro al mio core, ove Amor l'ha scolpita,
che altro bene, altra pace più non chieggio.

Tacito e solo il mio cor vagheggio:
e quel si parte e fugge con la vita;
né vivo resto o morto allor, ma peggio[5].

E si veda anche il commento dello stesso Lorenzo al sonetto XXIV:

E se bene nel cuore erano dipinte molte passioni e tormenti, pure maggiore impressione aveva fatto in esso la imagine del viso della donna mia, el quale, essendo bellissimo per la luce tirò gli occhi miei e gli sforzò a rimirare quella immagine, levando loro la visione delle pene del cuore; parendo molto conveniente che una cosa bella e lucente e levi la visione dell'altre cose, com'è natura della eccessiva luce, e tragga gli occhi a sé, come sempre suol fare la bellezza […] le quali laude, sendo portate alla immagine sua che è nel mio cuore, la fanno parere assai più bella e più piatosa; che così pare al pensiero mio, che non vede alcuna cosa se non questa immagine. […] E per solvere l'una e l'altra oscurità, bisogna intendere dove si dice «occhi» e «vedere», «pensieri» e «immagine»; perché gli occhi, gli orecchi e la lingua e ogni senso che s'attribuisce al cuore, non sono altro che pensieri, per mezzo de' quali el cuore, cioè la mente nostra, immagina e opera, come el corpo per mezzo de' sensi. E però tutte le altre operazioni corporali, come è parlare e sentire, che fa la immaginazione, si debbono riferire a immaginazioni[6].

E anche il commento al sonetto XXXV:

E qui è da notare che questi pensieri s'intendono per la industria, la quale io usavo per trovare la donna mia, pensando quelli modi come più presto la potessi trovare, a differenzia de' pensieri che diremo apresso, e quali in un altro modo e in un altro luogo la cercavano, e, trovandola, di questa sedazione delle operazioni esteriori, li pensieri intrinsici e la fantasia ne pigliavan tanto più forza, quanto più mancava la distrazione de' sensi. E però di necessità e pensieri miei, ristretti al core, contemplavano la donna mia, nel core da Amore scolpita, nel quale la vedevano e bellissima e gentile, come era veramente; e allora colli occhi de' pensieri io vagheggiavo il mio core, bello veramente, essendo in lui scolpito la bella donna mia. E era lo imaginare mio sì forte, che, imaginando, in me medesimo quel piacere ricevevo allora, che se li occhi la vera avessino veduta[7].

Ma, oltre alle progressioni gnoseologiche ficiniane, dalle bellezze fisiche a quelle dell'immagine/pittura scolpita nel cuore, c'è anche il

modo in cui Lorenzo e Ficino si appropriavano di Guido Cavalcanti: nella sua poesia leggevano, dietro il talvolta forviante velo poetico, la progressione dall'amore sensibile, amore-passione e quindi fonte di angoscia e dolore, all'amore contemplazione: dalla esperienza esteriore petrarchesca, alla ficiniana e agostiniana esperienza interiore, mediante progressivi trattamenti smaterializzanti che leggevano in particolare in *Donna me prega*, vv. 21-28 e in *Veggio negli occhi*, dove Cavalcanti astrae da una «prima donna» vista con gli occhi, una seconda donna, copia spirituale della prima, quindi «leggiadra e pia» (l'immagine interiore, il *phantasma*), da cui si genera una terza donna, sublimazione della bellezza (l'idea stessa della bellezza contemplata dall'intelletto nella luce divina). Sia Ficino che Lorenzo conoscevano bene, oltre alla poesia di Cavalcanti, anche il commento a *Donna me prega* di Dino del Garbo, espressamente citato, in cui sintetizza i gradi della conoscenza umana poeticamente riproposti nella canzone di Cavalcanti:

Hic igitur vult dicere quod amor habet esse in parte momoriali, quoniam impressio speciei rei, ex qua creatur amor, conservatur in memoria et retinetur in ea sicut lumen procedens ab aliquo corpore luminoso. Quod lumen infundit habet recipi et retineri in corpore dyaphano quod illuminatur, quod tamen prius erat obscurum et erat de se privatum lumine […] *et non recipitur res ipsa materialis* […] *et propterea in memoria illius qui amat non retinetur et conservatur res matarialis que amatur, sed species rei intentionalis; et sicut dyaphanum, existens prius obscurum, perficitur quando lumine informatur, ita et virtus memorialis perficitur quando informatur specie que retinetur et conservatur in ea; et ideo iste optime dixit quod ita informatur memoria ex specie rei ex qua causatur amor, sicut dyaphanum luce, quod de se erat obscurum et imperfectum.* […] *Hic autem est ordo in apprehensione humana, sicut declaratum est in scientia naturali: quod primo species rei pervenit ad sensus exteriores, ut ad visum vel auditum vel tactum vel gustum vel olphatum, deinde ab illis pervenit ad virtutes sensitivas interiores, sicut pervenit ad fantasiam primo, deinde pervenit ad cogitativam et ultimo ad memorialem. Ab istis autem virtutibus procedit postea ista species ad virtutem nobiliorem, que virtus in homine est altissima inter virtutes adprensivas,*

et ista est virtus possibilis, que dicitur possibilis ad differentiam intellectus agens, qui etiam est in nobis[8].

Qui pertanto vuole dire che l'amore ritiene stare nella memoria, poiché l'impressione dell'aspetto della cosa, da cui si genera l'amore, è conservato nella memoria e in essa trattenuto come una luce che procede da qualche corpo luminoso. Ciò che il lume infonde ritiene che sia recepito e ritenuto in un corpo diafano che illumina, che tuttavia prima era oscuro ed era per sé privato della luce […] e non viene recepita la stessa cosa materiale […] e perciò nella memoria di colui che ama non è trattenuta e conservata la cosa materiale che ama, bensì l'aspetto della cosa intenzionale; e come il diafano, che prima era oscuro, è perfezionato quando è informato dalla raggio luminoso, così anche la virtù della memoria è perfezionata dalla forma che è tenuta e conservata in essa; e perciò ha detto ottimamente che la memoria così è informata dall'aspetto della cosa da cui è stato causato l'amore, così come il diafano per la luce, poiché per sé era oscuro e imperfetto. […] Questo è perciò l'ordine nell'apprensione umana così come è affermato nella scienza naturale: che dapprima l'aspetto della cosa perviene ai sensi esteriori, come alla vista, udito o tatto o gusto o olfatto, poi da quelli perviene alle virtù sensitive interiori, così perviene dapprima alla fantasia, poi alla facoltà riflessiva infine alla facoltà della memoria. Da queste virtù questa forma procede alla virtù più nobile, che tra gli uomini è la più eccelsa virtù dell'apprensione, e questa è la virtù possibile, che viene detta possibile a differenza dell'intelletto agente, che anche è in noi.

I riferimenti poetici sono oltre che a Cavalcanti anche, ancor prima a *Meravigliosamente* del Notaro, Jacopo da Lentini, con la «pittura» interiore delle bellezze della donna che sostituisce la splendida bellezza 'fisica' dell'amata, dipingendola nel cuore dell'amante, vv. 19-27: «Avendo gran disio / dipinsi una pittura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non vio, / guardo 'n quella figura, / e par ch'io v'aggia avante; / sì com'om che si crede / salvare per sua fede, / ancor non via davante»[9]. Ma l'immagine dipinta nel cuore è un topos sia dei siciliani che dei siculo-toscani, con anche varianti cristiane (l'immagine di Cristo o della Madonna dipinte nel cuore

del fedele): per cui si vedano il *Mare amoroso*, 41-42; Aug. *trin*. 8,6,9; 11,2,18; 12,4,4, ecc.; e soprattutto Dante, *Rime*, *La dispietata mente*, 20-27: «E certo la sua doglia più m'incende, / quand'i' mi penso ben, donna, che voi / per man d'Amor là entro pinta sete: / così e voi dovete / vie maggiormente aver cura di lui; / ché que' da cui convien che 'l ben s'appari, / per l'imagine sua ne tien più cari»[10]. Stessa l'operazione delle api (e degli amorosi spiriti) laurenziane: hanno «converso» nell'«afflitta mente» dell'amante le bellezze della donna in immagine dipinta nel cuore, immagine di bellezza ormai incancellabile, anche quando le donna amata sarà assente. Un *topos* nella poesia di Lorenzo ora non solo *leitmotiv* poetico, ma precisa conseguenza del sistema gnoseologico 'platonico' di Marsilio Ficino: solo chi si distacca dalle immagini sensibili può approdare alla contemplazione dapprima della bellezza muliebre immutabile «dipinta nel cuore» e quindi non più deteriorabile dagli accidenti della realtà 'fisiologica', per raggiungere alla fine del percorso la stessa idea platonica e divina della bellezza. Tuttavia è proprio questa immagine interiore, «vana» nella misura in cui è considerata come elaborazione di dati dei sensi, che, se considerata dall'intelletto, fa risuonare la 'forma vera' della bellezza (*Theol. Plat*. VIII,1: «Picta illa pulchritudine et bonitatae illico universalem pulchritudinis e bonitatis cogitat, per la pittura di questa bellezza e di questa bontà, considera il carattere universale della bellezza e della bontà»).

Questo incessante e mai conclusivo processo di traslazione permutante delle bellezze della donna dagli occhi dell'amante a quelli dell'amata, tuttavia accompagnati dagli spiriti emanati dagli occhi dell'amata che incontrano e si confondono con gli spiriti dell'amante, corrisponde anche a diffuse teorie 'scientifiche' sulla vista e sui meccanismi visivi dell'occhio, aristoteliche, ma in prima istanza platoniche e ficiniane, esposte anche dallo stesso Lorenzo nel *Comento* XVII:

> Resta da chiarire meglio quella parte che dice che gli occhi miei furono specchio al volto della donna mia […] bisogna intendere naturalmente come gli occhi veggono e come la potenzia visiva si riduce in atto. Secondo

i Peripatetici [Arist. *Sens.* 2,438 sgg.; *de An*. 418b sgg.], la cosa che è veduta si rapresenta drento agli occhi multiplicandosi la spezie e forma di essa cosa, tanto che perviene a quella parte dell'occhio che si chiama cristallina, perché è transparente e diafana come il cristallo, la quale riceve quella tale forma della cosa che si vede, come fa lo specchio di qualunque cosa che gli è opposita. Questa tale forma così veduta, dalla cristallina si transferisce al senso comune, che giudica per questo le qualità di quella tale cosa. Secondo gli Accademici [Pl. *Ti*. 45b-d; 67c-d; *Tht*. 153 sgg.], negli occhi nostri sono certi spiriti sottilissimi, e quali si partono degli occhi e vanno a quella cosa che si vede e riportonla per riflessione agli occhi, quasi informati della forma di quella tale cosa, la quale rapresentano pure alla cristallina già detta, come a uno specchio e di quivi poi al senso comune. E però, secondo qualunque di queste due oppinioni, molto propriamente abbiamo detto che gli occhi miei fussino specchio al viso della donna mia, perché negli occhi si forma la immagine di qualunque cosa si vede, come nello specchio qualunque opposita forma[11].

E così ne *El libro dello Amore* VII,4 (ma anche in *Comm. in Phil.* XXXI e *Theol plat*. XV,7) di Ficino:

Ma sì come questo vapore di sangue che si chiama spirito, nascendo dal sangue è tale quale è il sangue, così lui manda fuori razzi simili ad sé per gli occhi come per finestre di vetro; e come el sole che è cuore del mondo pe 'l suo corso spande el lume, e per lume le sue virtù diffonde in terra, così el cuore del corpo nostro, per un suo perpetuo movimento agitando el sangue a sé propinquo, da quello spande gli spiriti in tutto el corpo e per quegli diffonde scintille de' razzi per tutti e membri, maxime per gli occhi, perché lo spirito essendo levissimo facilmente sale alle parte del corpo altissime, e il lume dello spirito più copiosamente risplende per gli occhi, perché gli occhi sono sopra gli altri membri transparenti e nitidi […]. Chi si maraviglierà adunque che l'occhio aperto, e con attentione diricto inverso alcuno, saecti agli occhi di chi guarda le frecce de' razzi suoi, e insieme con queste frecce, che sono e carri degli spiriti, scagli quel sanguigno vapore el quale spirito chiamiamo[12]?

Lorenzo – e anche Ficino – traducono una teoria della vista scientifica in una variante 'erotica': gli spiriti, divenuti 'amorosi'

– quindi cupidi di bellezza - non si limitano a veicolare l'oggetto osservato, ma si fanno latori di uno straripante magnetismo bipolare tra le bellezze saccheggiate dagli occhi dell'amata e quelle immagazzinate dagli occhi dell'amante.

Tuttavia queste operazioni delle api e degli spiriti del poeta di risveglio e di infaticabile predazione delle bellezze della donna amata inizia solo previa illuminazione del «raggio di sole» che illumina la «casa oscura» degli spiriti dell'amante. E in Ficino, come abbiamo visto, si risale di grado in grado fino ad una suprema e divina trinità Bontà-Luce-Bellezza, celebrata anche nei *Nomi divini* da Dionigi Areopagita (4,4,697 sgg.), che Ficino tradurrà intorno al 1490. «Razzo» di luce che poi inizia quel processo anche ficiniano dal sensibile all'interiorizzazione 'mentale' (*El libro dell'amore* I,3: «Non altrimenti si dirizza la mente inverso Iddio che inverso el lume del sole l'occhio si faccia. L'occhio prima guarda, dipoi non altro che lume del sole è quello che vede, terzo nel lume del sole e colori e le figure delle cose comprende. Il perché l'occhio, primamente obscuro e informe, ad similitudine di caos ama el lume mentre che ei guarda, e guardando piglia e razzi del sole, e quegli ricevendo de' colori e delle figure delle cose si forma. E così come quella mente subito ch'ell'è senza forma nata, si volge a Dio, e quivi si forma, similmente l'anima del mondo inverso la mente ed Iddio, di quivi generata, si rivolta; e benché imprima ella sia caos e nuda di forme, nondimeno inverso l'angelica mente per amore dirizzatasi, pigliando le forme mondo diventa. […] Finalmente in tutti l'amore accompagna el chaos e va innanzi al mondo; desta le cose che dormono, le tenebrose illumina, dà vita alle cose morte, forma le non formate, e dà perfectione alle imperfecte», pp. 13-14). Dio è Luce e Bellezza che si identificano con il Bene. La bellezza divina si proietta fino alla bellezza corporea della donna amata, perciò illumina, nobilita e desta, ma solo chi è predisposto a riceverla: i «cuor' gentili». Si veda anche Dionigi Areopagita, *De divinis nominibus* 4,6-9,701-705. È un *itinerarium mentis in Deum*, una vera celebrazione della bellezza o, meglio, dalle bellezze sensibili alla bellezza intelligibile, dal molteplice e corporeo all'Uno e anche

prima fonte di ogni bellezza, «causa dell'armonia e dello splendore di tutte le cose»:

> Dunque il Bene superiore ad ogni luce è chiamato Luce intellettuale, in quanto raggio sorgivo ed effusione esuberante di luce che illumina con la sua pienezza ogni intelligenza che vive sopra il mondo […]. Questo bene è celebrato dai sacri autori come Bello e Bellezza, come Amore ed Amato […]. Il Bello soprasostanziale è chiamato Bello a causa della Bellezza che da parte sua viene elargita a tutti gli esseri secondo la misura di ciascuno; essa che, come causa dell'armonia e dello splendore di tutte le cose, getta su tutti, a guisa di luce, le effusioni che rendono belli del suo raggio sorgivo, chiama a sé tutte le cose - donde appunto si dice anche Bellezza – e raccoglie in se stessa tutto in tutto. […] Il Bello è principio di tutte le cose in quanto causa efficiente, che muove tutte le cose e le tiene insieme con l'amore verso la propria bellezza; ed il Bello è il fine di tutte le cose ed è degno di essere amato in quanto causa finale (infatti, tutte le cose nascono a causa del Bello) e causa esemplare, perché tutte le cose si definiscono in riferimento a lui. […] Il moto dell'anima è circolare quando essa dall'esterno rientra in sé, ed il raccoglimento uniforme delle sua facoltà intellettuali, che dona a lei l'impossibilità di errare come entro un cerchio e la converte dalla moltitudine degli oggetti esteriori e in un primo momento la raccoglie in sé, poi unisce lei già uniforme alle potenze unite singolarmente, ed in tal modo la guida verso il Bello e il Buono che è situato oltre tutti gli esseri e rimane uno e medesimo senza principio e senza fine.

Note

1 Niccoli 1987, 7 (da ora in poi le pagine dopo il testo).
2 Marcel 1964, 285-288.
3 Orvieto 1992, 302-316.
4 Ivi, 316-322. Sulla canzone e ballata cfr. Orvieto, 1981-1982, 73-151.
5 In Orvieto 1992, 469-470, 506; e in Zanato 1992, 702-703, 745-746.
6 Orvieto 1992, 471-472.
7 Ivi, 508-509.
8 In Gavati 1957, 361-365.

9 Pirovano 2020, 44-45.
10 Pirovano, grimaldi 2015, 653-654.
11 Orvieto 1992, 443-444; e Zanato 1992, 671-672.
12 Niccoli 1987, 190-192.

Bibliografia

Favati (a cura di) 1957 = G. Favati (a cura di), Guido Cavalcanti, *Rime*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

Marcel (a cura di) 1964 = R. Marcel (a cura di), Marcile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des ames*, texte critique établi et traduit par R. Marcel, vol. I, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

Niccoli (a cura di) 1987 = S. Niccoli (a cura di), Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, Firenze, Olschki, 1987.

Orvieto (a cura di) 1992 = P. Orvieto (a cura di), Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, vol. I, Roma, Salerno Editrice, 1992.

Orvieto 1981-1982 = P. Orvieto, *Contributi ad un commento al Canzoniere laurenziano: la canzone VII e la ballata*, in *Interpres*, 4, 1981-1982, 73-151.

Pirovano (a cura di) 2020 = D. Pirovano (a cura di), *Poeti della corte di Federico II*, Roma, Salerno Editrice, 2020.

Pirovano, Grimaldi (a cura di) 2015 = D. Pirovano, M. Grimaldi (a cura di), *Vita Nuova. Le Rime della Vita Nuova e altre Rime del tempo della Vita Nuova*, introduzione di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015.

Zanato (a cura di) 1992 = T. Zanato, Lorenzo de'Medici, *Opere*, Torino, Einaudi, 1992.

Ricezione: 11.IX.2023
Accettazione: 14.XI.2023

unaκοινῇ, n°4 (2023), 98-125
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261055

Giulia Pallaro

Di lingue e di bellezza: Leopardi e la lingua più bella

Abstract: Questo contributo si concentra sull'applicazione del concetto di bellezza, e di quelli ad essa correlati, ai fenomeni linguistici nel pensiero di Giacomo Leopardi.
Dapprima, un *excursus* storico dimostra come tale concezione fosse già diffusa negli studi linguistici dei secoli precedenti.
Nella seconda parte, ci si sofferma invece su come Leopardi, che non era venuto in contatto con queste teorie, abbia elaborato un proprio complesso sistema valutativo nelle note dello *Zibaldone*.

Abstract: This paper focuses on how the idea of beauty and its related concepts are applied to the linguistic thought of Giacomo Leopardi.
First, a historical *excursus* shows that this happened in the seventeenth century as well as in the historical-comparative linguistics of the nineteenth century.
In the second part, the paper analyses how Leopardi, who knew nothing about those theories, created a complex evaluative system in the notes of the *Zibaldone*.

Parole-chiave: Leopardi, lingue, bellezza
Keywords: Leopardi, languages, beauty

Giulia Pallaro si è laureata presso l'Università degli studi di Padova; si è da sempre occupata di traduzione dalle lingue classiche e ricezione del pensiero antico. Si interessa inoltre di aristotelismo rinascimentale e Cinquecento fiorentino.
Email: giulia.pallaro@phd.unipd.it

Se ci interroghiamo sulle qualità dei molteplici oggetti, delle disparate situazioni in cui ci imbattiamo quotidianamente, sappiamo quasi sempre connotarli di epiteti positivi, neutri o negativi, che ci consentano di definirli più o meno gradevoli, positivi, o, in una parola, *belli*. Ciò è stato valido in ogni epoca storica, e in relazione a pressoché tutte le esperienze umane: i popoli in qualsiasi tempo hanno espresso la loro opinione riguardo alla bellezza esteriore dei corpi maschili e femminili, alla natura e ai suoi paesaggi, alle opere d'arte e di letteratura[1]… Qualora non lo abbiano fatto direttamente, è possibile ricostruire il loro giudizio tramite le produzioni artistiche, letterarie e culturali che ci hanno lasciato. Non solo: a partire dal Settecento la riflessione teorica dei filosofi si è interessata alla bellezza, al rapporto tra il soggetto che ne usufruisce e l'oggetto che la manifesta[2].

Non ci si stupisce perciò se anche il linguaggio, in quanto componente essenziale e prioritaria dell'esistenza umana, ha subito nel tempo un simile destino di giudizio e classificazione. Nella storia del pensiero linguistico, ci si imbatte a più riprese in considerazioni che riguardano la natura e la qualità delle lingue, e che sfociano nella costruzione di raggruppamenti tra i vari idiomi, realizzati sulla base delle loro affinità, e infine di vere e proprie scale di valore, che spesso coinvolgono tematiche di carattere sociale, politico e culturale[3].

Questa premessa, in cui sono accostate in maniera cursoria riflessioni estetiche e linguistiche, è parsa necessaria per giustificare la scelta di esaminare il pensiero di un ingegno versatile come quello di Giacomo Leopardi da un'angolatura specifica, ovvero quella della bellezza linguistica. È ben noto come la meditazione sul Bello sia una componente fondamentale dell'universo teorico leopardiano[4]: nelle fasi della vita del singolo individuo e dei popoli, nel rapporto che lega l'uomo alla Natura, nella poesia[5]. Numerose tuttavia sono anche, specie all'interno dello Zibaldone, le considerazioni su quali caratteristiche rendano bella una lingua, e, a partire da esse, vi è a più riprese il tentativo di individuare gli idiomi più genuinamente votati alla letteratura e alla creazione poetica. D'altronde, sottolineare ancora una volta la fecondità e la pregnanza delle considerazioni

del recanatese sulla teoria del linguaggio, può non essere di poco conto, dato che questo aspetto della sua attività intellettuale per anni è stato tacciato di asistematicità e considerato marginale ai fini di una comprensione globale del suo pensiero[6].

Di qui in avanti si cercherà perciò di compiere un breve *excursus* esemplificativo delle concezioni che maggiormente paiono rifarsi ad aspetti estetici delle lingue, ai fini di verificare come nel corso del tempo esse abbiano preso forma. Si procederà poi fornendo delle coordinate generali relative ai tempi e ai modi del pensiero linguistico leopardiano, per proseguire con la descrizione di cosa sia per Leopardi una «lingua bella», grazie alla lettura delle note zibaldoniane. Sempre gli appunti del suo diario consentiranno di verificare infine la concreta applicazione del sistema di pensiero così delineato ai diversi idiomi, antichi e moderni.

Note a margine del pensiero linguistico del XVIII e XIX secolo

Sin dall'antichità è esistito un filone di studi linguistici strettamente connesso alla riflessione filosofica, impegnato a trovare risposte su quesiti quali la nascita del linguaggio e il suo rapporto con la realtà e il pensiero umano[7]. Già Platone nel *Cratilo* si chiedeva se le lingue avessero un'origine naturale o convenzionale[8]. Aristotele, che le considerava un utile strumento per formulare e valutare i discorsi, propendeva decisamente per la seconda ipotesi[9]. Tuttavia, almeno fino all'epoca moderna, erano davvero pochi gli idiomi su cui interrogarsi; è solo tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, dopo determinanti rivolgimenti politici, religiosi e culturali (si pensi per esempio alla Riforma Protestante e alle nuove scoperte geografiche)[10], che la consapevolezza dell'esistenza di molteplici e differenti lingue umane si affermò in maniera definitiva, ponendo all'attenzione di filosofi e grammatici il problema della varietà linguistica[11]. Nel Settecento poi il dibattito sull'origine delle lingue si fa maggiormente vivace e ci si imbatte in visioni spesso tra loro contrapposte. In particolare, nel corso del secolo operarono una distinzione di valore tra i vari idiomi Lord Monboddo (1714-1799)

e Johann Gottfried Herder (1744-1803). Ambedue si opponevano all'empirismo di de Condillac[12], ma in maniera differente. Il primo sosteneva che linguaggio e società, entrambi soggetti a una lenta progressione, si erano differenziati nel corso del tempo in base ai diversi gradi di perfezione raggiunti; per questo arrivava alla conclusione che sarebbero esistite delle lingue meno sviluppate rispetto alle altre, ovvero barbare[13]. Anche Herder suddivideva gli idiomi in primitivi e sviluppati, pur propendendo per un'altra spiegazione della loro origine. In realtà Herder, Monboddo, lo stesso de Condillac e molti pensatori settecenteschi condividevano l'idea che esistesse un «genio» linguistico, un insieme di caratteristiche appartenenti a ciascun idioma, che contribuivano a esprimere la vera essenza del popolo che lo utilizzava[14]. È importante sin d'ora sottolineare tale visione, in quanto permea numerose note zibaldoniane votate alla comparazione tra lingue[15].

Nell'Ottocento e nel Novecento proseguì la tendenza a ricercare le peculiarità dei singoli idiomi, al fine di individuarne le reciproche relazioni. Lo studio della lingua poteva contare sull'apporto di nuove discipline, come la biologia, la psicologia e la sociologia. Nacque la linguistica storico-comparativa, la quale concepisce le lingue come entità storiche, soggette al cambiamento, non più come soggetti statici e universali. Fra i primi ad avere una tale concezione della linguistica e della grammatica vi fu il filosofo tedesco Friedrich Schlegel (1772-1829), il quale se ne servì per confrontare gli idiomi a partire dalle loro strutture morfologiche e fonologiche, senza limitarsi alla *facies* lessicale, che nel Settecento consentiva comparazioni meramente superficiali tra le lingue, utili a stabilire aprioristicamente la superiorità dell'una sull'altra[16]. Inoltre, tra XVIII e XIX secolo la scoperta del sanscrito aveva permesso di compiere notevoli passi avanti nella ricostruzione di una comune famiglia linguistica, quella indoeuropea[17].

Ciononostante, non erano cessati i propositi classificatori basati su giudizi valoriali. Nelle analisi di Franz Bopp (1791-1867), detentore della prima cattedra di filologia orientale e linguistica a Berlino a partire dal 1821, permane implicitamente l'idea che

la lingua madre indoeuropea, non più esistente ma ricostruibile, corrisponda a uno stadio di perfezione linguistica che si sarebbe corrotto per via delle modificazioni subite dalle lingue derivate, sintomatiche di uno stato di decadenza più o meno accentuato[18]. Lo stesso Schlegel – che a differenza di Bopp credeva che la lingua madre fosse il sanscrito, senza risalire a una matrice antecedente – riteneva che le lingue si potessero suddividere in meccaniche e organiche. La superiorità era attribuita alle seconde, caratterizzate dal meraviglioso potere generativo della radice, mentre le prime non sarebbero state altro che un'accozzaglia di elementi di per sé isolati. Postulando la sovrapponibilità tra lingue organiche e lingue indoeuropee, Schlegel stabiliva la netta preminenza di queste ultime sulle altre, che restavano raggruppate in maniera indiscriminata tra le meccaniche[19]. Non si tratta della sola proposta di organizzazione sistematica degli idiomi: anche Bopp e August Schlegel, fratello di Friedrich, elaborarono delle classificazioni linguistiche; per esempio, August propose una ripartizione in «lingue senza struttura grammaticale», «con affissi» e «flessive»[20].

Wilhelm von Humboldt (1767-1835), politico, diplomatico, ma anche influente studioso, individuò tre «tipi» linguistici – intesi come entità astratte e da lui definiti «isolante», «agglutinante» e «flessivo» – presenti contemporaneamente all'interno di ciascun idioma. Nonostante tale affermazione lo portasse alla conclusione che non esistono lingue meno perfette di altre, in realtà egli non riusciva a emanciparsi del tutto dalla mentalità del suo tempo, dato che considerava le caratteristiche del tipo flessivo migliori rispetto a quelle degli altri due, per esempio per il fatto che nelle lingue flessive le relazioni tra parole sarebbero espresse con maggiore chiarezza. Inoltre, anche per lui il tipo superiore, costituito appunto dalle lingue flessive, era formato per lo più dagli idiomi appartenenti alla famiglia indoeuropea[21].

Gli studiosi della generazione successiva, sistematizzatori dei risultati raggiunti dalla linguistica storico-comparativa, continuarono a formulare dei giudizi linguistici. August Schleicher (1821-1868), professore universitario a Praga e a Jena, era del

medesimo parere dei suoi predecessori: l'indoeuropeo costituiva uno stadio più perfetto della lingua, rispetto al quale tutte le altre forme si sarebbero prodotte tramite un progressivo decadimento, dovuto al venir meno della flessione. Possiamo quindi dedurre che per Schleicher la bellezza di una lingua si associasse a una maggior varietà di forme modali, temporali e di caso, caratteristica propria delle lingue più antiche[22]. Anche Heymann Steinthal (1823-1899), che elaborò la nozione di etnopsicologia per giustificare la natura individuale e sociale del linguaggio, posizionava i vari idiomi lungo una scala di valore. Egli operava una distinzione tra lingue «dotate di forma» e lingue «prive di forma», prendendo in esame le modalità con cui esse esprimevano le relazioni grammaticali nella frase. Lingue dotate di forma erano per esempio le lingue semitiche e quelle indoeuropee, mentre tra quelle prive di forma troviamo le uralo-altaiche e le amerindiane. La prima tipologia era superiore alla seconda, mentre le lingue all'interno di una stessa classe erano anch'esse più o meno sviluppate le une rispetto alle altre: per esempio, il cinese si situava tra le lingue dotate di forma, ma a un livello inferiore rispetto alle lingue indoeuropee, in quanto l'espressione del predicato era carente[23].

Nell'Ottocento proposero ordinamenti di valore delle tipologie linguistiche anche Henri Weil (1818-1909), studioso di origini tedesche trasferitosi in Francia, e l'americano William Dwight Whitney (1827-1894). Il primo affermava che le lingue più perfette ricorrevano a entrambi i tipi di costruzione da lui individuati, ovvero quello «ascendente», in cui la parola dipendente precede quella reggente, e quello «discendente», dove invece accade il contrario. Una lingua come il tedesco sarebbe, secondo tale visione, più avanzata rispetto al turco[24]. Dal canto suo, Whitney sosteneva che nella storia del linguaggio umano si fosse verificato un passaggio graduale da lingue primitive a lingue sviluppate; ne era un esempio il fatto che: «Una infinità di cose possono dirsi in inglese che non possono dirsi in figi o in ottentotto; e molte cose, senza dubbio, possono dirsi in figi e in ottentotto, che non si sarebbero potute dire nei primi linguaggi umani»[25]. Egli inoltre concordava con i suoi predecessori

sulla superiorità dell'indoeuropeo, perché tale idioma rendeva più facili le operazioni del pensiero grazie alla capacità di creare nomi astratti. Vi è da dire tuttavia che egli ribadiva l'importanza di non confondere le lingue con le razze.

Potrebbe essere sintomo questo di un differente atteggiamento negli studi tipologici, verificatosi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, che condusse all'affermarsi dell'assunto che non esistono gradi di sviluppo delle lingue, e dunque le scale di valore fino ad allora elaborate persero il loro senso d'essere. Fra i primi a ribadire l'insensatezza delle classificazioni linguistiche con ripercussioni valoriali vi fu Georg von der Gabelentz (1840-1893), il quale sostenne provocatoriamente che alcune caratteristiche dell'indoeuropeo potrebbero essere indicative della sua inferiorità rispetto alle altre lingue (ad esempio la confusione creata dall'assegnazione del caso nominativo tanto al soggetto quanto al predicato nominale, operazione che invece le lingue finniche non compiono). Tuttavia, egli rimaneva fortemente ancorato all'esistenza di una profonda connessione tra le lingue e la *forma mentis* dei popoli che le parlano[26]. Fu forse con il contributo di ulteriori studi sui mutamenti fonetici delle lingue indoeuropee, e in particolare del sanscrito, che tramontò definitivamente l'idea che le lingue abbiano vissuto una fase antica di sviluppo e una recente di decadimento, che l'indoeuropeo rappresenti l'acme di tale processo e il sanscrito lo rifletta nella maniera più autorevole[27].

Leopardi e il pensiero sulle lingue

Questo rapido *excursus* sui giudizi relativi alle lingue dal Settecento in poi ha consentito di verificare tanto la pervasività di una simile visione nella filosofia del linguaggio e nella tipologia linguistica per oltre un secolo, quanto le tendenze generali degli studiosi. La contrapposizione, come si è visto, si instaura tra lingue sviluppate, perfette, rimaste più vicine all'eccellenza originaria, e lingue primitive, barbare, sottoposte a un processo di decadenza. Le prime sarebbero dunque capaci di creatività produttiva grazie alle radici;

in grado di esprimere chiaramente le relazioni tra i sintagmi, specie tra soggetto e predicato; dotate di una grande varietà di forme; in esse, inoltre, una parola dipendente può sia precedere che seguire la reggente ed è frequente la creazione di nomi astratti. Le seconde invece risulterebbero incapaci di produttività, e quindi costrette a esprimere le medesime funzioni linguistiche con la semplice giustapposizione di elementi; carenti nell'espressione della relazione soggetto-predicato; dotate di un numero ristretto di forme e di un solo tipo di rapporto tra parola dipendente e parola reggente.

È vero, in molti di questi autori il lessico riferito alle lingue considerate superiori non ha molto spesso a che vedere con la bellezza, bensì esse vengono spesso definite più sviluppate o più perfette. Potrebbe sembrare quindi del tutto arbitrario chiamarle *belle*; tale aggettivo, connotato di implicazioni ora estetiche, ora morali, mal parrebbe adeguarsi a ciò che dall'Ottocento diviene senza possibilità di ritorno oggetto di indagine scientifica – pur con i limiti valutativi che si sono evidenziati in precedenza. Tuttavia, sarà compito dei prossimi paragrafi indagare come nel pensiero di Giacomo Leopardi la dimensione estetica delle considerazioni linguistiche si coniughi senza soluzione di continuità con quella antropologica, storico- politica, gnoseologica e della filosofia del linguaggio. Per Leopardi non sarà quindi sintomo di soggettività irriflessiva parlare di lingue *belle* e di lingue *brutte*, dato che tale visione si inserisce coerentemente nel complesso sistema di considerazioni linguistiche da lui elaborato, che la critica negli ultimi anni ha cercato di ricostruire[28].

Prima di addentrarsi nelle specifiche qualità delle lingue belle, sarà utile spendere qualche parola per fornire le coordinate bibliografiche e temporali di tale pensiero. Stefano Gensini, che al tema ha dedicato numerose pubblicazioni, ritiene che tra le letture di Leopardi si possa annoverare John Locke, noto al recanatese tramite un compendio tradotto e commentato da Francesco Soave, il quale era strettamente connesso con la diffusione del pensiero degli *idéologues*[29] in Italia. Ma vi si ritrovano tracce anche di Diderot, Giambattista Vico (sebbene mediato), Melchiorre Cesarotti, Cesare

Beccaria, Antonio Genovesi, nonché di molti altri autori italiani, specie se ci si riferisce specificamente all'annosa «questione della lingua»[30]. È possibile tuttavia stabilire che egli ha in molti casi adoperato scritti di carattere eterogeneo, spesso fonti di seconda mano o testi prodotti da autori mediocri, ma che gli consentivano di avere una visione ampia dei fenomeni e di tenere assieme ambiti differenti del sapere, quali linguaggio, storia, filosofia, politica, costumi, in una grande sintesi di carattere antropologico. Una simile mole di riflessioni, votata alla continua comparazione linguistica, risulta ancora più notevole se si pensa che degli studi storico-comparatistici analizzati nel paragrafo precedente Leopardi non era quasi per nulla al corrente, limitato dall'asfissia intellettuale a Recanati e in Italia[31].

Infine, per collocare cronologicamente tale riflessione composita, si può osservare che essa, benché avviata sin dal 1819, assume la sua forma definitiva negli appunti che vanno dal 1821 al 1823, per poi riapparire a più riprese anche negli anni successivi, ma senza più interventi sulle fondamenta teoriche costitutive[32]. In realtà le problematiche linguistiche non smettono mai di interrogare il giovane recanatese, né agli inizi né nelle pagine conclusive del suo diario di pensieri. Se infatti, in una serie di note non datate, ma collocabili tra 1817 e 1819, leggiamo della tendenza all'impoverimento espressivo del francese[33], nelle ultimissime pagine ritroviamo invece osservazioni più tecnicistiche sulla formazione degli avverbi[34]. Una riflessione onnicomprensiva sul reale non poteva prescindere, per un pensatore della grandezza di Leopardi, da una costante ricerca – relativa a senso, modi, tempi, origini – sul mezzo di cui tale pensiero si serviva[35].

Leopardi e la lingua bella

Il nesso inscindibile e al tempo stesso oppositivo di Natura e Ragione costituisce la «griglia filosofico-antropologica»[36] su cui si innerva l'intero sistema linguistico leopardiano, ed è indispensabile per comprendere quali siano per questo autore le caratteristiche

proprie delle «belle» lingue. Un'idea generica la possiamo già ricavare da queste considerazioni: «Qui ancora ha luogo la grande inferiorità dell'arte e della *ragione* alla *natura*, in tutto il *bello*, il grande, il forte, il grazioso ec.»[37]. O ancora: «[…] l'affettazione è la peste d'ogni *bellezza* e di ogni bontà, perciò appunto che la prima e più necessaria dote sì dello scrivere, come di tutti gli atti della vita umana, è la *naturalezza*»[38]. Si potrebbe dedurre che una lingua bella dunque è quella che nasce e si mantiene in contatto più immediato con la natura. Tale legame si esplica in una grande varietà di caratteristiche, ciascuna necessaria per comprendere appieno le implicazioni del pensiero leopardiano.

In primo luogo, è necessario introdurre un altro elemento in questo rapporto diadico, ovvero l'immaginazione[39]. Essa ha un ruolo fondamentale nei processi conoscitivi, e con le sue facoltà produttrici si pone in un dialogo costante con quelle analitiche della ragione. Immaginazione e ragione non sono quindi componenti reciprocamente escludentisi dell'intelletto umano, ma sono entrambe sue parti fondamentali. La prima ha un ruolo preponderante, infatti:

> […] l'immaginazione e il sentimento non hanno alcun bisogno della ragione. E siccome, sebben questa e quelle sieno qualità naturali, nondimeno quelle si ponno considerar come più proprie della natura, più generali, più perfetti modelli di essa, meglio armonizzanti con lei, più singolarmente proprie dell'uomo e delle nazioni […][40].

Perciò l'intelletto, situabile tra le facoltà derivate dalla natura e da essa governate, a sua volta è comprensivo di entrambe queste istanze:

> ed essa facoltà [l'immaginazione] che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa […] con quella […] che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginazione e intelletto è tutt'uno. L'intelletto acquista ciò che si chiama immaginazione, mediante gli

abiti e le circostanze; acquista nello stesso modo, ciò che si chiama riflessione […][41].

A partire dall'avvicinamento all'uno o all'altro di questi due poli fondamentali (immaginazione/natura o ragione/arte), una lingua assumerà caratteri differenti, e sarà perciò *naturale* o *artificiale*. Una lingua naturale è innanzitutto *varia*. Infatti «[…] la lingua cammina sempre, perch'ella segue le cose le quali sono instabilissime e variabilissime […]»[42]. Tale reciproco legame è stabilito chiaramente in questo pensiero: «Quanto la *natura* abbia proccurata la *varietà*, e l'uomo e l'arte l'uniformità, si può dedurre anche da quello che ho detto della naturale, necessaria e infinita *varietà delle lingue*»[43]. Per questo le lingue antiche sono superiori a quelle moderne:

«Chi vuol vedere quanto abbia la natura provveduto alla varietà, consideri quanto l'immaginazione sia più varia della ragione […]. Per esempio osservi come fossero *varie* le *lingue antiche* architettate sul modello della *immaginazione*, e quanto monotone quelle moderne che sono più architettate sulla ragione»[44].

La possibilità di una lingua universale[45], caratterizzata da uniformità e geometricità, sarebbe frutto di un completo prevalere nella lingua della ragione, con effetti negativi anche sulla sua bellezza. Si riporta qui un lungo pensiero che contiene in sintesi anche molti degli assunti linguistici leopardiani.

L'universalità di una lingua deriva principalmente, dalla regolarità geometrica e facilità della sua struttura, dall'esattezza, chiarezza materiale, precisione, certezza de' suoi significati ec. cose che si fanno apprezzare da tutti, essendo fondate nella secca ragione, e nel puro senso comune, ma non hanno che far niente colla *bellezza*, *ricchezza* […], *dignità*, *varietà*, *armonia*, *grazia*, *forza*, *evidenza*, le quali tanto meno conferiscono o importano alla universalità di una lingua, quanto: 1. non possono esser sentite intimamente, e pregiate se non dai nazionali; 2. ricercano abbondanza d'idiotismi, figure, insomma *irregolarità*, che quanto sono necessarie alla bellezza e al piacere, il quale non può mai stare colla monotonia, e collo scheletro dell'ordine matematico, tanto nocciono alla mera utilità, alla facilità ec.[46].

Per Leopardi quindi una lingua bella è naturale, varia, individuale (in grado di essere apprezzata pienamente solo dai suoi parlanti, come si è appena visto), irregolare. Proprio l'irregolarità richiama un'altra funzione decisiva nelle lingue, esaminata a più riprese nello *Zibaldone*: la *libertà*, ovvero l'*ardire*. Anch'essa si affianca alle caratteristiche positive sin qui delineate. La libertà di una lingua si manifesta nella sua plastica adattabilità ai più vari stili, a tutte le forme di espressione. Tale estrema flessibilità va perdendosi a causa delle modificazioni subite dalle lingue nel corso del tempo, e si associa ad armonia e *poeticità*[47]. In realtà, sostiene Leopardi, prima di ricevere una forma,

> tutte le lingue sono *liberissime*, onnipotenti, (anche quelle di nazioni o schiave, o riunite ad un sol centro, e dipendenti da una stretta società ec., come lo era la lingua francese prima di Luigi XIV, la latina prima di Cicerone, eppure ambedue erano liberissime ec.), adattabili a quello che si voglia; tutte sono d'indole antica, cioè d'indole indeterminata, e naturale, e insubordinata, che questo è insomma il carattere antico nelle lingue, e in tutt'altro. Tutte formandosi, perdono gran parte di queste qualità, le perdono necessariamente, perché altrimenti non sarebbero formate né uniformate, e ricevono un'impronta propria e speciale del tempo in cui ottengono questa forma[48].

Si è sinora visto come Leopardi associ numerose caratteristiche alla bellezza linguistica. Tuttavia, egli perviene infine alla conclusione che ciò che rende una lingua veramente bella è la libertà, ovvero nelle lingue «*bellezza* è lo stesso che *ardire*»[49]. Nei pensieri che vanno dal n. 2415 al n. 2419 Leopardi infatti si interroga in modo specifico sulla questione, e vaglia diverse ipotesi per arrivare a una soluzione: che la bellezza coincida con «l'armonia ec. del suono delle parole»[50]? Questo fattore gli sembra troppo legato alla soggettività delle opinioni, le quali variano a seconda delle popolazioni e del tempo in cui vivono: ciascuno preferisce i suoni a lui più familiari. Nemmeno «la ricchezza […] di frasi, […] di modi» e «di parole» può essere considerata un criterio determinante, visto che

anch'essa è una qualità quasi estrinseca, e senza quasi accidentale alla lingua […]. Infatti la lingua francese è in verità ricchissima di parole, massime in filosofia, scienze, conversazione […] e non per questo è *bella*, né *più bella* dell'italiana, e neanche della spagnuola[51].

Allora bisogna concludere che

la vera e non accidentale, ma *essenziale bellezza* di una lingua, quella che non si può perdere, se la lingua non si corrompe formalmente, è una *bellezza intrinseca*, e spetta all'indole della lingua; e questa non può consistere in altro che nell'*ardire*[52].

La bellezza cui Leopardi si riferisce è quella di una «*lingua non esatta, e non obbligata alle regole dialettiche* delle frasi, delle forme e generalmente del discorso»; infatti

Non v'è lingua bella che non sia lingua poetica, cioè non solo capace, anzi posseditrice d'una lingua distintamente poetica […], ma poetiche, generalmente parlando, eziandio nella prosa, benché senza affettazione; vale a dir poetiche in quanto lingue, e non quanto allo stile […][53].

Questo ultimo assunto è chiaro testimone del trasmutarsi della teoria linguistica in giudizio letterario, all'interno di un pensiero che difficilmente si pone barriere interdisciplinari. Come si è visto, inoltre, si trovano in queste pagine molteplici riferimenti agli idiomi italiano, francese, spagnolo, a riprova del fatto che per Leopardi le considerazioni linguistiche non restano meri assunti teorici slegati dal contesto in cui le lingue, parlate che siano o meno, operano. Ogni volta che egli parla di varietà, o, al contrario, di uniformità, fa ricorso agli idiomi che tutti i giorni studia e frequenta, per corroborare empiricamente il proprio pensiero, alla costante ricerca di meglio definire le caratteristiche della lingua perfetta. Anch'egli, come i linguisti succitati, crea, grazie alle sue note apparentemente disorganizzate e asistematiche, una coerente scala di valore delle lingue, associandovi marcatamente delle considerazioni estetiche.

Prima di arrivare a stabilire dove ciascun idioma si collochi in questo *continuum* valoriale, e in base a quali criteri, pare opportuno fornire un esempio di questa istanza comparativa, presente nello stesso luogo dello Zibaldone appena esaminato:

> Osservate tutte le lingue chiamate belle, antiche e moderne, greca, latina, italiana, spagnuola […]. Osservate anche gli scrittori chiamati belli ed eleganti in ciascuna di tali lingue, e paragonateli con quelli che non lo sono. Osservate per se, ciascuna frase, forma […][54].

Leopardi e il confronto linguistico

Come s'è visto, quando Leopardi riflette sulla natura del linguaggio, sul suo legame inscindibile con la storia del pensiero umano, sulle sue istanze conoscitive, sulla sua capacità di essere specchio dei tempi e dei costumi della società, effettua sempre dei puntuali raffronti con le lingue a lui familiari. Leggendo gli appunti dello *Zibaldone*, irrinunciabile è l'impulso a ricreare, almeno approssimativamente, una classificazione ideale delle lingue, che presenta ai poli opposti immaginazione e ragione, individualità e uniformità.

È sin da subito assodato, in virtù dello stretto legame delle epoche antiche con la natura e l'immaginazione, che «sono tanto più ardite poetiche le lingue e gli stili antichi, che i moderni»[55]. La libertà delle lingue antiche garantisce il loro netto primato su quelle moderne: ma il latino e il greco possono essere considerati sullo stesso piano? Vi sono delle affinità tra gli idiomi del passato e quelli dei suoi tempi? A tutte queste domande Leopardi risponde nelle note zibaldoniane che, sebbene collocate a una qualche distanza, consentono di ricostruire appieno un sistema coerente di valutazione linguistica. Una possibile classificazione si ha proprio a partire da quel carattere cui, si è visto, Leopardi assegna la preminenza su tutti gli altri, ovvero la *libertà*. A seconda che una lingua la possegga o meno, e a seconda che essa trovi le condizioni per essere messa in pratica, è possibile individuare un primo ordinamento degli idiomi.

In realtà, non vi dovrebbero essere dubbi sul linguaggio a cui spetta

il primato assoluto: la lingua greca infatti è «vera figlia della natura e del bello»[56]. Essa risulta l'idioma più perfetto in quanto «*formata* fu liberissima d'indole e di fatto»[57]. Per avere una corretta visione dei caratteri delle lingue occorre quindi considerarle nell'epoca della loro formazione. Da principio, infatti, ognuna possiede la libertà, ma può perderla per via dei condizionamenti sociali, politici e culturali a cui è sottoposta. Dunque, quali circostanze consentirono alla lingua greca di rimanere libera? «La mancanza di capitale, di società nazionale, di unità politica, e di un centro di costumi, opinioni, spirito, letteratura e lingua nazionale»[58]. I modi e i tempi della sua formazione non hanno quindi eliminato i caratteri originali di questo idioma:

> la forma della lingua greca e italiana fu opera della natura, vale a dire che ambedue queste lingue si formarono prima della nascita, o almeno della formazione e definizione delle regole, e prima che gli scrittori fossero legati da' precetti dell'arte[59].

L'assoluta libertà del greco si associa a «nativa, nuda, schietta, spontanea, facile bellezza e grazia»[60] e gli consente un'estrema adattabilità. Esso infatti «[…] si presta a ogni sorta di stili, e non ha carattere determinato, ma lo riceve dal soggetto e dallo scrittore»[61]; questo perché

> la lingua greca si conservò per tanti secoli e tante vicissitudini di cose incorrotta; […] si può con certezza presumere che se oggi vivesse, oggi conservando il suo stesso primitivo carattere, sarebbe capacissima e forse più d'ogni altra anche moderna, di tutte le cose moderne, […] si adatterebbe […] a ogni sottigliezza della nostra moderna ragione, senza però perder nulla della sua *bellezza*, della sua *antica indole*, e della sua *adattabilità alla antica natura* […][62].

Solo a un passo dalla lingua greca, a questa sovente paragonata, si trova la lingua italiana, che è libera «per natura, ma non in fatto»[63]. Essa possiederebbe tutte le caratteristiche per essere ardita: è tra le

lingue moderne la più antica per formazione, avvenuta nel Trecento, e quindi la sua indole primitiva è liberissima.

> Questa circostanza ha fatto che la lingua italiana contando oggi, a differenza di tutte le altre, cinque interi secoli di *letteratura*, sia la più ricca di tutte; questa che la sua formazione e la sua indole sia decisamente antica, cioè bellissima e liberissima, con gli altri infiniti vantaggi delle lingue antiche […][64].

Tuttavia, fu il Cinquecento ad essere fondamentale per il suo sviluppo:

> Perché in fatti il secol d'oro di una lingua o di qualunque altra disciplina, non è quello che la prepara, ma quello che l'adopra, la compone de' materiali già pronti, e la forma; […] quel secolo che formò e determinò la lingua italiana fu più veramente il cinquecento che il trecento […]. Ma il cinquecento formò e determinò la lingua italiana in maniera ch'ella guadagnando nella coltura e nell'ordine, non perdé nulla affatto nella naturalezza, nella copia, nella varietà, nella forza, e neanche nella libertà[65].

Diversamente da altri idiomi, come il tedesco e l'inglese, che devono la loro libertà al fatto di essere ancora imperfetti, l'italiano è l'«unica lingua moderna ch'essendo perfetta, ed avendo un deciso e completissimo carattere proprio, e questo per ogni parte formato, sia liberissima»[66]. Tale libertà di natura deriva anch'essa dalle condizioni socio-politiche e culturali in cui da sempre ha vissuto il popolo italiano[67]. La non libertà di fatto è invece dovuta alle condizioni in cui versa lo stato[68], ma soprattutto alla volontà degli scrittori di imbrigliarne le straordinarie capacità inventive e adattive con riforme grammaticali puristiche[69].

Tra le due lingue libere e perfette fin qui esaminate il recanatese scorgeva un intenso e proficuo legame: molte delle sue traduzioni sono realizzate dal greco all'italiano, e il confronto con la letteratura greca fu decisivo per la sua prima produzione poetica[70]. Infatti

> Una lingua perfettamente pieghevole, varia, ricca e libera, può imitare il genio e lo spirito di qualsivoglia altra lingua, e di qualunque autore di essa,

> […] può adattarsi a qualunque genere di scrittura, e variar sempre di modo, secondo le varietà d'essi generi, e delle lingue e degli autori che imita[71].

L'altra lingua antica che Leopardi menziona accanto al greco, ovvero il latino[72], si trova al polo estremo della scala valoriale degli idiomi, quello dell'artificio e della regolarità:

> […] la lingua latina ha una strada molto più segnata e definita, e rassomiglia in questo alla francese. La cagione è che la lingua latina scritta, fu opera dell'*arte* […] come è noto, e come dimostra a prima vista la sua artificiosissima e figuratissima costruzione[73].

Proprio per questo presenta caratteri del tutto differenti rispetto a colei da cui deriva[74]: è evidente che «la lingua latina colta è incontrastabilmente meno varia, più regolare, più ordinata, più perfetta della greca pur colta»[75]. Inoltre, le manca la qualità fondamentale delle lingue belle, ovvero la libertà. Sembra un fatto singolare che una lingua antica, parlata da moltissime genti diverse, manchi di tale carattere, tuttavia occorre rammentare che essa fu lingua «d'una sola città», e quindi perse «necessariamente quel carattere di notabile e decisa libertà ch'è proprio delle lingue antiche formate o no, e di tutte le lingue non ancora o non bene formate»[76]. Altre ragioni della sua assenza di libertà sono dovute all'

> esser ella stata perfettamente applicata ne' suoi buoni tempi a pochi generi di scrittura, ad altri imperfettamente e poco e da pochi, ad altri punto; o dall'esser ella, come lingua formata, la più moderna delle antiche, […]; o dall'aver ella avuto in Cicerone uno scrittore e un *formatore* […] troppo eminente sopra gli altri, alla cui lingua chi si restrinse, perdette la libertà della lingua, chi ricusolla, perdette la purità […][77].

Come una lingua moderna – l'italiano – è appaiata al greco antico, così quando nomina il latino Leopardi chiama spesso in causa la lingua francese[78]. Essa diviene il contraltare delle lingue libere, tutta dominata dalla ragione, dalla razionalità e dall'uniformità. Anche se

in origine era una lingua libera quanto l'italiana, l'invasiva riforma grammaticale che ha subito l'ha privata per sempre delle proprietà correlate all'ardire.

> […] La lingua nostra corre presentissimo rischio di geometrizzarsi stabilmente e per sempre, di inaridirsi, […] di diventare unica come la francese […] perché ancor ella da principio, ed innanzi all'Accademia, e massime al secolo di Luigi XIV non era punto unica, ma l'indole sua primitiva e propria somigliava moltissimo all'indole della vera lingua italiana e delle antiche[79].

Il francese appartiene quindi alla tipologia linguistica non libera «né per natura né in fatto»[80], caratterizzata da «paura, scrupolosità, superstizione, schiavitù, grettezza, uniformità»[81], per niente in grado di adattarsi a uno stile poetico[82]. Il fatto che essa si situi dalla parte della ragione nel *continuum* linguistico creato da Leopardi fa di lei una lingua davvero moderna: «[…] la lingua francese è per eccellenza, lingua moderna; vale a dire che occupa l'ultimo degli estremi fra le lingue nella cui indole ec. signoreggia l'immaginazione, e quelle dove la ragione»[83], mentre invece «nella scala poi e proporzione delle lingue moderne, la lingua italiana […] occupa senza contrasto l'estremità della immaginazione, ed è la più simile alle antiche, *ed al carattere antico*»[84]. Per le sue caratteristiche tuttavia il francese si presta a divenire una perfetta lingua universale[85], che è quanto di più lontano dal bello si possa ipotizzare:

> Una lingua strettamente universale, qualunque ella mai si fosse, dovrebbe certamente essere di necessità e per sua natura, la più schiava, povera, timida, monotona, uniforme, arida e brutta lingua, la più incapace di qualsivoglia genere di bellezza, la più impropria all'immaginazione[86].

Finora si sono prese in considerazione due lingue antiche e i loro corrispettivi moderni e si è verificato quanto esse si avvicinino all'ideale leopardiano di bellezza linguistica; ma cosa pensa Leopardi delle altre lingue europee? E, soprattutto, ritiene ancora possibile

che una lingua moderna sia bella?

Per lui, lo spagnolo[87] è simile all'italiano:

> Noi italiani possiamo facilmente osservare nella lingua spagnuola, *la più affine alla nostra che esista*, e di maniera che tanta affinità e somiglianza non si trova forse fra due altre lingue colte, non poche parole e frasi o significazioni o metafore […][88].

Come l'italiano, infatti, è molto vicino all'estremo dell'immaginazione[89]. È inoltre più somigliante al greco che al latino[90] e capace dello stile poetico[91]; tuttavia, a differenza dell'italiano, non ha avuto un numero sufficiente e abbastanza vario di scrittori, i soli in grado di garantire l'ottima qualità di qualsiasi idioma[92]. Anche il tedesco e l'inglese ricevono il plauso di Leopardi; il primo perché, pur essendosi formato recentemente, ha avuto scrittori in grado di preservarne l'antica indole:

> La lingua tedesca, rimasa per tanti secoli impotente ed umile, ancorché parlata da tanta sì estesa moltitudine di popoli, non per altro che per avere avuto nell'ultimo secolo e ne' pochi anni di questo, immensa copia e varietà di scrittori, è sorta a sì alto grado di facoltà e di ricchezza e potenza[93].

Alle volte, tuttavia, risulta fin troppo adattabile e rischia di perdere il proprio carattere[94]. Il secondo invece è annoverato tra le lingue libere per natura e per fatto, ma la sua libertà deriva da una formazione ancora non completa, che non lascia intravedere se tale caratteristica permarrà[95]. Questo è tanto più vero per lingue come il polacco, il russo e lo svedese, che non vengono inserite in questa scala di comparazione in quanto non si possono «ancora considerare come formate, e fornite di letteratura propria»[96].

Grazie alle attente analisi linguistiche e letterarie dello *Zibaldone*, Leopardi sembra pervenire infine alla conclusione che l'italiano, antico tra le lingue moderne, possieda tutti i requisiti necessari per essere la lingua più bella. Ciononostante, rischia di risultare vittima di coloro che vorrebbero irregimentarlo nelle norme grammaticali,

impedendogli per esempio di aprirsi ai nuovi termini derivati dalle lingue straniere nei diversi settori del sapere in cui l'Italia risulta manchevole. In realtà, al contrario di quanto i suoi contemporanei credano, «*quella lingua che non si accresce, mentre i soggetti della lingua moltiplicano, cade inevitabilmente, e a corto andare nella barbarie*»[97]. Da un lato dunque la società e i tempi incalzano, dall'altro occorre preservare il più possibile l'indole naturale e semplice delle lingue. Oltre a questi opposti condizionamenti, è ormai acclarato che una lingua deve essere versatile, dunque non privarsi dello stile poetico, ma nemmeno escludere quello della scienza e della filosofia, portato ormai ineludibile della modernità – ed è noto come lo stesso Leopardi lavori sulla propria prosa per conformarla a queste nuove esigenze[98]. L'ideale, come si evince anche dai numerosi appunti in cui viene discussa la «questione della lingua», è anch'esso una compiuta mediazione tra le diverse istanze, quelle del moderno – inaggirabili – e dell'antico, della natura e della ragione:

> Non è bisogno che una lingua sia definitamente poetica, ma certo è bruttissima e *inanimata* quella lingua che è definitamente matematica. La migliore di tutte le lingue è quella che può esser l'uno e l'altro, e racchiudere eziandio tutti i gradi che corrono tra questi due estremi[99].

Note

1 Un volume che cerca di tenere assieme teoria estetica, movimenti letterari e artistici, cultura generale è Eco (a cura di) 2004. Sulla bellezza estetica nel mondo greco: Hawley 1998. Sulla bellezza nel pensiero filosofico: Rella 1991. Le ultime tendenze della filosofia e dell'estetica sono contenute in Castro, Sixto 2021; Paris 2023; Wesselinoff 2024.

2 Alcune importanti riflessioni sul funzionamento del giudizio estetico di Immanuel Kant, David Hume, Friedrich Schiller, si ritrovano in Eco (a cura di) 2004, 240, 245, 247, 276, 297. Su Kant, cf. Zuckert 2007 e la recente sistematizzazione in Baiasu, Timmons (a cura di) 2024, specie i capp. 18-20. Su Hume: Lecaldano 2023. Su Schiller: Higgins 2008, 49-141.

3 Per un caso di reciproca influenza tra politica e linguistica cf. Holmberg 2020.

4 Per alcuni spunti cf. Ficara 1999. Sull'idea di bellezza formulata nello *Zibaldone*: Bragato 2019.

5 Per i riferimenti allo *Zibaldone* si cita dall'edizione curata da Walter Binni ed Enrico Ghidetti (Binni, Ghidetti 1989), riportando il numero del pensiero (la data viene indicata in caso di citazione diretta). Parole e frasi in corsivo sono di Leopardi laddove specificamente segnalato. Per i temi citati ad es. cf. Zib. 1183-1201 (come si forma il giudizio estetico nei fanciulli, e come influenza le percezioni della vita adulta). Zib. 1028, 11 maggio 1821: «[…] *natura*, sola fonte del *bello*, del grande, della vita, della varietà». Per le lingue capaci di bellezza in poesia, cf. *infra*.

6 La linguistica leopardiana, affermatasi compiutamente dagli anni '80 del Novecento, si è occupata anche di ricostruire le fasi di questi studi, individuando le mancanze della critica precedente. Cf. Gensini 1984, 13-17; Andria, Zito 1998, VII; Dardano 2018, 14-19.

7 Graffi 2010, 23-24; Amsler 2023.

8 Baldini 1990, 27-35; Gensini, Tardella 2022, 51-60.

9 Baldini 1990, 36-39; Gensini, Tardella 2022, 61-73. Analisi più approfondite si trovano in Arens 1984 (dedicato specificamente al *Perì hermeneias* e ai suoi commentari), Modrak 2001. In generale sulla linguistica antica utile anche Woodard 2023.

10 Sulla cultura rinascimentale si vedano gli inquadramenti in Burke 1990, Bouwsma 2003, Eco (a cura di) 2013. Su alcune riflessioni linguistiche del Rinascimento: Tavoni 1990; Nauta (a cura di) 2006.

11 Formigari, Pool 2023, 216-220.

12 Per la concezione del linguaggio in de Condillac: Baldini 1990, 91-94; Robins 1998, 216-222; Gensini, Tardella 2022, 197-206; Hudson 2023, 267-270.

13 Il legame tra teoria linguistica condillachiana relativa al genio delle lingue e Monboddo si trova in Gensini, Tardella 2022, 199; Hudson 2023, 272-273; per questa specifica posizione contro de Condillac cf. Graffi 2010, 74-75.

14 Sulle concezioni linguistiche di Herder: Gensini, Tardella 2022, 207-213; Hudson 2023, 277-279; sui giudizi di valore: Graffi 2010, 75. Interessanti considerazioni anche in Apel 1975, 138-140.

15 Cf. per esempio, all'interno della raccolta di appunti zibaldoniani pubblicati da Stefano Gensini, la sezione «Lingue antiche e moderne»: Gensini 1998, 75-120. Cf. inoltre Gambarota 2011.

16 Graffi 2010, 90-94, 107-108. Su Friedrich Schlegel: Morpurgo Davies 2014, 66-71; Hassler 2023, 303-305.

17 Morpurgo Davies 2014, 60-66.

18 Graffi 2010, 93-97, 109. Su Bopp, ma anche sul suo rapporto con i fratelli Schlegel, cf. inoltre: Timpanaro 2005, capp. 1-2; Morpurgo Davies 2014, 129-136; Hock 2023, 331.

19 Hock 2023, 341-342.

20 Apel 1975, 249-250, 374-375; Graffi 2010, 107-110; Morpurgo Davies 2014, 71-76.

21 Apel 1975, 405-478; Robins 1998, 198-215; Graffi 2010, 104-107, 109-113; Morpurgo Davies 2014, 98-118; Gensini, Tardella 2022, 215-224.

22 Graffi 2010, 115-121; Morpurgo Davies 2014, 167-179; Hock 2023, 333, 342; sulla varietà associata alla bellezza linguistica nel pensiero leopardiano, cf. *infra*.

23 Graffi 1991, 21-52; Graffi 2010, 125-131; Morpurgo Davies 2014, 201-207.

24 Su Weil e Whitney: Graffi 2010, 132-133, 136-139. Inoltre su Whitney: Alter 2005; Morpurgo Davies 2014, 207-212.

25 La citazione è ricavata da Graffi 2010, 139.

26 Graffi 2010, 133-136; D'Arcangelo 2012.

27 Anche per Leopardi lo stadio migliore delle lingue è quello più antico, ma egli non valuta in maniera univoca le lingue indoeuropee. Per queste considerazioni, cf. i paragrafi successivi.

28 In primo luogo, risulta fondamentale Gensini 1984, a cui sono seguiti Gensini 1998, Andria, Zito 1998, Gensini 2018. Tra i precursori si ritrovano Bolelli 1982 e Colagrosso 2014. Si menzionano anche i volumi degli Atti dell'VIII e del XIII Convegno Internazionale di studi leopardiani, incentrati rispettivamente sulla lingua e lo stile di Leopardi e sulle sue traduzioni. Per una rassegna bibliografica più completa cf. Gensini 1998, XIX (nota n. 9). Leopardi risulta ora anche inserito in Gensini, Tardella 2022, 225-234. Dal 2014 viene portata avanti la realizzazione del *Lessico leopardiano* presso l'Università La Sapienza di Roma, i cui volumi, pubblicati con cadenza biennale dal 2014 al 2020, sono liberamente consultabili online. Il termine lingua/linguaggio è analizzato in Gazzeri 2014, 73-78.

29 Moravia 1974; Ohligschlaeger-Lim 2016. Sul materialismo linguistico di Leopardi cf. nello specifico Lo Piparo 1986.

30 Per l'individuazione delle fonti linguistiche leopardiane: Gensini 1984, 25-81. Per la «questione della lingua» in Leopardi: ivi, 197-241; sul rapporto di Leopardi con la lingua italiana: Luzi 2016.

31 Gensini 1984, 50-51.

32 Ivi, 12-13; Colagrosso 2014, 78.

33 «I francesi colla loro pronunzia tolgono a infinite parole che han prese dai latini italiani ec. quel suono espressivo che aveano in origine, e che è uno dei più grandi pregi nelle lingue ec. ec.», Zib. 12, senza data.

34 «Molti avverbi e preposizioni delle lingue nostre sono fatte coll'aggiunta di un *de* affatto pleonastico alle corrispondenti latine. *De retro*: *diretro*, *dirietro*, *dreto*, *dietro* […]», Zib. 4521, senza data. Sulle riflessioni etimologiche di Leopardi nello Zibaldone: Bianchi 2012.

35 Ciononostante, Leopardi ha ben in mente anche il valore della lingua intesa come elemento fondamentale della vita umana: «[…] perché la lingua è una cosa somma, principalissima, caratteristica degli uomini, sotto tutti i rapporti della vita sociale», Zib. 1022, 8 maggio 2021.

36 Gensini 1984, 84. Per i nessi fondamentali del pensiero linguistico leopardiano, cf. ivi, 83-101. Si vedano inoltre Dardano 1994; Dolfo 2016.
37 Zib. 345, 21 novembre 1820.
38 Zib. 705, 28 febbraio 1821.
39 Per una raccolta di pensieri legati al ruolo dell'immaginazione nelle lingue: Gensini 1998, 76-82.
40 Zib. 1859, 5-6 ottobre 1821.
41 Zib. 2134, 20 novembre 1821.
42 Zib. 754, 8-14 marzo 1821.
43 Zib. 1022, 8 maggio 1821.
44 Zib. 1045, 13 maggio 1821.
45 Alcune annotazioni di Leopardi al riguardo sono raccolte in Gensini 1998, 121-145. Cf. inoltre Marignani 2016.
46 Zib. 243, 12-13-14 settembre 1820.
47 Zib. 2418, 5 maggio 1822: «Non v'è lingua bella che non sia lingua poetica […]». Per ulteriori riflessioni sulla parola poetica in Leopardi: Gensini 1998, 326-335.
48 Zib. 2096, 15 novembre 1821.
49 Zib. 2415, 5 maggio 1822, corsivo a testo.
50 *Ibid*.
51 Zib. 2416-2417, 5 maggio 1822.
52 Zib. 2417, 5 maggio 1822.
53 Zib. 2417-2418, 5 maggio 1822, corsivo a testo.
54 Zib. 2418, 5 maggio 1822.
55 Zib. 2172, 26 novembre 1821.
56 Zib. 1898, 10-12 ottobre 1821. Per il rapporto tra Leopardi e la lingua greca, cf. Moreschini 1994.
57 Zib. 1067, 20 maggio 1821, corsivo a testo.
58 Zib. 2126-2127, 19 novembre 1821.
59 Zib. 322, senza data.
60 Zib. 845, 21-24 marzo 1821.
61 Zib. 245, 12-13-14 settembre 1820.
62 Zib. 1898-1899, 10-12 ottobre 1821.
63 Zib. 1048, 14 maggio 1821. Su Leopardi e la lingua italiana, cf. Gensini 1994; Gensini 1998, 149-185.
64 Zib. 1995, 26 ottobre 1821, corsivo a testo. Altri riferimenti alla nascita e alla prima formazione dell'italiano nel Trecento per esempio in Zib. 705-707, 998, 1993-1996, 2579-2580.
65 Zib. 707-708, 1 marzo 1821.
66 Zib. 1954, 20 ottobre 1821.
67 Cf. Zib. 2126-2127, citato nella nota n. 58.
68 «[…] per rimetter davvero in piedi la lingua italiana, bisognerebbe prima insomma rimettere in piedi l'Italia, e gl'italiani, e rifare le teste e gl'ingegni loro […]», Zib. 799, 16 marzo 1821.
69 «[…] come si vuole oggi ridurre la nostra lingua da' pedanti […]», Zib. 1048, 14 maggio 1821.

70 Landi 2016, La Rosa 2020.
71 Zib. 2850, 29-30 giugno 1823.
72 Su Leopardi e la lingua latina, cf. Grilli 1994; il rapporto con il latino ciceroniano è esaminato in Geddes da Filicaia 2021.
73 Zib. 322, senza data.
74 «La loro letteratura, le loro arti, le loro scienze, vennero dalla Grecia, e tutto in un tratto, e belle e formate», Zib. 747, 8-14 marzo 1821.
75 Zib. 1299, 8-9 luglio 1821.
76 Zib. 2058, 7 novembre 1821.
77 Zib. 2014-2015, 30 ottobre 1821.
78 Su Leopardi e il francese cf. Gensini 1984, 179-196. Gensini 1998, 213-231.
79 Zib. 687-688, 24 febbraio 1821.
80 Zib. 1049, 14 maggio 1821. Altri riferimenti in Zib. 1007-1010, Zib. 1955.
81 Zib. 773, 8-14 marzo 1821.
82 Zib. 2052, 4 novembre 1821, corsivo a testo: «Della quale arditezza essendo incapace la lingua francese, è incapace di stile poetico, e le mille miglia separata dal *lirico*». Cf. anche Zib. 3864-3866.
83 Zib. 1001-1002, 1 maggio 1821.
84 Zib. 1003, 1 maggio 1821, corsivo a testo.
85 Le sue caratteristiche sono evidenziate nello stesso passo citato alla nota n. 46.
86 Zib. 3253, 23 agosto 1823.
87 Su Leopardi e lo spagnolo, cf. Sansone, 1994.
88 Zib. 1845-1846, 5 ottobre 1821.
89 Zib. 1003.
90 Zib. 2181-2182.
91 Zib. 2608-2609.
92 Zib. 768.
93 Zib. 771, 8-14 marzo 1821.
94 Zib. 1947-1951.
95 Su Leopardi e l'inglese, cf. Barefoot 1994. Cf. inoltre Zib. 1954.
96 Zib. 1895, 10-12 ottobre 1821.
97 Zib. 794, 16 marzo 1821, corsivo a testo.
98 Per alcuni spunti si veda ad esempio Vitale 1994.
99 Zib. 643, 11 febbraio 1821, corsivo a testo.

Bibliografia

Studi di linguistica, filosofia del linguaggio ed estetica

Alter, 2005 = S. G. Alter, *William Dwight Whitney and the science of language*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2005.

Amsler 2023 = M. Amsler, *The Emergence of Linguistic Thinking within Premodern Cultural Practices*, in L. Waugh, M. Monville-Burston, J. Joseph (a cura di), *The Cambridge History of Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, 9-34.

Apel 1975 = K. O. Apel, *L'idea di lingua nella tradizione dell'umanesimo da Dante a Vico*, Bologna, il Mulino, 1975 [1963[1]].

Arens 1984 = H. Arens, *Aristotle's Theory of Language and its Tradition. Texts from 500 to 1750*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984.

Baiasu, Timmons (a cura di) 2024 = S. Baiasu, M. Timmons, *The Kantian Mind*, London-New York, Routledge, 2024.

Baldini 1990 = M. Baldini, *Filosofia e linguaggio. Da Platone a Chomsky*, Roma, Armando Editore, 1990.

Castro, Sixto 2021 = J. Castro, Sixto, *La sublimación de la belleza*, in *Alpha*, 53, 2021, 89–100, https://doi.org/10.32735/S0718-2201202100053944 [ultima consultazione 27/11/2023].

D'Arcangelo 2012 = L. D'Arcangelo, *La spirale di Gabelentz: morfologia e tipologia delle lingue*, Chieti, Solfanelli, 2012.

Eco (a cura di) 2004 = U. Eco (a cura di), *Storia della bellezza*, Torino, Bompiani, 2004.

Formigari, Pool 2023 = L. Formigari, G. Pool, *The Cultural and Political Context of Language Studies from the Renaissance to the End of the Nineteenth Century*, in L. Waugh, M. Monville-Burston, J. Joseph (a cura di), *The Cambridge History of Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, 215-232.

Gensini, Tardella 2022 = S. Gensini, M. Tardella, *I classici della filosofia del linguaggio. Testi scelti e introdotti*, Roma, Carocci, 2022.

Graffi 1991 = G. Graffi, *La sintassi tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1991.

Graffi 2010 = G. Graffi, *Due secoli di pensiero linguistico. Dai primi dell'Ottocento a oggi*, Roma, Carocci, 2010.

Hassler 2023 = G. Haßler, *Rousseau to Kant*, in L. Waugh, M. Monville-Burston, J. Joseph (a cura di), *The Cambridge History of Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, 281-307.

Hawley 1998 = R. Hawley, in D. Montserrat (a cura di), *The dynamics of beauty in Classical Greece*, in *Changing Bodies, Changing Meanings*, London-New York, Routledge, 1998, 37-54.

Higgins 2008 = E. Higgins, *German aesthetics as a response to Kant's* Third Critique. *The thought of Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin and Friedrich Schlegel in the 1790s*, Cardiff University, 2008, https://www.proquest.com/dissertations-theses/german-aesthetics-as-response-kants-third/docview/1373259032/se-2 [ultima consultazione 27/11/2023].

Hock 2023 = H. H. Hock, *Early Nineteenth-Century Linguistics*, in L. Waugh, M. Monville-Burston, J. Joseph (a cura di), *The Cambridge History of Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, 326-344.

Holmberg, 2020 = P. Holmberg, *Nation and Race in the Twentieth Century Scientific Discourse on Viking Age Runestones*, in É. Aussant, J. Fortis, *History of Linguistics 2017. Selected Papers From the 14th International Conference on the History of the Language Sciences, (ICHoLS 14), Paris, 28 August – 1 September*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2020, 101-112.

Hudson 2023 = N. Hudson, *Locke and Reactions to Locke, 1700–1780*, in L. Waugh, M. Monville-Burston, J. Joseph (a cura di), *The Cambridge History of Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, 258-280.

Lecaldano 2023 = E. Lecaldano, *La "scienza della natura umana" di Hume e la bellezza dal* Trattato *ai* Saggi, in *Studi di estetica*, 25, 2023, 15–38, https://doi.org/10.7413/1825864629 [ultima consultazione 27/11/2023].

Modrak 2001 = D. K. W. Modrak, *Aristotle's Theory of Language and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Moravia 1974 = S. Moravia, *Il pensiero degli ideologues: scienza e filosofia in Francia, 1780-1815*, Firenze, La nuova Italia, 1974.

Morpurgo Davies 2014 = A. Morpurgo Davies, *History of Linguistics. Vol. IV: Nineteenth-Century Linguistics*, London/New York, Routledge, 2014 [1998[1]].

Nauta (a cura di) 2006 = L. Nauta (a cura di), *Language and Cultural Change. Aspects of the Study and Use of Language in the Later Middle Ages and the Renaissance*, Leuven, Peeters, 2006.

Ohligschlaeger-Lim 2016 = K. Ohligschlaeger-Lim, *Models of language and mankind in the milieu of the 'Idéologues'*, in C. Assunção, G. Fernandes, R. Kemmler (a cura di), *History of Linguistics 2014. Selected papers from the 13th International Conference on the History of the Language Sciences (ICHoLS XIII), Vila Real, Portugal, 25–29 August 2014*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2016, 139-147.

Paris 2023 = P. Paris, *Delineating beauty: On form and the boundaries of the aesthetic*, in *Ratio*, 00, 1–12.

Rella 1991 = F. Rella, *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 1991.

Robins 1998 = R. H. Robins, *Texts and Contexts. Selected Papers on the History of Linguistics*, Münster, Nodus Publikationen, 1998, 198-215; 216-222.

Tavoni 1990 = M. Tavoni, *La linguistica rinascimentale* in G. P. Lepschy (a cura di), *Storia della linguistica* (3 volumi), Bologna, il Mulino, 1990-1994, vol. II, 169-244.

Timpanaro 2005 = S. Timpanaro, *Sulla linguistica dell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 2005.

Wesselinoff 2024 = C. Wesselinoff, *The Revival of Beauty: Aesthetics, Experience and Philosophy*, Abingdon, Routledge, 2024.

Woodard 2023 = R. D. Woodard, *Greek Linguistic Thought and its Roman Reception*, in L. Waugh, M. Monville-Burston, J. Joseph (a cura di), The Cambridge History of Linguistics, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, 102-143.

Zuckert 2007 = R. Zuckert, *Kant on Beauty and Biology: An Interpretation of the Critique of Judgment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Leopardi, studi leopardiani *et varia*

Andria, Zito 1998 = M. Andria, P. Zito (a cura di), G. Leopardi, *Circa la natura di una lingua*, Palermo, Novecento Editrice, 1998.

Barefoot 1994 = G. Barefoot, *Leopardi e la lingua inglese*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre – 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 1994, 375-380.

Bianchi 2012 = A. Bianchi, *Pensieri sull'etimo. Riflessioni linguistiche nello Zibaldone di Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2012.

Binni, Ghidetti 1989 = W. Binni, E. Ghidetti (a cura di), G. Leopardi, *Tutte le opere*, vol. II, Firenze, Sansoni, 1989 [1969[1]].

Bolelli 1982 = T. Bolelli, *Leopardi linguista e altri saggi*, Messina-Firenze, Casa Editrice G. d'Anna, 1982, 7-28.

Bouwsma 2003 = W. J. Bouwsma, *L'autunno del Rinascimento. 1550-1640*, Bologna, il Mulino, 2003.

Bragato 2019= S. Bragato, *The Origins of Beauty in Leopardi's* Zibaldone, in C. Di Felice, H. Hendrix, P. Bossier, *The Idea of Beauty in Italian Literature and Language*, Leiden, Brill, 2019, 225-242.

Burke 1990 = P. Burke, *Il Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1990.

Colagrosso 2014 = F. Colagrosso, *La teoria leopardiana della lingua*, Sesto Fiorentino, apice, 2014 [1909[1]].

Dardano 1994 = M. Dardano, *Le concezioni linguistiche del Leopardi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre – 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 1994, 21-43.

Dardano 2018 = M. Dardano, *Verso la modernità. Pensiero linguistico e stili della prosa tra Sette e Ottocento*, Firenze, Franco Cesati, 2018, 13-60.

Dolfo 2016 = A. Dolfo, *λόγος e μῦθος: Il pensiero della lingua e le ultime mitologie*, in P. Abbrugiati (a cura di), *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, 43-52, http://books.openedition.org/pup/11311 [ultima consultazione 01/12/2023].

Eco (a cura di) 2013 = U. Eco (a cura di), *Il Cinquecento. L'età del Rinascimento* (2 voll.), Milano, EncycloMedia Publishers, 2013.

Ficara 1999 = G. Ficara, *Sistemi leopardiani: bellezza e felicità*, in *Giacomo Leopardi poeta e filosofo. Atti del Convegno dell'Istituto italiano di cultura (New York, 21 marzo – 1 aprile 1998*), Fiesole, Cadmo, 1999, 25-32.

Gambarota 2011 = P. Gambarota, *Irresistible Signs. The Genius of Language and Italian National Identity*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, 190-226.

Gazzeri 2014 = C. Gazzeri, *Lingua/Linguaggio*, in *Lessico Leopardiano 2014*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, 73-78.

Geddes da Filicaia 2021 = C. Geddes da *Filicaia, Leopardi, Cicerone, l'"humanitas" e il pensiero linguistico*, in *Il capitale culturale*, 24, 2021, 193-204.

Gensini 1984 = S. Gensini, *Linguistica leopardiana. Fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Gensini 1994 = S. Gensini, *Leopardi e la lingua italiana*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre – 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 1994, 45-73.

Gensini 1998 = S. Gensini (a cura di), G. Leopardi, *La varietà delle lingue. Pensieri sul linguaggio, lo stile e la cultura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

Gensini 2018 = S. Gensini, *Materia, mente e linguaggio in Giacomo Leopardi*, in N. Allocca (a cura di), *Human Nature. Anima, mente e corpo dall'antichità alle neuroscienze*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2018, 177-209.

Grilli 1994 = A. Grilli, *Leopardi e la lingua latina*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre – 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 1994, 101-140.

Landi 2016 = P. Landi, *Dal «cestellin da fiori» al «mazzolin di rose e di viole». La traduzione di Mosco come fonte per i «Canti»*, in C. Petrucci (a cura di), *Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012)*, Firenze, Olschki, 2016, 299-314.

La Rosa 2020 = M. La Rosa, *"Una impressione tutta nuova": Leopardi traduttore della poesia greca arcaica*, in *Italiano LinguaDue*, 1, 2020, 563-575.

Lo Piparo 1986 = F. Lo Piparo, *Materialisme et linguistique chez Leopardi*, in P. Ramat, H. Niederehe, E.F.K. Koerner (a cura di), *History of Linguistics in Italy*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1986.

Luzi 2016 = A. Luzi, *Il mito dell'unità nazionale nelle riflessioni di Leopardi sulla lingua italiana*, in P. Abbrugiati (a cura di), *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, 397-402, http://books.openedition.org/pup/11311 [ultima consultazione 01/12/2023].

Marignani 2016 = A. Marignani, *Gli apocrifi di Leopardi tra mito della creazione e mito della lingua perfetta*, in P. Abbrugiati (a cura di), *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2016, 127-142, http://books.openedition.org/pup/11311 [ultima consultazione 01/12/2023].

Moreschini 1994 = C. Moreschini, *Leopardi e la lingua greca*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre – 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 1994, 75-99.

Sansone, 1994 = G. E. Sansone, *Leopardi e la lingua spagnola*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre – 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 1994, 367-373.

Vitale 1994 = M. Vitale, *Lingua e stile nelle Operette Morali di G. Leopardi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre – 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 1994, 205-232.

Ricezione: 09.VII.2023
Accettazione: 12.IX.2023

unaκοινῇ, n°4 (2023), 126-145
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261056

Pier Paolo Pavarotti

Oltre καλόν: lessico raro della bellezza neotestamentaria

Abstract: Lo scopo di questo lavoro è mostrare l'uso di due rari termini legati alla bellezza che compaiono nel Nuovo Testamento (edizione critica del testo greco): εὐπρέπεια e ὡραῖος. Dopo una breve introduzione vengono analizzati quattro testi, presumibilmente in ordine cronologico: uno con εὐπρέπεια (Gc 1, 1) e tre con ὡραῖος (Rm 10, 15; Mt 23, 27; At 3, 2). Lo scopo è capirne il significato oltre al senso basilare legato all'apparenza.

Abstract: This paper aims to show the employment of two unfrequent words related to the beauty occuring in New Testament (Greek critical edition): euprèpeia and horàia. After a brief introduction four hits are analyzed, supposedly in chronological order: one with euprèpeia (Jas 1, 11) and three with horàia (Rom 10, 15; Matt 23, 27; Acts 3, 2). The purpose is understanding the meaning of those words beyond the basic sense of appearance.

Parole-chiave: bellezza; Nuovo Testamento; Vangelo di Matteo; Lettera ai Romani; Atti
Keywords: beauty ; New Testament; Matthew Gospel; Epistle to Romans; Acts of Apostles

Pier Paolo Pavarotti è insegnante modenese, maturità classica, iscritto al dottorato in teologia biblica presso la Facoltà Teologica dell'Italia Centrale, baccalaureato in teologia presso lo Studio Teologico Interdiocesano (Reggio Emilia, 2005), licenza in teologia biblica presso la FTIC (Firenze, 2007), laurea quadriennale in scienze politiche (Bologna, 2001), con una tesi in storia del cristianesimo, e magistrale in filosofia (Pisa, 2020), con una tesi in filosofia della religione. Perfezionamento degli studi linguistico-esegetici a Gerusalemme (2007-2013) presso lo *Studium Biblicum Franciscanum* (diploma in archeologia e orientalistica) e la *École Biblique et Archéologique Français* (grado di *élève titulaire*). Email: pierpaolo.pavarotti@alice.it

Introduzione

Nella lettera pastorale del 1999 il cardinal Carlo Maria Martini (1927-2012), biblista e filologo insigne poi vescovo stimato ben oltre la grande diocesi ambrosiana, fece sua la domanda a proposito di un adagio, e soprattutto di una citazione di Dostoevskij, che in quegli anni era quasi inflazionato: la bellezza salverà il mondo. Col suo acume culturale aveva compreso che l'assunto era a rischio di banalizzazione e che la sua ostentazione non equivaleva a una corrispondente presa in carico della questione nei suoi risvolti morali e spirituali. La bellezza evangelica, secondo Martini, non si esaurisce infatti nella «denuncia delle brutture del nostro mondo», bensì mira a «irradiare la bellezza di ciò che è vero e giusto nella vita, perché solo questa bellezza rapisce veramente i cuori e li rivolge a Dio»[1]. La lettera pastorale recava come titolo proprio la domanda di Ippolit.

Il legame tra gli universali del vero e del giusto col bello (καλόν) risalgono alla tradizione filosofica greca e non difettano certamente studi in merito, soprattutto nei confronti dei due massimi esponenti, Platone e Aristotele. Per loro potrebbe valere questa conclusione: «*the kalon is, then, not something in addition to the good, and so to speak on its surface. It is the mode of the good that shows forth; it is the splendor of the appearance of the good*»[2]. Non è dunque da disprezzare l'apparenza di per se stessa[3].

In campo teologico il più significativo recupero della nozione di bellezza nel Novecento è senz'altro quello del gesuita svizzero Hans Urs Von Balthasar (1905-1988) con il suo progetto di una estetica teologica, sviluppato nei sette volumi di *Gloria* (*pulchrum*; 1961-1969), e seguito dalla altrettanto poderosa ricerca sugli altri universali applicati alla Rivelazione divina, i cinque della *Teodrammatica* (*bonum*; 1973-1983) e i tre della *Teologica* (*verum*; 1983-1985). In ambito italiano la più precoce ricezione e importante ripresa del pensiero balthasariano si devono al teologo e musicologo Pierangelo Sequeri (1944-vivente) [4], rappresentante della cosiddetta 'Scuola di Milano', al cui seguito si sono formati altri studiosi di estetica teologica.

Questi due ultimi pensatori cattolici hanno assunto come fondamento delle loro riflessioni le Sacre Scritture, e proprio al lessico meno frequente e ad alcune immagini di bellezza del Nuovo Testamento si vuole dedicare questo contributo. In cui si farà sentire paradossalmente 'il grande assente'. Da queste pagine infatti è stata esclusa la parola che, per frequenza e tradizione, più di tutte veicola significati e immagini di bellezza: καλόν. Spia di questa inusuale omissione è, viceversa, la sua presenza nel titolo e nell'introduzione. Le ragioni sono semplici. Prima di tutto le occorrenze di questo termine nel NT sono 'legione' (oltre quaranta) e sarebbe mancato lo spazio per trattarle adeguatamente con un approccio rinnovato. Infatti, seconda motivazione, va detto che esistono già pregevoli studi in merito e non è parso interessante limitarsi a farne qui una sintesi, per quanto ragionata[5].

Lessico

Si passa dunque alla trattazione di alcuni passi neotestamentari in cui ricorrono due termini greci che esprimono la bellezza esteriore: εὐπρέπεια (Gc 1, 11), ὡραῖος (Rm 10, 15; Mt 23, 27; At 3, 2.10). Si vuole verificare la rilevanza di questa accezione e l'eventuale compresenza di ulteriori valori semantici. L'ordine di esposizione rispecchia la frequenza, mentre all'interno dei singoli lemmi si cerca di rispettare la scansione diacronica, per quanto datazioni assolute e relative dei libri neotestamentari siano tuttora oggetto di discussione per storici ed esegeti. Una sintesi delle occorrenze veterotestamentarie precede l'analisi dei passi, offerti secondo il testo greco, latino, italiano. Ove opportuno si dà conto di questioni di critica testuale.

εὐπρέπεια (*euprèpeia*). *Nomen qualitatis*, composto dal prefisso εὖ e dal verbo πρέπω, gode di una discreta e diffusa presenza nella Bibbia Greca[6], in particolare nel Salterio *iuxta LXX* (Sal 25, 8: bellezza del tempio; 49, 2: bellezza delle bellezze; 92, 1: indossare la bellezza; 103, 1: bellezza della veste divina), nei libri poetici (Gb 36,

11: delizie della vita giusta; Prv 31, 26: bellezza/decoro della veste muliebre; Sap 5, 16a: palazzo della bellezza[7]; Sir 47, 10: bellezza-splendore nelle feste), profetici (Ger 23, 9: volto della bellezza; Lam 1, 6: bellezza della figlia di Sion; Bar 5, 1: bellezza della gloria divina; Ez 16, 14: bellezza nell'ornamento[8]) e limitatamente in quelli storici (2Sam 15, 25: bellezza dell'arca)[9]. Il termine viene dunque impiegato in ambito sapienziale (8x) e profetico (4x) soprattutto per descrivere gli attributi della gloria divina e di coloro o di ciò che vi sono associati (Gerusalemme, i giusti, il tempio). Tra queste ricorrenze si distingue il decoro da imitare della sposa ideale come descritto in chiusura dei Proverbi.

Venendo invece al NT, l'unica occorrenza si legge in Gc 1, 11:

NA28	*Vulg*	*CEI 2008*
ἀνέτειλεν γὰρ ὁ ἥλιος σὺν τῷ καύσωνι καὶ ἐξήρανεν τὸν χόρτον, καὶ τὸ ἄνθος αὐτοῦ ἐξέπεσεν, καὶ ἡ εὐπρέπεια τοῦ προσώπου αὐτοῦ (B omette)[10] ἀπώλετο· οὕτως καὶ ὁ πλούσιος ἐν ταῖς πορείαις αὐτοῦ μαρανθήσεται	*exortus est enim sol cum ardore et arefecit faenum et flos eius decidit et decor vulnus* (W *adspectus*) *eius deperiit ita et dives in itineribus suis* (W *in abundantia sua*) *marcescet*	Si leva il sole col suo ardore e fa seccare l'erba e il suo fiore cade, e la bellezza del suo aspetto svanisce. Così anche il ricco nelle sue imprese appassirà

Sulla datazione della lettera di Giacomo, bestia nera di Lutero, scritta certamente a Gerusalemme[11] in buon greco della *koinè*[12] e destinata ai giudeo-cristiani, vi sono tre posizioni, che in sintesi si possono riassumere così: tradizionale o autentica, opera di Giacomo il Giusto o fratello del Signore, metà del primo secolo[13]; bassa o pseudonima, attorno al secondo secolo[14]; intermedia ovvero un documento giudaico-cristiano e (anti) post-paolino fusi attorno alla tarda metà del primo secolo[15]. Seguendo le ipotesi di maggior diffusione è plausibile datare il libro tra il 50 e il 70, assieme alla ipotesi tradizionale, o meno probabilmente, stando a una generale ridatazione verso il basso della produzione neotestamentaria, anche 85 d.C. Quanto al genere letterario si tratta piuttosto di una estesa omelia divenuta oggetto di diffusione nelle prime comunità.

La struttura di questa parenesi, per diversi commentatori non definibile con precisione[16], può dividersi in un indirizzo iniziale (Gc 1, 1), una doppia parenesi sulla prova (Gc 1, 2-4 + 5-18), il *corpus* centrale con esortazioni e ammonizioni (1, 19-27 + 2, 1-26 + 3, 1-4, 12 + 4, 13-5, 12), quindi la preghiera e raccomandazione finale (5, 13-18)[17].

Il passo in esame appartiene dunque alla parenesi sulla tentazione, in particolare al confronto tra il fratello povero e il ricco (vv. 9-11), ordito mediante un'immagine assai vivida, tipico dello stile giacobita[18], e alla figura retorica dello zeugma[19].

καυχάσθω δὲ ὁ ἀδελφὸς ὁ ταπεινὸς ἐν τῷ ὕψει αὐτοῦ, ὁ δὲ πλούσιος ἐν τῇ ταπεινώσει αὐτοῦ, ὅτι ὡς ἄνθος χόρτου παρελεύσεται (NA28)

Il fratello di umili condizioni si rallegri di essere innalzato[9], il ricco invece di essere abbassato, perché come fiore d'erba passerà[10] (CEI 2008)

Mediante l'uso ironico e sottinteso di καυχάσθω e il tessuto retorico imbastito su parallelismi antitetici e chiasmi il contrasto tra i due tipi letterari del povero e del ricco viene enfatizzato appieno. Mentre l'aspetto sapienziale del passo è sottolineato dall'uso degli aoristi gnomici. In particolare il nostro *hapax* neotestamentario[20] si inserisce in questo schema sintattico:

-fiore cade < ardore del sole [realtà naturale]
-bellezza svanisce (del volto) [similitudine vegetale → umana]
-ricco appassirà (nelle sue imprese) [realtà umana]

Per *euprepeia* è stato citato Platone, che propone il significato di 'decoro' o 'pretestuosità' (*Fedro* 274B; *Eutidiemo* 305E). Per *poreiai* quello di 'modi di comportarsi', oppure, se si traduce 'viaggi', allora il riferimento va a Gc 4, 13-16, con possibili accezioni escatologiche (imprevedibilità della parusia) e sapienziali (fragilità della sicurezza economica). In ogni caso questa immagine agreste ripresa da Is 40, (2)-7 *LXX*[21] anticipa chiaramente l'impatto visivo suscitato dall'uomo ricco[22]. A questo proposito va detto che la traduzione liturgica, mediante una parafrasi, cerca di contemperare i due

principali significati di ταπεινός: umile e povero. Non altrettanto nel caso di πλούσιος, che esclude, almeno formalmente, l'accezione di superbo. Soltanto il prosieguo della lettera riunirà i due significati: il ricco giacobita è per lo più superbo e iniquo. Del resto l'immagine dell'erba che dissecca non è nuova nella Bibbia e compare nel passo di un brano frequente nella liturgia cattolica, la cosiddetta 'Preghiera di Mosè', ovvero Sal 90, 5sg (poi Sal 37, 20; 103, 15sg; Gb 41, 1sg). I *LXX* impiegano, come Isaia, lo stesso verbo della seconda proposizione di Gc 1, 11 ma all'ottativo aoristo passivo: ξηρανθείη. Il salmista teme per le proprie colpe e sa che la vita umana agli occhi di Dio è un soffio[23]. L'opposizione delle sorti dunque è chiara e al ricco-superbo tocca un abbassamento (futuro passivo di μαραίνω)[24], un rovesciamento di fronti paragonabile alla bellezza esteriore destinata a svanire, assieme ai vantaggi e privilegi che essa reca con sé negli anni verdi. La bellezza apparentemente innocua di un prato e di un fiore, che altrove rappresentano lo splendore insuperato e ammirevole della creazione (cf. Mt 6, 29), qui si rivela effimera e illusoria, come le imprese e la fama mondane di chi vi confida troppo e vi si affida.

ὡραῖος (*horàios*). Questo aggettivo qualificativo appartiene allo stesso campo semantico della visibilità (ὡράω) e reca una sfumatura temporale di tempestività (ὡραιότες), proprio di qualcosa che diviene bello nella stagione (ὥρα) opportuna (soprattutto in Siracide). Il lemma ricorre circa quaranta volte nella Bibbia greca e con una distribuzione equilibrata, di cui si offre qualche esempio affiancato dal corrispondente ebraico. Si trova infatti sei volte nel Pentateuco (Gen 2, 9 נחמך: gradito alla vista), otto nei libri storici (2Sam 1, 23 נעים: Saul e Gionata gentili), diciassette nei sapienziali (Ct 1, 16 נעים: amato grazioso)[25], altre sei nei profeti (Is 63, 1 הדר: distinto nella veste)[26]. L'uso veterotestamentario richiama dunque le categorie di gradevolezza, maturazione, delicatezza, grazia, distinzione.

Si incontra poi quattro volte nel NT e precisamente in Rm 10, 15; Mt 23, 27; At 3, 2.10. Questo, come si è anticipato, non in ordine canonico (Mt, At, Rm) ma diacronico.

NA28	*VULG*	CEI 2008
πῶς δὲ κηρύξωσιν ἐὰν μὴ ἀποσταλῶσιν; καθὼς γέγραπται· *ὡς* *ὡραῖοι οἱ πόδες τῶν* *εὐαγγελιζομένων* [א²D alii ειρηνην] [τὰ א²BCD*] *ἀγαθά*	*quomodo vero* *praedicabunt nisi* *mittantur sicut scriptum* *est quam speciosi pedes* *evangelizantium pacem* *evangelizantium bona*	E come lo annunceranno, se non sono stati inviati? Come sta scritto: Quanto sono belli i piedi di coloro che recano un lieto annuncio di bene! (Rm 10, 15)

La Lettera ai Romani apre l'epistolario paolino ed è considerata il 'Vangelo' delle sue comunità. Da sempre inserita tra le autentiche (con 1-2Cor, Gal, 1Ts, Fm), ultima in termini cronologici, è stata scritta in un buon greco della *koinè* (inferiore a Lc e Gc), nella famigerata Corinto nel 57-58 d. C. alla comunità di giudeocristiani e gentili di Roma[27]. La struttura è essenzialmente bipartita, con un'ampia sezione dottrinale (Rm 1, 16-11, 36) preceduta dal solenne indirizzo iniziale (Rm 1, 1-15), e una sezione parenetica (Rm 12, 1-15, 13) seguita da un intermezzo autobiografico (Rm 15, 14-31), dalle ultime raccomandazioni (Rm 16, 1-23) e dalla dossologia finale (Rm 16, 25ss).

Il passo in esame appartiene alla sottosezione dottrinale sul rifiuto di Israele nei confronti dell'annuncio gesuano (Rm 9, 30-10, 21) e presenta una catena di congiuntivi aoristi con aspetto dubitativo (ἐπικαλέσωνται, πιστεύσωσιν, ἀκούσωσιν, κηρύξωσιν) improntata a un *climax* ascendente in direzione personale-comunitario (invocare, credere, ascoltare, annunciare)[28]. O più precisamente una *gradatio* a due stadi: fede – invocazione / ascolto – annuncio. La materia privilegiata dell'argomentazione paolina insiste sulle Scritture di Israele, fondamento autorevole della sua azione e riflessione[29].

Per Paolo è sempre vivo il tema dell'invio (1Cor 15, 9-11; 2 Cor 4, 5) anche a causa della natura stessa, così speciale, della sua vocazione; per ciò si esclude ogni autorità o iniziativa meramente personale che non promani dalla comunità apostolica (da cui l'uso di ἀποστέλλω). La citazione isaiana istituisce il paragone tra l'annuncio della fine della cattività babilonese e la buona notizia del

Vangelo[30]. L'annuncio in Is 52, 7 LXX (al singolare ὥρα)[31], previsto dunque nell'AT, è operato da messaggeri autorizzati come sottolinea l'uso del profeta con tanto di formula di attestazione[32]: καθὼς γέγραπται. L'aggettivo nella sineddoche che lega piedi e messaggeri (araldi < κηρύσσω), preservata da tutte le versioni antiche, assume nella traduzione CEI e di alcuni autori un'accezione estetica (belli), in altri temporale (a buon punto, tempestivi) o mista (graziosi)[33]. Sono quindi riproposte le caratteristiche del termine nell'AT, che qui risuonano tutte positivamente in una sequenza formata dal prefisso del participio e dal complemento oggetto: ὡραῖοι → εὐ(αγγελιζομένων) → ἀγαθά. Al contrario del precedente (Gc 1, 10), dove εὐπρέπεια cedeva il posto a un'immagine di consunzione.

Il secondo testo in cui ricorre questo aggettivo è divenuto universalmente proverbiale con l'epiteto dei 'sepolcri imbiancati'[34]:

NA28	*Vulg*	CEI 2008
Οὐαὶ ὑμῖν, γραμματεῖς καὶ Φαρισαῖοι ὑποκριταί, ὅτι παρομοιάζετε τάφοις κεκονιαμένοις, οἵτινες ἔξωθεν μὲν φαίνονται ὡραῖοι, [33 mae φαινεσθε τοις ανθρωποις δικαιοι / D Ir^{lat} ο ταφος φαινεται ωραιος εσωθεν δε γεμει] ἔσωθεν δὲ γέμουσιν ὀστέων νεκρῶν καὶ πάσης ἀκαθαρσίας	*vae vobis scribae et Pharisaei hypocritae quia similes estis sepulchris dealbatis quae a foris parent hominibus speciosa intus vero plena sunt ossibus mortuorum et omni spurcitia*	Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, che rassomigliate a sepolcri imbiancati: essi all'esterno son belli a vedersi, [33 mae *sembrate agli uomini giusti* / D Ir^{lat} *il sepolcro sembra bello ma dentro odora*] ma dentro sono pieni di ossa di morti e di ogni putridume (Mt 23, 27)

Il Vangelo di Matteo, considerato il 'vangelo della chiesa' per l'onore goduto nel cristianesimo antico[35], è il primo in ordine canonico ma posteriore a Marco cronologicamente. Una datazione attorno all'80-85 d. C. è ora abbastanza condivisa[36]. Indirizzato alla comunità giudeocristiana, scritto in un greco della *koinè* apprezzabile[37] (più corretto di Mc, meno elegante di Lc), si avvicina a Gc per le posizioni etiche e per alcune espressioni lessicali[38]. La struttura letteraria, oltre ogni ricerca di ordinamento simmetrico, è caratterizzata da una introduzione sull'infanzia di Gesù (Mt 1sg),

cinque ampi discorsi che si concludono con il *leitmotiv* «quando Gesù ebbe terminato questo discorso» (καὶ ἐγένετο ὅτε ἐτέλεσεν ὁ Ἰησοῦς πάντας τοὺς λόγους τούτους: Mt 7, 28; 11, 1; 13, 53; 19, 1 e 26, 1) e dal racconto della passione e risurrezione (Mt 27sg). Più precisamente si tratta del discorso della montagna (Mt 5, 1-7, 27), quello missionario (Mt 10), parabolico (Mt 13), ecclesiale (Mt 18) escatologico (Mt 25).

Il brano in esame appartiene a un lungo intervento di Gesù rivolto polemicamente ai leader del giudaismo rabbinico coevo (Mt 23, 1-32)[39], il discorso divenuto celebre per l'uso dell'invettiva intercalare, i sette 'guai' (οὐαί, *vae*)[40]. Questa sezione vede l'attacco di Gesù all'ipocrisia che copre il rispetto ossequioso di alcune prescrizioni rituali (giuramenti, decime, stoviglie, defunti) o atteggiamenti religiosi (proselitismo) ma di di fatto misconosce giustizia, misericordia e fedeltà (Mt 23, 23: κρίσις, ἔλεος, πίστις). In particolare il sesto di questi contiene il qualificativo ὡραῖοι (belli) in relazione al participio perfetto κεκονιαμένοις (imbiancati) riferito ai sepolcri. Il *Sitz im Leben* di questa espressione si trova nell'uso giudaico tradizionale di imbiancare le tombe nel tempo pasquale affinché gli avventori non rischino di toccarle e diventare impuri, restando quindi esclusi dai riti religiosi. Gesù accusa di farsi belli con l'esteriorità pur nascondendo all'interno ipocrisia e iniquità, come si esplicita nel versetto seguente che completa il pensiero (Mt 23, 28: ὑπόκρισις, ἀνομία). Qui l'aggettivo assume dunque un'accezione riduttiva, esteriore, smentita dalla squallida interiorità (ὀστᾶ, ἀκαθαρσία).

Il terzo testo si ricava dalle due occorrenze restanti, che appartengono alla medesima pericope e col medesimo significato; perciò se ne tratta soltanto la prima.

NA28	*Vulg*	CEI 2008
καί [D* sy^{p} mae idou] τις ἀνὴρ χωλὸς ἐκ κοιλίας μητρὸς αὐτοῦ ὑπάρχων ἐβαστάζετο, ὃν ἐτίθουν καθ' ἡμέραν πρὸς τὴν θύραν τοῦ ἱεροῦ τὴν λεγομένην Ὡραίαν τοῦ αἰτεῖν ἐλεημοσύνην παρὰ τῶν εἰσπορευομένων εἰς τὸ ἱερόν·	*et quidam vir qui erat claudus ex utero matris suae baiulabatur quem ponebant cotidie ad portam templi quae dicitur Speciosa ut peteret elemosynam ab introeuntibus in templum*	Qui di solito veniva portato un uomo, storpio fin dalla nascita; lo ponevano ogni giorno presso la porta del tempio detta Bella, per chiedere l'elemosina a coloro che entravano nel tempio (At 3, 2)

Gli Atti degli Apostoli seguono immediatamente i Vangeli nell'ordine canonico neotestamentario e trattano le vicende postpasquali della comunità apostolica. Il libro, opera di un etnico-cristiano composta in elegante greco ellenistico[41], è associata direttamente al terzo Vangelo, come evidente dai rispettivi prologhi col medesimo destinatario (Lc 1, 1-4 → At 1, 1-3: ὦ Ξεόφιλε), assieme al quale forma la cosiddetta 'opera lucana'[42]. La datazione più condivisa, considerati gli estremi verso l'alto (epoca paolina) e verso il basso (epoca di Giustino), oscilla tra la conclusione del terzo Vangelo e l'inizio delle persecuzioni domiziane, cioè tra 80 e 90 d. C; il luogo di composizione è probabilmente Antiochia, a motivo della conoscenza particolare di quella comunità[43].

Il passo in esame appartiene alla prima sezione del libro, quello dedicato alla testimonianza resa dagli apostoli a Gerusalemme, dove la comunità postpasquale riceve l'effusione dello Spirito nella Pentecoste (At 2, 1-47), affronta le prime prove (At 3, 1-4, 31) e si riorganizza, anche su modelli ideali (At 4, 32-5, 42)[44]. In particolare si tratta di una pericope in cui si riporta la prima guarigione ad opera di Pietro in compagnia di Giovanni (At 3, 1-11)[45], che forse Luca rielabora da una fonte palestinese[46]. Sono contemplate tutte le fasi tipiche: situazione, ordine, gesto, guarigione, reazione.

Proprio nella descrizione della situazione si colgono due movimenti contemporanei: i due apostoli salgono al tempio (At 3, 1)[47], lo storpio viene posto alla porta Bella (*Vulg*: *speciosa*). Qui poteva chiedere l'elemosina, unico suo mezzo di sostentamento.

Tale porta, tradizionalmente identificata con quella duplice murata da Solimano nel 1541 sul lato orientale a ridosso del cimitero islamico nella Valle del Kedron (*m*. *Middoth* 1, 3; *m*. *Kelim* 17, 9)[48], è stata spesso chiamata erroneamente col latino 'aurea', a causa della cattiva traslitterazione dal greco 'horàia'[49]. Presso quella porta una tradizione apocrifa raccolta dal Protovangelo di Giacomo aveva posto il luogo dell'incontro di Maria e Gioacchino, come rappresentato nell'affresco giottesco degli Scrovegni o nella tavola del fiammingo Maestro di Moulins (National Gallery, 1488), mentre secondo i profeti vi avverrà la manifestazione del Messia (Ez 14, 44)[50]. Attraverso lo stesso ingresso Gesù sarebbe entrato a Gerusalemme dal Monte degli Ulivi la domenica delle Palme (Mc 11, 1-7 e paralleli), come si intravede nel mosaico bizantino della cupola centrale di San Marco a Venezia. Ma a dispetto del diffuso interesse critico circa l'identificazione e la posizione della porta all'interno del perimetro templare, soltanto un commentatore si interroga sul legame tra il nome e l'evento che vi si svolge attorno:

> «forse per il racconto lucano il nome della porta è più importante di quanto ci si renda conto solitamente. Potrebbe trattarsi della porta "Bella" a motivo di quanto sta per accadere allo storpio nel nome di Gesù […] per sottolineare la svolta simbolica che subirà la sua vita»[51]

Il passaggio di quella soglia si rivela per l'infermo un evento trasformativo a contatto con l'autorità del Figlio invocata dall'apostolo, uno dei tratti caratteristici della rielaborazione delle fonti da parte dell'autore. Il titolo 'bella' assume allora i riflessi di una potenza sanante non soltanto funzionale ma spirituale. Gli astanti riconoscono il paralitico che era solito chiedere l'elemosina in quel luogo ma quando lo vedono camminare e lodare Dio al contempo la loro curiosità si risveglia. La porta ὡραία, con la nota sfumatura di tempestività, viene associata a uno dei primi gesti della comunità primitiva e ne vede annunciare l'opportunità evangelica (At 3, 20: καιροί ἀναψύξεως).

Conclusione

Immagini. Il senso dei quattro passaggi citati si può raccogliere come segue:

-fiore cadente (bellezza caduca): *il ricco non può fondarsi sulla ricchezza*

-piedi graziosi (grazia annunciante): *Vangelo trasmesso con autorevolezza tempestiva*

-sepolcri imbiancati (apparenza ingannevole): *solo verità e giustizia contano*

-porta bella (ingresso solenne): *apertura sanante a una nuova vita*

La prima immagine (Gc 1, 10) riprende il tema sapienziale dell'inversione della sorte tra umili e potenti. Lo splendore della natura caduca è specchio della gloria transeunte del ricco. La seconda (Rm 10, 5), anch'essa tratta dall'AT, tratteggia con grazia l'annuncio della Buona Notizia in contrasto con la resistenza che il popolo dell'alleanza le ha opposto. La terza (Mt 23, 27) raccoglie tradizioni scritte e orali del giudaismo biblico e rabbinico per stigmatizzare il comportamento ipocrita di parte della leadership religiosa. L'ultima (At 3, 2.10) è collocata un luogo sacro e ammirato come sfondo di una trasformazione spirituale (contagiosa) prima che estetica. Tutte sono ben radicate nella storia del popolo ebraico e riconoscibili dai destinatari coevi di ogni condizione.

Convergenze. I brani di Giacomo e Paolo hanno almeno due elementi in comune. Si tratta infatti di citazioni isaiane (40, 6-7 e 52, 7) e sia il sostantivo εὐπρέπεια (nominativo singolare) sia il qualificativo ὡραῖοι (nominativo plurale) si riferiscono direttamente a persone. Nel primo caso il fiore è simbolo di una bellezza passeggera come i successi mondani sui quali si basa il ricco. Nel secondo invece la sineddoche corporea lega la grazia di chi annuncia al bene che si annuncia. In entrambi, costruiti mediante complementi indiretti (dativo plurale e accusativo con preposizione), pur partendo da condizioni assai diverse, si richiama un momento favorevole (καιρός) per la conversione, per abbandonare senza indugi modelli di vita senza avvenire e cogliere la grazia della buona notizia.

I testi di Matteo e (della tradizione di) Luca, da lui indipendente e posteriore, invece si riferiscono formalmente a cose, più precisamente a immobili. Le tombe riverniciate non ingannano i passanti, che sanno cosa vi si trova all'interno; così agli occhi di Gesù non sfugge la differenza tra ritualità estenuante e ingiustizia interiore già condannata dall'ethos profetico più antico (Os 6, 6). Analogamente Pietro in compagnia di Giovanni e in nome del Maestro, non interrompe la pratica religiosa dei padri[52], ma coglie l'occasione per manifestare, proprio nel recinto sacro del tempio, l'avvento di un tempo nuovo mediante un'eminente opera di misericordia. Le decorazioni d'oro, argento e bronzo, gloria prima salomonica poi erodiana, cedono il passo di fronte questa guarigione; la porta è 'bella' perché testimone di un bel gesto.

Diacronia. Dal punto di vista cronologico l'arco temporale che si frappone tra il Paolo maturo e il secondo Luca, ovvero fra la Lettera ai Romani e gli Atti degli Apostoli se si considerano gli estremi più probabili, è di circa trent'anni. Troppo pochi per registrare un significativo mutamento semantico nell'uso di ὡραῖος. Mentre si è già rilevato come εὐπρέπεια sia un *hapax* nel NT, rendendo di fatto vana ogni ipotesi in tal senso. Tuttavia non va sottovalutato come il primo termine sia di fatto impiegato da tre differenti agiografi e in tre strati della tradizione protocristiana: i primissimi testimoni del passaggio tra pura oralità e scrittura in Paolo, la predicazione fondativa di Gesù in Matteo, le mosse iniziali della comunità postpasquale negli Atti.

Ripresa. Sarebbero numerose le figure e immagini di bellezza sedimentate nella letteratura protocristiana canonica meritevoli di un approfondimento. Si pensi, per limitarsi a suggestioni cromatiche di lucentezza[53], alla pericope, condivisa dalla *traditio triplex* (e non solo), sulla Trasfigurazione (in ordine diacronico Mc 9, 2-8 || Mt 17, 1-8 || Lc 9, 28-36 ↑ 2Pt 1, 16s), o alla folgorante visione apocalittica giovannea del Figlio dell'Uomo (Ap 1, 12-15). Testi in cui l'apparenza non viene, si badi bene, banalmente denegata, ma ricondotta a servizio di una accezione e, quindi, di una consistenza anche morale e spirituale più ampia, come accennato all'inizio nei

riferimenti teologici contemporanei. Ricondotta, cioè, nell'alveo del millenario combattimento spirituale non contro la figura, bensì contro l'idolatria della figura tanto per restare in ambito biblico.

Ma, è chiaro, sarebbe stato necessario ben altro spazio, e ben altra competenza, per farlo esaurientemente. Qui si voleva più modestamente portare l'attenzione su due vocaboli rari ma nondimeno efficaci nel valorizzare, anche per opposizione e pur di fronte alla superiore frequenza e tradizione dell'omologo καλόν, la figura del bello nel Nuovo Testamento.

Note

1 Martini 1999, 4-5. Ippolit a Miskin (parte III, capitolo V): «Non arrossite, principe, so no mi farete pena. Quale bellezza salverà il mondo?» (Dostoevskij 1869, 378). Il russo *krasota* (< *kasnyj*) indica l'unione di bellezza e bontà.

2 Kosman 2010, 354. E di seguito: «*they invite us to a vision of a world of splendor and radiance that is there for us to behold and love*» (Kosman 2010, 356).

3 Tra gli innumerevoli casi della valenza polisemica, e quindi della varietà di traduzione, del termine nella Bibbia si citano a mo' di esempio quelli di Gen 1, 10 (טוב *tob BHS* → καλόν nella *LXX*→ *bonum* nella *Vulg*) e Ct 1, 15 (יפה *yafah BHS* → καλόν nella *LXX*→ *pulcher* nella *Vulg*).

4 Sequeri 1991, 2000, 2016.

5 Il punto di partenza resta l'articolo di Grundmann, Bertram nel *GLNT* (vol. V, 5-63). Utili la rassegna di Prinzivalli *et al*. 2021 e la raccolta di Racine *et al*. 2013. Prezioso anche un piccolo libretto sull'estetica nella Bibbia Ebraica (Amoroso 2008).

6 Per economia della trattazione ci si limita a indicare sinteticamente il significato delle espressioni veterotestamentarie per lo più in italiano (trad. mia). Parimenti l'ordine delle citazioni è quello canonico cattolico. I termini latini adottati dalla *Vulgata* sono *decus*, *decor*, *gloria* (Gb). In 2Sam la *Vorlage* seguita da *Vulg* produce *tabernaculum*, così in Ger *facie verborum*. In *BHS* per lo più si trova יפה (yafà). Il termine non è trattato nel *GLNT* .

7 Di seguito ecco un sinonimo assente nel NT: τὸ διάδημα τοῦ κάλλους 'diadema della bellezza' (v. 16b).

8 Con riferimento alla Gerusalemme personificata nel racconto del profeta. L'espressione comprende l'altro sinonimo presente nel NT: ἐν εὐπρεπείᾳ ἐν τῇ ὡραιότητι (*Vulg*: *species*).

9 Si aggiungano le occorrenze nei libri extracanonici come 3Mac 1, 9 e 4Mac

8, 4 oltre al salmo salomonico 17, 42. Per canone si intende quello cattolico definito nel concilio di Firenze del 1442.

10 Le sigle B e W indicano rispettivamente il *Codex Vaticanus* gr. 1209 e il *Vindoboniensis* lat. 1861.

11 La quasi totalità degli autori converge su questa ipotesi (Bottini 2014, 197-200).

12 Mussner 1970, 22.46sg. Johnson 1995, 7-10.

13 In Palestina mancherebbero personalità rilevanti negli ambienti giudeo-cristiani, ormai ridotti nel numero e nell'influenza dopo il 70 d.C. (Mussner 1970, 36), perciò questa figura potrebbe ragionevolmente, senza certezza, essere l'autore (Johnson 1995, 118-121; Moo 2000, 23-25).

14 Allison 2013, 32-50.

15 Si tratta della posizione sostenuta da Harnack e Jülicher della cosiddetta Scuola di Tubinga (Davids 1982, 22-29). Per alcuni il contrasto Giacomo/Paolo è attribuibile piuttosto alla errata interpretazione dei teologi (Moo 2000, 37-42). Per altri invece Gc discute la teologia di Paolo autentica pur non conoscendone direttamente i testi (Mussner 1970, 21). O ancora, addirittura raccoglierebbe, per poi svilupparla, l'ultima fase della teologia paolina autentica, quella della rivalutazione della legge per la salvezza, pur restando in tensione con la prima fase antilegalista più radicale (Bottini 2014, 203).

16 Mussner arriva a questa conclusione passando in rassegna i tentativi precedenti e recependo l'originale posizione di Dibelius, il quale legava ciò alla particolarità del genere parenetico, che procede per addizione di esempi e argomentazioni (Mussner 1970, 83-87). Pur evitando di ingabbiare il testo in una rigida struttura formale, tramite le numerose riprese tematiche si potrebbe riconoscere nel primo capitolo una sorta di epitome (nel senso antico) dell'opera (Johnson, 11-16, spec. 11sg.15; similmente Allison 2013, 78-81 e Chiorrini 2013, 319).

17 In ordine: accoglienza delle persone, opere della fede, continenza verbale, sapienza celeste, concupiscenza mondana, ricchezze materiali, spergiuro.

18 Johnson 1995, 9sg. L'omissione di αὐτοῦ nel Codice Vaticano elimina il riferimento specifico e generalizza il senso dell'espressione (Mussner 1970, 111).

19 Il contrasto fra il vanto del povero e il disonore del ricco, definisce più precisamente quel tipo di zeugma denominato *sillessi* (Chiorrini 2013, 29sgg.36sgg.). La traduzione CEI 2008 recepisce e svolge.

20 Nella letteratura protocristiana εὐπρέπεια compare, sia come sostantivo (*Vis*. I, 3, 4) che come avverbio (*Sim*. IX, 2, 4), poco dopo la composizione degli ultimi scritti canonici nel *Pastore* di Erma, attorno alla seconda metà del II secolo (*PGL*, 574). La radice indica 'convenienza' (Pierri 2020, 227 §489).

21 Is 40, 6b-8 *LXX*: πᾶσα σὰρξ χόρτος, καὶ πᾶσα δόξα ἀνθρώπου ὡς ἄνθος χόρτου. ἐξηράνθη ὁ χόρτος, καὶ τὸ ἄνθος ἐξέπεσεν, τὸ δὲ ῥῆμα τοῦ θεοῦ ἡμῶν μένει εἰς τὸν αἰῶνα. In questo passo del profeta si danno queste equivalenze: carnalità = erba, fama (δόξα) = fiore → consumazione mondana / parola viva (ῥῆμα - דבר) di Dio → permanenza eterna. In analogia a Gc se ne deduce che

l'opinione-fama umana equivale alla bellezza-ricchezza, nota ma destinata a svanire. Cf. Is 37, 27 e 51, 12 (Mussner 1970, 111).

22 Johnson 1995, 186sg. Su aoristi gnomici e πορείαι come viaggi d'affari cf. Mussner 1970, 111sg.

23 Questa seconda citazione permette ulteriormente di assegnare al passo giacobita una doppia sfumatura, profetica e sapienziale.

24 Per l'accezione sapienziale il riferimento torna a Gc 4, 13-16, per quella escatologica a Gc 5, 1-6 (Johnson 1995, 187). Pregevole anche la gradevolezza ritmica della clausola (Mussner 1970, 112).

25 Tra queste il celebre superlativo del Sal 44, 3: «il più bello dei figli dell'uomo». La costruzione sintattica in *LXX* (ὡραῖος κάλλει) e *VULG* (*speciosus forma*) adotta un complemento di limite, in *BHS* una forma della rarissima coniugazione *Polel* (יפיפית). Prima dei *LXX* non avrebbe senso di 'bello' (*LS*, s.v).

26 In *VULG* si ha rispettivamente *pulcher*, *decorus*, *pulcher* e *formosus*. Delling (*GLNT* XV, 1341-1357).

27 Schlier 1982, 26-38; Fitzmyer 1999, 122-126. Su questi elementi, come sulla struttura, il consenso dei critici è maggiore che in Gc.

28 Torti 1977, 212.

29 Belli 2010.

30 Il senso messianico, non strettamente storico, della citazione isaiana è contemplato anche nel giudaismo rabbinico (ST 1965, 282; Schlier 1982, 515).

31 In Paolo, che segue piuttosto il testo ebraico, al plurale (*BHS* נאוו; *VULG* *pulchri pedes*) perché indica gli apostoli (Schlier 1982, 514sg; Fitzmyer 1999, 710). Bisogna qui toccare due punti di critica testuale in quanto *LXX* praticano una sintesi del testo isaiano originale. Una variante (א^2, D, F, G, K) dopo τῶν εὐαγγελιζομένων legge εἰρήνην nel tentativo di armonizzare con la *LXX* (εἰρήνης). Più avanti ragioni di critica esterna (א^{2}BCD*) inducono l'editore a conservare tra parentesi il determinativo τά. Sulla relazione tra καλόν e ἀγαθόν, qui neutro plurale col senso di σωτηρία (Schlier 1982, 515), si veda Barney 2010.

32 Cf. Rm 10, 20s (Torti 1977, 29sg.215; Fitzmyer 1999, 709sg.).

33 Schlier 1982, 514sg. (tempestivi quanto al tempo messianico, graziosi in quanto benedetti); Fitzmyer 1999, 710 (dove si rileva che l'accezione estetica non compare prima della *LXX*).

34 Cf. la citazione coeva dell'*Epitaffio* di Gorgia in [longinus], *Subl*: ἔμψθχοι τἀφοι (sepolcri viventi).

35 Massaux 1986, VII. Così il severo giudizio agostiniano ha penalizzato Mc in rapporto a Mt (*De consensu evangelistarum* I, 2: *Marcus eum subsecutus tamquam pedisequus et breviator*).

36 Il lasso intercorso fra la distruzione del Tempio (70 d.C) e l'esclusione dei giudeo-cristiani dalle sinagoghe nella *Birkhat ha-minim* (85 d.C secondo Gamaliele) è il più attestato (Mello 1995, 40sg.400).

37 Mello 1995, 7.15-19 (sulla padronanza del greco e sull'uso frequente delle Scritture ebraiche e LXX).

38 Si tratta di espressioni di ambito religioso come 'il suo bel nome' (Gc 2, 7) o 'anziani' (Gc 5, 14). Pur senza citarlo direttamente, Gc sembra utilizzare lo stesso materiale tradizionale (MUSSNER 1970, 77sg.).

39 MELLO 1995, 404. Il materiale tradizionale risalirebbe alla fonte Q (GNILKA 1991, 415-419).

40 Si rende necessaria qualche considerazione di carattere testuale perché in un caso si interseca l'oggetto stesso del lavoro. Innanzitutto in alcuni manoscritti greci (W f^{13} e pochi altri) e antiche versioni (Itala, Vulgata Clementina, copto-boharica, una siriaca) i 'guai' sarebbero otto, col secondo posto in Mt 23, 14 che NA28 omette. Venendo al v. 27 va invece considerato che il testo occidentale (D) e la versione latina di Ireneo presentano la frase al singolare mantenendo il medesimo qualificativo ὡραῖος («il sepolcro sembra bello fuori ma è pieno») come attrazione al v. successivo; il minuscolo 33 e la versione copta medioegizia invece ne riportano una variante (δίκαιοι), ulteriore adeguamento, oltre a vertere la frase alla seconda plurale («sembrate giusti agli uomini»). La tradizione a favore del testo presentato è decisamente meglio documentata tuttavia la variante testimonia una lettura 'morale' del testo non priva d'interesse.

41 Alcuni hanno addirittura rinvenuto l'uso di una lingua atticizzante (Norden), altri applicano nel confronto fra greco lucano e matteano la differenza che intercorre fra lingua scritta con cura e popolare (SCHNEIDER 1985, 98; cf. FITZMYER 2003, 85). Il genere s'avvicina alla storiografia classica (WITHERINGTON 1998, 39), anche a confronto con Luciano di Samosata (DUPONT 1985, 19-32).

42 A favore della posizione tradizionale, tra gli altri, Harnack e Dibelius; *contra* Conzelmann e Haenchen (DUPONT 1985, 413-465; SCHNEIDER 1985, 151-155; FITZMYER 2003, 14sgg.).

43 Ciò a motivo della particolare conoscenza di quella comunità (*contra* FITZMYER 2003, 20). Altri luoghi possibili: Acaia, Roma, Efeso, Cesarea (SCHNEIDER 1985, 165-169).

44 La seconda parte vede l'iniziativa apostolica aprirsi ai pagani (At 6, 1-15, 35) e progressivamente verso i confini del mondo (At 15, 36-28, 31), soprattutto mediante l'opera missionaria paolina (SCHNEIDER 1985, 93-96). Altri dividono l'opera in otto (Neyrink), sette (Betori, Fitzmyer), quattro (Dupont) oppure due sole sezioni (Dibelius, Marxsen, Turner, Cerfaux) prendendo come spartiacque i protagonisti Pietro e Paolo (FITZMYER 2003, 91sg.; cf. DUPONT 1985, 19sgg.).

45 A livello testuale si registra nel testo occidentale (corretto), nella Peshitta siriaca e nella versione copta medio-egizia l'inserzione del richiamo 'ecco' sotto forma dell'imperativo cristallizzato ἰδού.

46 FITZMYER 2003, 54. La rielaborazione redazionale salda il racconto al successivo discorso petrino nel tempio (At 3, 12-26) ed esalta l'aspetto cristologico del gesto apostolico (SCHNEIDER 1985, 412-415).

47 Secondo il testo occidentale la coppia di apostoli esce dal tempio assieme al paralitico e ciò potrebbe rappresentare meglio la topografia originale (SCHNEIDER 1985, 422; *contra* CONZELMANN 1985, 26). Tuttavia ἀναβαίνειν è

termine tecnico quando ci si riferisce al tempio (Conzelmann 1985, 25).

48 Si tratta rispettivamente dei trattati *Middoth* (sulle misure) e *Kelim* (sugli utensili) della *Mishna*.

49 Il nome ebraico è tuttora שער הרחמים (Porta della Misericordia, letteralmente delle viscere [σπλάγχνα]). Questa identificazione si affiancherebbe opportunamente alla omonima porta citata in At 3, 10 (Marshall 1980, 90; Witherington 1998, 174) e raccoglierebbe la tradizione cristiana maggioritaria a partire dal V secolo (Marshall 1980, 87). Altri cita Flav. Ios., *bell*. V, 185 (Schneider 1985, 42).

50 L'identificazione storica della porta non è assicurata a causa di alcune contraddizioni insite nella dislocazione reciproca delle architetture nell'area templare. Da ciò dipenderebbe anche la possibilità di raccogliere maggiori elemosine nel caso di una posizione meglio frequentata tra le ipotizzate (Schneider 1985, 417-422; Witherington 1998, 173sg.).

51 Fitzmyer 2003, 267.

52 La preghiera di cui si parla in At 3, 1 è quella del *Tamid*, cioè del sacrificio perenne di lode. Il termine תמיד infatti anche in ebraico moderno significa 'sempre'.

53 In queste pagine si è soltanto accennato a una di queste, identificabile coi 'gigli di Salomone' (Mt 6, 29ss), che rimanda inevitabilmente al tempio e quindi alla guarigione descritta in At, 3, 2.10. Questa è definita poc'anzi 'contagiosa' perché tutti gli astanti seguono il miracolato dalla curiosità alla preghiera.

Bibliografia

Allison 2013 = D. Allison, *James*: *a critical and exegetical commentary*, New York, T. & T. Clark, 2013.

Amoroso 2008 = L. Amoroso, *Per un'estetica della Bibbia*, Pisa, ETS, 2008.

Bautch *et al*. 2003 = *Beauty and the Bible. Towards a Hermeneutics of Biblical Aesthetics*, R.J. Bautch, J.F. Racine (edd.), Society of Biblical Literaure, Atlanta, 2003.

Belli 2010 = F. Belli, *Argumentation and use of scripture in Romans 9-11*, Roma, Pontificio Istituto Biblico, 2010.

BHS = *Biblia Hebraica Stuttgartensia* (testo masoretico), R. Elliger – W. Rudolph (edd.), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1993[4].

Bottini 2014 = C. Bottini, *Lettera di Giacomo*, Roma, Paoline, 2014.

CEI 2008 = *La Sacra Bibbia*, EDB - CEI, Bologna, 2009.

Chiorrini 2013 = E. Chiorrini, *Si vanti il fratello umile*. *E il ricco*? *Uno zeugma in Gc 1*, *9-10a*, in *LA*, 63, 2013, 319-338.

Davids 1982 = P.H. Davids, *The Epistle of James*, Grand Rapids (Michigan), Eerdmans, 1982.

Dostoevskji 1869 = F.M. Dostoevskij, *L'idiota*, Torino, Einaudi, 1993[11].

Dupont 1985 = J. Dupont, *Nuovi studi sugli Atti degli Apostoli*, Milano, Paoline, 1985.

Fitzmyer 1999 = J. Fitzmyer, *Lettera ai Romani*, Milano, Piemme, 1999.

Fitzmyer 2003 = J. Fitzmyer, *Gli Atti degli Apostoli*, Brescia, Queriniana, 1999.

GLNT= *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, G. Friedrich, G. Kittel (edd.), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, vol. III, 1967 – vol. XV, 1989 [voce καλόν, W. Grundmann, G. Bertram (a cura di); voce ὡραῖος, G. Delling (a cura di)].

Gnilka 1991 = J. Gnilka, *Il Vangelo di Matteo*, Brescia, Paideia, vol. II, 1991

HGNT = *Handkonkondanz Griechische Neuen Testamen*, Kurt Aland (hrsg), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983.

ios. flav. *bell.* = Giuseppe Flavio, *La guerra giudaica* (testo a fronte), a cura di Giovanni Vitucci, Milano, Mondadori, 1974.

Johnson 1995 = L.T. Johnson, *The Letter of James*: *a new translation with introduction and commentary*, New York, Doubleday, 1995.

Kosman 2010 = A. Kosman, *Beauty and the good*: *situating the kalon*, in *CF*, 105, 2010, 341-357.

[Longinus], *Subl.* = *Il sublime*, Giulio Guidorizzi (a cura di), Milano, Mondadori, 2023.

LS = H. Liddel, R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940[9].

LXX = *Septuaginta*. *Editio altera*, R. Hanart (cur.), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2006.

Martini 1999 = C.M. Martini, *Quale bellezza salverà il mondo*?, Diocesi di Milano, 1999 [25/05/2023] https://www.chiesadimilano.it/cms/documenti-del-vescovo/c-m-martini/cm-lettere-pastorali/1999/quale-bellezza-salvera-il-mondo-15088.html.

Marshall 1980 = I. Howard Marshall, *Acts: an Introduction and Commentary*, Grand Rapids (Michigan), Eerdmans, 1980.

Massaux 1986 = É. Massaux, *Influence de l'Évangile de saint Matthieu sur la littérature chrétienne avant saint Irénée*, Leuven, University Press - Peeters, 1986.

Mello 1995 = A. Mello, *Evangelo secondo Matteo. Commento midrashico e narrativo*, Magnano (Biella), Qiqajon, 1995.

Moo 2000 = D.J. Moo, *The Letter of James*, Grand Rapids (Michigan), Eerdmans, 2000.

Mussner 1970 = F. Mussner, *La lettera di Giacomo*, Brescia, Paideia, 1970.

NA28 = *Novum Testamentum Graece*, B. Aland - K. Aland (edd.), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2012.

PGL = *Patristic Greek Lexicon*, G.W.H. Lampe (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1961.

Pesch 1992 = R. Pesch, *Atti degli Apostoli*, Assis, Cittadella, 1992.

Pierri 2020 = R. Pierri, *Lessico del Nuovo Testamento per radici*, Edizioni Terra Santa, Milano, 2020.

Prinzivalli *et al*. 21 = E. Prinzivalli, I. Ciccodicola, *La bellezza secondo gli antichi cristiani. Un percorso tra riflessioni e testi*, Roma, Nuova Cultura, 2021.

Schlier 1982 = H. Schlier, *La lettera ai Romani*, Brescia, Paideia, 1982.

Schneider 1985 = G. Schneider, *Gli Atti degli Apostoli*, Brescia, Paideia, 1985.

Sequeri 1991 = P. Sequeri, *Estetica e teologia*, Milano, Glossa, 1991.

Sequeri 2000 = P. Sequeri, *L'estro di Dio. Saggi di estetica*, Milano, Glossa, 2000.

Sequeri 2016 = P. Sequeri, *Il sensibile e l'inatteso. Lezioni di estetica teologica*, Brescia, Queriniana, 2016.

ST 1965 = H. L. Strack, P. Billerbeck, *Kommentar zum NT aus Talmud und Midrasch*, München, Ulrich Beck, vol. III, 1965[2].

Torti 1977 = G. Torti, *La lettera ai Romani*, Brescia, Paideia, 1977.

Von Balthasar 1969 = H.U. Von Balthasar, *Gloria. Nuovo Patto*. Milano, Jaca Book, Milano, vol. 7, 1969.

Vulg = *Biblia Sacra Vulgata*, B. Fischer (ed.), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1979.

Witherington 1998 = B. Witherington III, *The Acts of Apostoles*: *a socio-rethorical commentary*, Grand Rapids (Michigan) – Carlisle (UK), Eerdmans – Pater Noster, 1998.

Ricezione: 06.IX.2023
Accettazione: 22.XI.2023

unaκοινῇ, n°4 (2023), 146-166
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261057

Paola Ricchiuti

Un esempio di bellezza cristiana: la figura "mostruosa" di San Cristoforo*

Abstract: In un contesto cristiano la bellezza terrena tende a perdere la sua rilevanza, mentre la bellezza trascendente, legata all'anima, acquista un valore importante, nel suo essere immateriale. Le agiografie su San Cristoforo denotano una sorta di "costruzione" di una leggenda che si incentra sulla tematica della conversione al cristianesimo del mostro. Le narrazioni orientale e occidentale hanno tratti diversi: da un lato un cinocefalo antropofago convertito ed in seguito martirizzato sotto Decio, dall'altro lato la storia del gigante che traghetta sulle spalle il Cristo bambino. Ma entrambe le tradizioni sono accomunate dal motivo dell'eccezionalità fisica e mostruosa del santo che invece attrae per bellezza spirituale.

Abstract: In a Christian context, earthly beauty tends to lose its relevance, while transcendent beauty, linked to the soul, gains significant value in its immaterial nature. Hagiographies about Saint Christopher show a sort of "construction" of a legend centered around the theme of the monster's conversion to Christianity. The Eastern and Western narratives have different traits: on one side, a converted and later martyred cannibalistic cynocephalus under Decius, on the other side, the story of the giant who carries the Christ Child across the river. However, both traditions are united by the motif of the saint's physical and monstrous exceptional nature, which instead attracts through spiritual beauty.

Parole-chiave: bellezza, ibrido, mostro, *claritas*
Keywords: beauty, hybrid, monster, *claritas*

Paola Ricchiuti è Dottoranda presso l'Università degli Studi di Bergamo; è una classicista che si sta occupando di studi relativi all'età tardo antica e bizantina, con particolare attenzione alla relazione tra testo scritto e iconografico, nell'indagine di alcuni simboli che denotano valenze di significato differenti se inseriti in un contesto letterario oppure figurativo. Email: paola.ricchiuti@unibg.it

Una bellezza "invisibile" agli occhi

Nella letteratura agiografica (*BHG*, 309-310; *BHL* 1764-1776) notoriamente Cristoforo non è un santo che spicchi per bellezza fisica, semmai è noto per un'imponenza spropositata delle dimensioni corporee; la sua bellezza invece è riconducibile ad un piano tutto spirituale, in netto contrasto con un'esteriorità che, proprio perché "deforme", assume quindi le caratteristiche della specialità della bellezza cristiana, mossa dalla iniziale conversione del santo.

Il concetto di bellezza assume una dimensione filosofica nel cristianesimo dei primi secoli, grazie all'influenza della cultura di origine platonica e quindi neoplatonica. Questo processo di reinterpretazione da parte dei teologi cristiani primitivi porta a una scomposizione progressiva delle tematiche che erano inizialmente unite nel concetto greco di bellezza, rappresentato dalle Chariti, compagne delle Muse, divinità apollinee, che facevano parte del corteo di Eros ed Afrodite[1]. Nell'antica Grecia il corpo umano, *in primis* quello maschile nella sua possanza, poi quello femminile nella sua grazia, è veicolo di una bellezza armonica e razionale.

L'approccio alla bellezza cambia nei primi secoli del cristianesimo, in cui i pensatori cristiani, guidati dalla loro cultura e filosofia, hanno reinterpretato il concetto biblico di bellezza alla luce della loro fede in Gesù Cristo[2].

Nella Bibbia, la bellezza non viene direttamente associata a Dio, poiché Dio è considerato trascendente e creatore della bellezza, piuttosto che identificato con essa. Tuttavia, Dio è in qualche modo collegato alla bellezza attraverso le sue creazioni[3]. Mentre la bellezza è un dono divino, essa è anche legata alla sessualità e al peccato. L'aspetto esteriore e superficiale della bellezza può portare a desideri peccaminosi e dunque sotto questo profilo può risultare deprecabile[4].

In Filone Alessandrino si attua il punto di convergenza tra il concetto platonico della "Forma della Bellezza" e la teologia biblica. Questa connessione tra il bello platonico e il Dio biblico diventa

poi un elemento centrale nella teologia patristica. Filone identifica per la prima volta la "Forma platonica della Bellezza" con il Dio personale della Bibbia, sottolineando che Dio è "Colui che solo è bello". Tuttavia, questa fusione comporta anche conflitti concettuali, come quelli tra divinità e femminilità, sessualità e amore divino, e bellezza umana e divina follia[5].

Nel contesto di Filone, la bellezza terrena e umana perde la sua positività, mentre la bellezza trascendente acquisisce un valore positivo, anche se diviene completamente immateriale. Il corpo è considerato una semplice materia, mentre l'anima assurge a maggiore importanza. La separazione tra il piacere fisico e la "divina mania" dell'eros è affrontata sottolineando la distinzione tra corpo e anima[6]. Il primo solo terreno, la seconda anelante ad una dimensione celeste.

Questa stessa tematica relativa alla corporeità ha acquisito un ruolo cruciale nella comprensione dell'aspetto esteriore di Gesù, dando origine a una tradizione di rappresentazione di un "Gesù brutto"[7]. Non si intende qui approfondire un argomento teologicamente tanto complesso, nell'indagine sulle motivazioni dell'apparenza "brutta" di Gesù e su come queste ultime abbiano contribuito ad influenzare la rappresentazione dell'idea di bruttezza nell'arte occidentale. Tuttavia, è interessante notare che l'immagine del Messia sconfitto e morto sulla croce, sfigurato dalla sofferenza nel volto e nel corpo[8], ha fornito un punto d'appoggio per una critica pagana nei confronti della fede cristiana, mentre questa cercava di definirsi come una filosofia.

È interessante notare come nel *Vangelo* di Giovanni si affermi che il «Logos si fece carne [...] pieno di grazia e verità, e dalla sua pienezza abbiamo ricevuto grazia su grazia» (Giovanni 1,14.16). La parola χάρις, che nel mondo classico era dunque associata alle Chariti e simboleggiava una rappresentazione della bellezza in primo luogo sensibile, acquisisce un significato teologico-salvifico, trascendendo il suo significato estetico originario. Tuttavia, questa "bellezza" divina si riconcilia con il corpo e con la grazia, ma non è

più direttamente connessa alla femminilità o alla bellezza esteriore[9].

Nel *Pedagogo*[10] Clemente Alessandrino giunge a considerare la bellezza esteriore come maschera della realtà. Secondo Clemente, la bellezza, poiché stimola la passione, costituisce un ostacolo all'ἀπάθεια (*paed.* 3,1,4). La bellezza degli ornamenti viene criticata soprattutto perché crea un'ombra e nasconde la realtà, seguendo la distinzione platonica tra apparenza/ombra e invisibilità/realtà, con l'aggiunta dell'idea stoica che la vera bellezza risiede solo nella virtù. Clemente sostiene che la vera bellezza risieda nell'anima e debba essere espressa attraverso la virtù e la moralità. Gli uomini virtuosi sono veramente belli e buoni, in quanto la loro virtù si riflette anche nell'aspetto esteriore[11].

La vera bellezza invece è quella dell'anima (*paed*. 3,11,58,3). Il Signore ritiene inferiore la bellezza fisica rispetto a quella dell'anima (*paed*. 3,2,12,3). C'è anche un'altra bellezza degli uomini: la carità (*paed* 3,1,3,1). La migliore bellezza è quella dell'anima, quando l'anima è adornata dallo Spirito Santo e ispirata dai suoi raggi, dalla giustizia, dalla sapienza, dalla fortezza, dalla temperanza, dall'amore del bene e dal pudore di cui nulla è più splendente (*paed*. 3,11,64,1), la bellezza interiore del cuore (*paed*. 3,2,10,4).

La bellezza interiore ha il potere di manifestarsi esteriormente: il giusto ha una bella figura perché bello è l'ordine misurato con cui mantiene il decoro nell'amministrare e nel distribuire (*paed*. 3,6,35,4).

Clemente Alessandrino esprime una visione positiva nei confronti della creazione e sottolinea l'importanza di ammirare la bellezza del mondo come un atto di lode al Creatore (*paed.* 2,8,70,5). Inoltre, con l'influenza di Filone, i Padri postniceni sviluppano ulteriormente la connessione tra bellezza e Dio, attribuendo il concetto di bellezza all'intera natura divina trinitaria. Pertanto, nella teologia cristiana successiva, la bellezza diventa uno dei concetti fondamentali associati al Dio cristiano[12].

In questi termini ci è possibile leggere la figura di San Cristoforo, che in modo palese rappresenta come la bellezza dell'anima possa manifestarsi, inducendo una sorta di "trasfigurazione" nella

percezione di un aspetto estetico non propriamente rispondente ai canoni della bellezza armonica, ma "oltrepassato" in nome di una spiritualità forte e bella.

Cristoforo cinocefalo e la *claritas*

Nella mitologia greca la figura dell'ibrido da sempre suscita un fascino particolare ed una sorta di attrazione mista a repellenza[13].

L'esempio della figura, solo una su tutte, del Minotauro unisce ad un corpo umano la bestialità della testa di toro[14]. Esso vive segregato rispetto alla comunità, che sarebbe turbata dalla sua vista, ed è destinato ad essere ucciso poiché la sua condotta scardina l'eticità dei comportamenti civili umani. Esso richiede un tributo umano in termini di giovani e ragazze nel fiore degli anni. L'antropofagia, in quanto orrenda moralmente in una società che non la contempla, già di per sé attribuisce un aspetto mostruoso a colui che la pratica. Un esempio analogo a questo del Minotauro è infatti dato negli *Acta Andreae et Bartholomei* (*BHG* 2056, *CANT* 238) dove si narra che gli apostoli, in Partia, incontrino un essere mostruoso, proveniente dalla terra dei Cannibali, in cerca di un uomo da mangiare. Un angelo lo rende mansueto, lo converte alla fede cristiana e gli ordina di seguire gli apostoli. Dopo un iniziale momento di spavento, gli apostoli si uniscono al mostro. Quando gli apostoli stanno per essere dati in pasto alle belve, in un teatro, l'essere mostruoso, che fino a quel momento aveva tenuto coperto il suo volto, esce allo scoperto, uccide le belve e provoca il terrore generale[15]. Il mostro ha nome Cristomeo (Cristiano nella versione copta)[16], con un richiamo a quel Cristo di cui si fa portatore.

Nella ricezione in ambito agiografico relativa a San Cristoforo si assiste ad una risemantizzazione del *topos* della conversione del mostro all'interno di un racconto che si discosta da quello contenuto negli *Acta Andreae et Bartholomei*, dando esito a due narrazioni, quella orientale e quella occidentale sul santo completamente differenti: se nelle versioni latine viene descritta la storia di un gigante che reca sulle spalle Cristo (una probabile rielaborazione eziologica

dell'etimologia del nome che indica colui che porta Cristo), in quelle orientali (greche e siriache) si parla di un cinocefalo antropofago convertito alla fede cristiana e martirizzato sotto Decio[17].

L'esistenza di san Cristoforo in area orientale mostra una prima testimonianza in un'iscrizione del V secolo a Nicomedia in Bitinia, dove si parla di una basilica dedicata a Cristoforo. Nel 536 tra i firmatari del concilio di Costantinopoli è un tal Fotino, del monastero di San Cristoforo[18]. Sono queste, insieme con altre poche indicazioni, esigue ma significative testimonianze dell'esistenza di un martire probabilmente del III secolo a nome Cristoforo. La leggenda del santo però si sviluppa ponendo enfasi su aspetti fantastici. La natura di cinocefalo del santo nella tradizione orientale lo caratterizza per una diversità che incuriosisce e attrae insieme.

Nella sua meticolosa tesi di dottorato Luna Martelli[19] costruisce un parallelo tra l'episodio di Cristomeo, essere mostruoso ed antropofago, degli *Acta Andreae et Bartholomei* e la vicenda di Cristoforo.

La creatura mostruosa che ibrida le nature umana ed animale suscita sempre scalpore ma, se nella vicenda del Minotauro prevale l'elemento animale, che non porta ad un riscatto morale del mostro bensì alla sua uccisione in quanto simbolo malefico, nella vicenda di Cristoforo, già tutta inserita in un clima cristiano, prevale del mostro l'elemento umano a tal punto da trasformare la creatura deforme in una persona "bella" grazie alla sua grande spiritualità, cosa che, a quanto mi risulta, non accade nemmeno negli *Acta* citati a proposito di Cristomeo.

Cristoforo dunque in ambito orientale ha sembianza di cinocefalo. La figura dei cinocefali ha una lunga tradizione. Esistono due diverse interpretazioni di questa figura: nella prima tradizione, i cinocefali sono considerati una specie animale reale, come il babbuino egizio, menzionato da Erodoto. Aristotele descrive i cinocefali come creature simili alle scimmie, ma più grandi, più forti, e con un muso simile a quello di un cane. Anche Agatarchide di Cnido fa riferimento a queste creature, collegandole all'Egitto e all'Etiopia.

Nella seconda tradizione, i cinocefali sono considerati una razza umana mostruosa e selvaggia. Sono spesso associati a popolazioni considerate "barbare" e diverse, forse pericolose. Questa concezione può essere stata influenzata dalla descrizione di Ctesia, che collocava i cinocefali, detti Kalustri, in India e non in Africa[20].

In entrambe le tradizioni, i cinocefali sono visti come creature liminali, che occupano un confine tra il regno animale e umano. Il *Romanzo di Alessandro*[21], opera di controversa datazione, risalente probabilmente al III secolo e che ebbe grande divulgazione in età medievale, contribuì all'immagine collettiva di queste creature, ritraendole come una popolazione selvaggia e pericolosa da sconfiggere. Inoltre, il significato dei cinocefali cambiò nel tempo: dalle prime fonti che esprimevano curiosità etnografica, si trasformarono in creature bellicose dopo la conquista di Alessandro.

Il *Romanzo di Alessandro* ebbe un impatto notevole anche nell'ambito cristiano, con allusioni ai cinocefali e al ruolo di Alessandro quale strumento di Dio, destinato al compimento di un disegno divino.

In testi successivi, come ad esempio nell'*Apocalisse* dello Pseudo-Metodio[22], databile intorno al VII secolo, si menzionarono i cinocefali come parte delle popolazioni distrutte alla fine dei tempi. La figura dei cinocefali era stata discussa anche da autori precedenti, come Agostino[23], che li aveva considerati parte del piano divino di creazione.

Nel IX secolo Ratramno di Corbie nella sua *Epistola de Cynocephalis*[24] affermò che i cinocefali debbano essere considerati esseri umani. Nella bellezza della creazione è dunque compresa anche questa parte di diversità.

Se il progetto divino non può che essere perfetto - e bello - nella sua proporzione armonica, tutti i suoi elementi costitutivi, che trovano una manifestazione, hanno parte di tale bellezza.

San Tommaso d'Aquino dunque, nel XIII secolo, attribuisce al Bello tre criteri: *integritas, consonantia e claritas*[25], che rappresentano nel loro insieme i criteri formali che ci permettono di definire e

identificare la bellezza di un'opera, essi si implicano l'un l'altro, e la considerazione di uno di loro non può mai prescindere dalla realtà degli altri due. L'*integritas (sive perfectio)*, è l'adeguamento dell'oggetto a sé: è infatti *perfectio*, nella misura in cui è perfetta realizzazione di ciò che la cosa doveva essere, adeguandosi così all'idea che di essa preesiste *in mente Dei*. Perché un oggetto artistico possieda *integritas*, è dunque necessario che esista in esso un perfetto equilibrio, o meglio, che di nulla manchi e in nulla ecceda. Il concetto estetico di *proportio (debita proportio sive consonantia)* riscontrabile nell'estetica tomista, rappresenta invece il concetto maggiormente diffuso tanto nell'età antica, quanto nell'età medievale. Da Pitagora a Policleto, dai rigidi canoni matematici e musicali a quelli figurativi, il concetto di *proportio* è termine polivalente quale simbolo di perfezione e armonia che dal trascendente si riflette nell'immanente, il rapporto opportuno per ogni cosa.

La *claritas*, infine, si riallaccia alla *consonantia*, o meglio costituisce un'altra *species* di *proportio*, nella misura in cui rappresenta il mezzo, attraverso il quale, la bellezza di una cosa si manifesta, nel suo "splendore", al soggetto che la percepisce. Difatti, se pur la cosa è ontologicamente predisposta alla bellezza, è necessario che per essere riconosciuta tale, venga focalizzata dal soggetto che la percepisce. Perché ciò avvenga si deve necessariamente realizzare una nuova *consonantia*, una nuova armonia fra soggetto e oggetto, e questa è appunto la *consonantia* che si verifica per mezzo della *claritas*[26].

In Tommaso d'Aquino dunque, conseguentemente a quanto fino ad ora è stato detto, la bellezza di una cosa dipende dal perfetto adeguamento della sua materia alla forma, che si riflette, tanto nell'armonia delle sue parti, quanto nell'armonia delle parti con il tutto. Un oggetto è bello quando nulla manca, e nulla viene aggiunto a ciò che gli concerne, e dal punto di vista puramente formale, rivela la perfezione che deriva dal possedimento di *integritas* e *proportio* attraverso la *claritas*, che si fa strumento di conoscenza.

Il lessico relativo all'aspetto fisico di San Cristoforo

Le leggende su San Cristoforo hanno visto una consistente proliferazione di versioni che presentano differenti varianti, soprattutto nel passaggio dalla tradizione greca a quella latina. Negli *Acta Sanctorum* il tentativo di definire la stirpe e il tempo e il luogo in cui Cristoforo ricevette il battesimo è giudicato, con postilla a margine, *labyrinthus…omnino inextricabilis*[27], rilevando quale ginepraio di versioni e narrazioni siano fiorite intorno al santo che ha goduto di vastissima popolarità.

Pertanto, senza entrare nei complicati dettagli di una leggenda che ha avuto svariate versioni, qui – ai fini del nostro assunto - ci si limita ad evidenziare i termini relativi all'aspetto fisico del santo che spicca per "mostruosità" esteriore, in contrasto con la purezza del suo animo.

Nelle narrazioni medievali occidentali sul santo è proprio la *claritas* cristiana che viene attribuita a Cristoforo, in opposizione alla *pulchritudo* pagana e questi termini trovano esplicito impiego nelle leggende in relazione al santo e a coloro che ancora sono pagani.

Qui consideriamo, cercando di seguire una sorta di movimento della divulgazione della leggenda del santo da Oriente a Occidente, i testi greci e latini della *Passio Sancti Christophori,* a partire da quella trascritta in *Analecta Bollandiana* dal codice Perizoniano dell'XI secolo[28], fino alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine del XIII secolo. Esiste anche una versione siriaca del testo che – però – sicuramente non rappresenta la versione primigenia della narrazione[29].

In *Analecta Bollandiana* è dunque riportato il testo greco della passione di Cristoforo[30], poi ripubblicato da Usener nel 1886[31], con alcune varianti, ma identico per quanto riguarda la descrizione del santo.

Si afferma che il santo provenga dalla regione dei cinocefali e degli antropofagi.[32] Subito dopo Cristoforo, precedentemente nominato Reprobo[33], è indicato come ἄνδρα φοβερόν[34] e φοβερός τῷ εἴδει[35],

cioè uomo "tremendo" e "pauroso all'aspetto". L'apparenza con testa di cane di Cristoforo ingenera paura e nello stesso tempo curiosità. Quando poi il santo è descritto più dettagliatamente nel suo aspetto, ciò che maggiormente colpisce sono gli occhi di lui, luminosi e ardenti al pari di una stella – οἱ ὀφθαλμοὶ αὐτοῦ ὡς ὁ ἀστήρ[36] - laddove la luminosità dello sguardo è un *topos* della bellezza del mondo greco che si trasmette anche al mondo latino. Ma gli occhi che rilucono di Cristoforo sono accompagnati da denti lunghi come di cinghiale, non si evidenzia la testa di cane ma si accentuano i particolari somatici della deformità.

Nel pgr. 9 si insiste sul volto spaventoso del santo (τὸ πρόσωπον… φοβερόν) e nel pgr. 11, quando le donne Callinice e Aquilina sono portate dinanzi a lui, esse sono profondamente turbate dall'aspetto di Cristoforo. Nel pgr. 19, dopo che il santo è riuscito a convertire le due donne, l'imperatore Decio gli rinfaccia di aver "ingannato" le donne più belle della città. E allora i termini in particolare κακοπρόσωπε, κακόνυμε, ἀλλοτριόμορφε (di volto cattivo, di nome disprezzabile, di forma aliena) con cui Decio si rivolge a Cristoforo si contrappongono al termine περικαλλῆς (bellissime) con cui sono indicate le donne. La malvagità del termine κακός riguardante Cristoforo e la bellezza del καλός relativa alle donne si esprime dal punto di vista del pagano Decio, secondo un'ottica di valore estetico che si oppone a quella cristiana di cui è foriero appunto Cristoforo, in cui la ripugnanza dell'aspetto esteriore apre verso una limpida spiritualità. Il martirio per lui infatti è luminoso (pgr. 25: λαμπρὸς ὁ στέφανος; φαιδρὸς ὁ παράδεισος): splendida è la corona del martirio e luminoso il paradiso.

La "bruttezza" della sofferenza di uno scempio fisico genera *claritas*.

In *Analecta Bollandiana* X[37], il testo della *Passio Sancti Christophori* viene riportato in versione latina senza dubbio derivata dal testo greco originario[38], che tuttavia è stato un poco interpolato. L'aggettivo greco φοβερός è reso con il latino *terribilis*. La testa del santo è "come quella di un cane" (*terribilem visionem et quasi canino capite*)[39]. Cristoforo, consapevole del proprio straordinario aspetto,

tiene celato il volto con la clamide (come anche Cristomeo aveva fatto negli *Acta Andreae et Bartholomei*), ma, istigato da uno dei ministri di Decio, si scopre il viso e la reazione è tale per cui l'aspetto tremendo di Cristoforo è subito oggetto di fama e narrazione (pgr. 3: *vir…terribilis aspectus*)[40]. Ma gli occhi sempre splendono come stella mattutina[41]. Dio gli ha concesso una fluente loquela: sembra da ciò desumersi che la parola vada in relazione con la grandezza dello spirito e strida con l'aspetto esteriore.

Le reazioni alla vista del santo che accomunano la donna che entra nella casa del Signore per raccogliere le rose e le due meretrici inviate da Decio per corrompere il santo sono analoghe: la prima *reversa est retro et abiens*….[42] e Gallenice e Aquilina osano dire esplicitamente al santo: «*Vultus tuus terret nos*»[43]. Decio stesso *videns vultum eius, properavit cadere de sede sua*[44]. Ma tali reazioni durano appunto solo l'attimo in cui la percezione sensoriale è solamente visiva, poiché, non appena Cristoforo proferisce parola, subito pare che l'aspetto esteriore di lui venga ignorato in nome della prevalenza totale del contenuto del suo discorso.

L'aggettivo con cui Decio apostrofa Cristoforo è *deformis*[45] (associato a *pessimi nominis*): una difformità d'aspetto che si accompagna ad una nomea negativa[46]. Eppure il pericolo maggiore per l'imperatore non viene dalla "mostruosità" di Cristoforo ma dalla sua *insania*: è la follia di non voler cedere all'adorazione degli dei pagani nemmeno sotto minaccia di morte, poiché l'aspetto fisico passa decisamente in secondo piano quando si tratta di essere torturati dal martirio[47].

Gli *Acta Sanctorum*[48] riportano una *Passio Sancti Christophori* in latino[49] in cui l'elemento leggendario è accentuato, ma essa si rivela come versione che evidentemente ha avuto ampia circolazione e funge forse da anello di collegamento tra la variante di derivazione greca e la ben più nota versione medioevale data dalla *Legenda Aurea*. Qui il re non è la storica figura di Decio, ma un fantomatico re Dagno, nella città di Samo in Licia, di dubbia collocazione. I particolari che interessano il nostro discorso restano fondamentalmente immutati.

Cristoforo è detto della stirpe dei *Caninei*[50], mentre poi il suo

aspetto "canino" non è insistentemente ribadito. Solo al principio, quando una donna lo sorprende in preghiera e stupisce, viene esplicitamente detta la sua natura umana con testa canina (*corpus hominis, caput autem canis*)[51], che crea immediatamente scompiglio e la donna corre verso la città urlando di aver assistito a *mirabilia*.

Eppure, anche in questa versione di *Passio*, non è poi l'aspetto fisico ma è la parola di Cristoforo che suscita meraviglia e ingenera profondi cambiamenti intorno a sé. Il re Dagno più volte lo interpella come *canine, fax mala*[52]. È quindi evidente l'associazione dell'aspetto "brutto" e della devianza morale in un'ottica pagana che viene poi smentita dal comportamento "giusto" di Cristoforo stesso.

Ciò è meglio ribadito quando sono introdotte, con funzione tentatrice, nel carcere in cui si trova Cristoforo, Nicea e Aquilina (i nomi che in questa versione hanno le meretrici), definite *duae puellae pulchrae*[53]. Successivamente ancora nelle parole di Dagno, che vuole indurle a sacrificare agli dei, mentre esse sono state convertite da Cristoforo, ritorna il motivo della loro "bellezza esteriore" (*propter pulchritudinem vestram*[54]).

La *pulchritudo* dunque designa il significato pagano della bellezza, legato ad un criterio che privilegia l'esteriorità, ma la bellezza di Cristoforo risponde ad altri parametri; sono proprio Nicea e Aquilina a farsene tramite, quando, entrate nel carcere, vedono Cristoforo in preghiera e vedono *faciem eius tamquam flammam ignis*[55], tanto che esse cadono subito al suo cospetto. È la luminosità il portato nuovo ed esclusivo del cristianesimo: la *claritas*, che sa immediatamente instaurare un rapporto simpatetico tra soggetto ed oggetto. Essa non può essere in alcun modo intaccata: nemmeno il martirio può nulla nei confronti della luminosità che genera una bellezza imperitura. Mentre Cristoforo è posto al rogo e lo scranno su cui è legato si liquefa come cera, Cristoforo non è in nulla corrotto e il suo volto rimane intatto, come fresca rosa (*erat facies eius tamquam rosa nova*)[56].

Nel secolo X in ambito germanico la leggenda di Cristoforo è reinterpretata da Walther di Spira che nella sua *Vita et Passio Sancti Christophori* costruisce un poema epico altisonante[57], in cui il santo

è a confronto solenne con il re Dagno (e non Decio!). Le vicende del santo si mescolano a dotti riferimenti mitologici, ma la descrizione fisica di Cristoforo rimane la stessa: di aspetto cinocefalico[58] e di turpissima gente[59]; altrove è definito con un "muso appuntito" tipico dei cinocefali cioè un uomo con testa di cane[60] e di nuovo ritorna il motivo dello splendore di luce associato al suo volto[61] che davvero subisce una sorta di trasfigurazione, passando dalla orrida parvenza del cinocefalo allo splendore candido donato dal sacro crisma[62].

La *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, della metà del XIII secolo, presenta una diversa versione della vita e della passione del santo (*BHL* 1779). Si potrebbe dire che la *Legenda Aurea* e, in generale, le fonti latine abbiano sviluppato un racconto di tipo secondario a partire dall'etimologia del nome Cristoforo, il "portatore di Cristo", probabilmente seguendo il modello di altri racconti simili conosciuti in occidente, come quello del barcaiolo Faone che trasportò Afrodite, senza sapere che stava conducendo una dea[63].

Infatti nella *Legenda Aurea* il tratto canino è scomparso ma esso si è tramutato nell'eccezionalità di un corpo gigantesco, caratteristica che si può riscontrare in tutte le rappresentazioni iconografiche del santo in area occidentale[64]. La mostruosità di una figura ibrida come il cinocefalo diventa eccezionalità di forza e statura, integrando l'immagine del santo in un contesto che non ne avrebbe accettato la ferinità d'aspetto. La *Legenda Aurea* esordisce nella descrizione del santo con un «Cristoforo di stirpe cananea e di statura altissima», che aveva un volto terribile ed era alto dodici cubiti[65].

Ma il tratto di derivazione orientale che concentrava la mostruosità di Cristoforo nel volto orrendo è richiamato, quando, arrivato a Samo in Licia, egli conforta i cristiani che vengono torturati. Allora uno dei giudici pagani lo colpisce in viso e Cristoforo, che si è coperto il volto, lo scopre con effetto scenico di enorme stupore, evidentemente dovuto alla sua deformità.

Il re dinanzi cui è portato (qui non Decio né Dagno, ma solo "Re") lo apostrofa come «colui che è stato allevato in mezzo alle

bestie feroci e non [è] capace di pronunciare che parole bestiali sconosciute agli uomini»[66].

I parametri del confronto cristianesimo/paganesimo si spostano dal piano estetico sul piano della parola e vengono dette ferine quelle parole portatrici di nuovi valori cristiani che il pagano non può comprendere.

Di nuovo nel carcere con Cristoforo sono introdotte per tentarlo due belle ragazze (*duas formosas puellas*)[67]. In questo contesto la reazione turbata di Nicea e Aquilina è data non dall'aspetto tremendo del santo ma dalla luminosità del suo volto: il nuovo parametro della bellezza cristiana è ormai acclarato ed è talmente eclatante da ingenerare sconcerto. «*At ille vultus eius claritate perterrite*…»[68].

Questo nuovo genere di bellezza è tale da essere introdotto da una congiunzione avversativa forte che sottolinea la reazione del tutto inaspettata delle donne e da richiedere quella sorta di ossimoro *claritate perterrite* (assai spaventate dalla luminosità) in cui l'elemento positivo della luce provoca terrore, tanto è smisurata e inaspettata, con l'effetto immediato di un'armonia perfetta tra soggetto ed oggetto.

E la luminosità in Cristoforo è tutta concentrata nel volto, nello sguardo. Questo sguardo straordinario, dopo il martirio, farà sì che Cristoforo possa donare di nuovo la vista ma anche la luce spirituale al Re, rimasto accecato da una freccia impazzita destinata al martirio del santo, che invece prende inspiegabile traiettoria verso l'occhio regale. «Restituì la luce (*lumen*) della vista e liberandolo dalla cecità del corpo gli illuminò (*illuminavit*) anche la mente»[69].

In conclusione, possiamo osservare come, da quanto trattato, emerga una considerazione sulla rilevanza della figura di un santo, Cristoforo, la cui esistenza storica appare indiscutibilmente sfumata ed incerta.

Nonostante questa evanescenza nella sua realtà storica, l'immaginario scaturito dalla leggenda del gigante/cinocefalo consente, in modo subliminale su di un vasto strato di devozione soprattutto popolare, una riflessione sulla sofferenza, la diversità, la corporeità in tutte le sue manifestazioni, l'apparenza ed il significato più profondo che invece sta nascosto.

Tali suggestioni si sono espanse, dalla tarda antichità al Medio Evo, da un luogo d'esordio orientale fino all'area occidentale, compiendo un viaggio simbolico che è lo stesso che poi Cristoforo porta con sé: il santo viaggiatore, che supera i siti perigliosi, che si sposta in nome della sua fede, che dunque è destinato a proteggere coloro che perennemente sono in cammino, anche semplicemente nel cammino della vita.

Ciò che risalta con chiarezza è il potere della divulgazione di un racconto che ha plasmato un vero *exemplum*, che non solo si limita ad incarnare i valori cristiani, ma contribuisce anche a definire e a promuovere un nuovo ideale di bellezza cristiana in evoluzione, in grado di trasformare il santo da creatura mostruosa, addirittura caratterizzata da connotazioni quasi animalesche, in un'icona di bellezza spirituale e moralità.

Note

* Desidero esprimere un ringraziamento speciale al Professor Paolo Cesaretti che, con i suoi sapienti spunti ed i suoi generosi consigli, mi ha permesso di ideare e sviluppare l'argomento qui trattato.

1 Zorzi 2016, 161. Più in generale sul tema della bellezza legato al cristianesimo: Prinzivalli, Ciccodicola 2021; Zorzi 2007; Halperin, Winkler, Zeitlin 1990; Forte 1999; Murphy 1995; Navone 1998; Sherry 1992; Neri 2005; Ponzo, Chiais, 2022.

2 Zorzi 2007, 161.

3 Prinzivalli 2021, 20-40.

4 Zorzi 2016, 162.

5 Zorzi 2016, 162-163.

6 Zorzi 2016, 163; Prinzivalli, Ciccodicola 2021, 59-66.

7 Zorzi 2016, 166; Prinzivalli, Ciccodicola 2021, 177-190.

8 Sulla genesi e formazione dell'immagine di Cristo Gharib 1993, 11-20: inoltre sempre sul tema dell'immagine di Cristo e della sua "bellezza": Pelikan 1998; Belting 2007; Capurro, Fasano 2010; Tradigo, 2013.

9 Zorzi 2016, 166.

10 L'opera si trova in versione italiana in Bianco 1971.

11 Zorzi 2016, 172-173.

12 Zorzi 2016, 180.

13 Li Causi 2007, 91-92.

14 Giuman, Cannas, Mura 2012, 681-694; più in generale sulla figura del Minotauro come mostro al centro del labirinto: Bettini, Romani 2015; Burrichter 2003; Colonnello 2019; Del Corno 2001; Detienne 1990; Eliade 1981; Kerényi 2016; Kern 1981; Maresca 2013; Orvieto 2004; Doob 1990.

15 Martelli 2015, 13-14.

16 Martelli 2015, 151-155.

17 Martelli 2015, 68. "il suo aspetto era quello di un uomo, ma era alto sei cubiti, aveva volto ferino, occhi infuocati come torce accese, denti che pendevano fuori dalla bocca come quelli di un cinghiale, unghie delle mani ricurve come scimitarre e unghie dei piedi simili a quelle di un grosso leone" (tesi, p. 137 sui tratti dell'antropofago); Tuminskaya 2020, 177–188; Barutcieff 2022, 39-51; Paraventi 1996, 111-123.

18 *Bibliotheca Sanctorum* 1964, 349-363; *DGRG*, II, 425; *DGRG* I, 596-597; Janin 1953, XII, 271-274; Janin 1975, 31-60, 77-104; Schwartz 1940, 113-119; Concina 2003, 47 sgg. Probabilmente i due riferimenti potrebbero forse avere una qualche connessione in quanto l'iscrizione fa cenno all'area della Bitinia e il Fotino presente nell'elenco dei firmatari del concilio di Costantinopoli del 536, nell'ultima sessione, in quattordicesima posizione, proviene da Calcedonia. La diocesi di Calcedonia è sede importante, suffraganea dell'arcidiocesi di Nicomedia, nella provincia romana di Bitinia e nella diocesi civile del Ponto. Questo *status* perdura appunto fino alla metà del V secolo quando viene elevata al rango di sede metropolitana senza suffraganee. Tra le principali chiese della città, oggi scomparse figura la chiesa dedicata a San Cristoforo che è nota grazie ad un'iscrizione, scoperta nel 1877 ad Haidar-Pacha, nella quale viene appunto riferito che la chiesa fu cominciata nel 450 e consacrata nel 452. Ciò ovviamente non comporta necessariamente che il santo sia originario di questa regione, ma ne attesta di certo il culto.

19 Martelli 2015, 151-155.

20 Martelli 2015,140-148, sui cinocefali con ampia citazione di fonti.

21 Centanni 1991. Il testo del *Romanzo di Alessandro* è un apocrifo falsamente attribuito a Callistene (l'autore è a volte citato come "pseudo Callistene") ed ebbe grande diffusione per tutta l'antichità ed il Medioevo, con numerose versioni e revisioni, frutto di una progressiva stratificazione. La prima versione, in greco antico, risale al III secolo; in epoca tardoantica venne tradotto in latino e in siriaco e quindi in molte altre lingue. In esso si miscelano eventi storici con gesta eroiche e meravigliose, enfatizzando la tradizione leggendaria su Alessandro. Sul rapporto di Alessandro con le figure mostruose si veda in particolare Di Febo 2018, 93-94.

22 Garstad 2012; Alexander 1985, 13-60; Silvano 2019, 59-60: una delle opere basilari dell'escatologia bizantina, l'*Apocalisse* dello Pseudo-Metodio fu composta in siriaco sul finire del secolo VII; essa fu poi tradotta in greco forse già entro il 710, probabilmente a opera di un religioso in possesso di una buona cultura sacra e profana. La primitiva versione greca andò incontro a numerosi rifacimenti, come attestano le quattro redazioni oggi note. Al 710-

720 ca. data la prima versione latina. Grazie a queste traduzioni l'*Apocalisse* pseudo-metodiana ebbe una circolazione vastissima, tanto da potersi a buon diritto considerare come una delle matrici culturali del pensiero apocalittico medievale.

23 *De Civitate Dei* XVI, 8, 1.

24 *Patrologia Latina*, CXXI, 1153-1156; 1155B: *Homo vero a bestiis ratione tantummodo discernitur. Quae, quod videtur inesse his de quibus loquimur, homines potius quam bestiae deputandi videntur. Huic intelligentiae non parum suffragari videtur libellus de martyrio sancti Christophori editus.*

25 Eco 2005, 12; Di Ceglie, Valentini 2002, 62-63.

26 Eco 2005, 12-13; Monachese 2016, 235-244.

27 *Acta Sanctorum, Julii*, VI, 1868, 139-140; *BHL* 1898/1899, 266-268.

28 *Analecta Bollandiana*, I, 1882, 121; *BHG* 1895, 24; 1909, 46.

29 *Analecta Bollandiana,* X, 1891, 394.

30 *Analecta Bollandiana*, I, 1882, 121-148.

31 Usener (a cura di) 1886, 56-76.

32 *Analecta Bollandiana*, I, 1882, 122; Usener 1886, 57.

33 *Analecta Bollandiana,* X, 1891, 396, nota 1, riconduce l'etimologia del nome Reprobo forse ad un'origine aramaica in cui *rabrab* significherebbe "grande".

34 *Analecta Bollandiana*, I, 1882, 126.

35 *Analecta Bollandiana*, I, 1882, 124.

36 *Analecta Bollandiana*, I, 1882, 124-125.

37 *Analecta Bollandiana*, X, 1891, 393-405.

38 *Analecta Bollandiana*, X, 1891, 395.

39 *Analecta Bollandiana*, X, 1891, 395, 1.

40 *Analecta Bollandiana*, X, 1891, 395, 3.

41 *Analecta Bollandiana*, X, 1891, 395, 3: *oculi autem eius sicut stella matutina et dentes eius velut apri prominentes.*

42 *Analecta Bollandiana*, X, 1891, 396, 4.

43 *Analecta Bollandiana*, X, 1891, 398, 11.

44 *Analecta Bollandiana*, X, 1891, 398, 9.

45 Prinzivalli, Ciccodicola 2021, 181-184, argomentano come la bruttezza di Cristo, nella sua sofferenza, renda bello l'uomo.

46 *Analecta Bollandiana*, X, 1891, 401, 19.

47 *Analecta Bollandiana*, X, 1891, 401, 22.

48 *Acta Sanctorum Julii*, 1729, VI, 146-149.

49 *Acta Sanctorum Julii*, 1729, VI, 146-149, senza una sicura collocazione temporale, viene trascritta da un manoscritto fuldense *satis antiquo*.

50 *Acta Sanctorum Julii*, 1729, VI, 146, E.

51 *Acta Sanctorum Julii*, 1729, VI, 146, E-F.

52 *Acta Sanctorum Julii*, 1729, VI,147, A, 148, C: compare in questa sede il termine *fax*, ma nel codice della Biblioteca Bodleiana, *MS Land. Misc*. 173, f. 86r, di Dietrich Von Apolda della prima metà del XIII secolo compare la variante *facies mala*, cioè aspetto cattivo, che sembra meglio tradurre quanto riportato nel testo greco.

53 *Acta Sanctorum Julii,* 1729, VI, 147, B; Prinzivalli, Ciccodicola 2021, pp. 135-136, 159-164; 170-172.
54 *Acta Sanctorum Julii*, 1729, VI, 147, D.
55 *Acta Sanctorum Julii*, 1729, VI, 147, C.
56 *Acta Sanctorum Julii*, 1729, VI, 148, E.
57 Bisanti 2009/2010, 29; Bisanti 2010, 253-254.
58 Harster (a cura di) 1878, 37, 19: *quem cynocephalicae pudeat reverentia formae.*
59 Harster (a cura di) 1878, 91, 65: *cynice suboles foedissima gentis.*
60 Harster (a cura di) 1878, 110: *acuta facie Cynocephalum id est canini capitis hominem.*
61 Harster (a cura di) 1878, 111: *sicut lilii nitor in spinis aut Lucifer matutinus in stellis multarum gentium gemma futurus incanduit, O inaestimabilis flagrantiae florem o inexstinguibilis lucernae fulgorem.*
62 Harster (a cura di) 1878, 111: *Simul etiam cynocephalici vultus in aliis horrenda severitas per sacri chrismatis inunctionem candidior lacte resplenduit.* Pare che a non prima del XII secolo risalgano anche la leggenda e il culto di San Guinefort, testimonianza di una cultura folclorica che vede l'adorazione di un cane nella Dombes, probabilmente dopo un processo di "fusione", tra XI e XIII secolo, del culto del Santo Guinifort con la figura di un levriero coraggioso, che salva un bambino. A questo proposito vedasi Schmitt 1982.
63 Martelli 2015, 153.
64 Paraventi 1996, 111-123.
65 Maggioni (a cura di) 2007, 741.
66 Maggioni (a cura di) 2007, 745.
67 Maggioni (a cura di) 2007, 744.
68 Maggioni (a cura di) 2007, 744.
69 Maggioni (a cura di) 2007, 747.

Bibliografia

Alexander 1985 = P. J. Alexander, *The Byzantine Apocalyptic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London, D. de F. Abrahamse, 1985.
Barutcieff 2022 = S. M. Barutcieff, *Once upon a time there was a Handsome Man. The virtue of a Saint travelling across South-Eastern Europe,* in *Cultura, Espaço & Memória*, 14, 2022, 39-51.
Belting 2007 = H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
Bettini, Romani 2015 = M. Bettini, S. Romani *Il mito di Arianna*, Torino, Einaudi, 2015.
Bianco (a cura di) 1971 = M. G. Bianco (a cura di), *Clemente Alessandrino, Il Protrettico. Il Pedagogo*, Torino, UTET, 1971.

Bisanti 2010 = A. Bisanti, *L'epica latina e il Waltharius,* Palermo, Istituto Poligrafico Europeo, 2010.

Bisanti 2009-2010 = A. Bisanti, *L'epica latina altomedievale, secoli VI-X, Appunti delle lezioni del corso di Letteratura latina medievale e umanistica*, modulo 2, Corso di Laurea in Beni Archivistici e Librari, Università degli Studi di Palermo - Facoltà di Lettere e Filosofia, polo didattico di Agrigento. Anno accademico 2009-2010, 1-55, https://www.academia.edu/9264902/BISANTI_Lepica_latina_altomedievale_secc_VI_X_ [ultima consultazione in data 4-9-2023].

Burrichter 2003 = B. Burrichter, *Erzahlte Labyrinthe und Labyrinthisches Erzahlen*, Köln, Weimar, Wien, Bohlau, 2003.

Capurro, Fasano 2010 = R. Capurro, E. Fasano, *La bellezza del Crocifisso*, Milano, Ancora, 2010.

Centanni 1991 = M. Centanni, *Il romanzo di Alessandro*, Torino, Einaudi, 1991.

Colonnello 2019 = P. Colonnello, *Il labirinto, il tempo, la danza*, in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 111, 1, 2019, 13-30.

Concina 2003 = E. Concina, *La città bizantina*, Bari, Laterza, 2003.

Del Corno 2001 = Del Corno, Dario e Lia, *Nella terra del mito*, Milano, Mondadori, 2001.

Detienne 1990 = M. Detienne, Marcel, *La scrittura di Orfeo*, Bari, Laterza, 1990.

Di Ceglie, Valentini 2002 = R. Di Ceglie, N. Valentini, *Cristianesimo e bellezza*, Milano, paoline, 2002.

Di Febo 2018 = M. Di Febo, *Alessandro in armi contro le mostruosità d'Oriente: il caso dell'Alexandre en prose in alcuni manoscritti miniat*i, in G. Lalomia (a cura di), *Tempo e spazio nei romanzi di Alessandro. X Colloquio internazionale Medio Evo romanzo e orientale (Catania, 12-13 ottobre 2017)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018, 77-100.

Doob 1990 = P. R. Doob, *The idea of Labyrinth from Classical Antiquity through Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

Eco 2004 = U. Eco, *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2004.

Eliade 1981 = M. Eliade, *Immagini e simboli*, Milano, Jaca Book, 1981.

Forte 1999 = B. Forte, *La porta della bellezza. Per una estetica teologica*, Brescia, Morcelliana, 1999.

Garstad 2012 = B. Garstad, *Pseudo-Methodius, Apocalypse. An Alexandrian World Chronicle*, Cambridge, MA-London, Harvard University Press, 2012.

Gharib 1993 = G. Gharib, *Le icone di Cristo. Storia e culto*, Roma, Città Nuova, 1993.

Giuman, Cannas, Mura 2012 = M. Giuman, A. Cannas, P. Mura, *Le case di Asterione. La saga di Creta dal mondo classico alla Divina Commedia,* in *EPI OINOPA PONTON. Studi sul Mediterraneo antico in ricordo di Giovanni Tore*, a cura di Giovanna del Vais, Oristano, 2012, 681-694.

Gkounis 2011 = S. Gkounis, *A "Monster" in Holy Grounds: Saint Christopher the Cynocephalus in the Taxiarches Church at Melies of Pelion in Greece*, in *Troianalexandrina,* 11, 2011, 105-114.

Halperin, Winkler, Zeitlin 1990 = David M. Halperin, John J. Winkler, Froma I. Zeitlin (eds), *Before sexuality. The construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Harrison 1992 = C. Harrison, *Beauty and revelation in the thought of Saint Augustine*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Harster (a cura di) 1878 = W. Harster, *Vualtheri Spirensis Vita et Passio Sancti Christophori Martyris*, München Akademische Buchdruckerei von F. Straub, 1878.

Janin 1953 = R. Janin, *Dictionnaire d'Histoire et Géographie ecclésiastiques*, XII, Paris, Librairie Letouzey et Anè, 1953.

Janin 1975 = R. Janin, *Les églises et les monastéres des grands centres byzantins*, Institut Français d'Études Byzantines, Paris, 1975.

Kerényi 2016 = Kerényi, Karoly, *Nel labirinto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016.

Kern 1981 = H. Kern, *Labirinti*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Li Causi 2007 = P. Li Causi, *Pensare gli ibridi nella cultura greca: caselle opache, animali antonomastici, metafore,* in *Annali On line di Ferrara – Lettere*, Speciale I, 91/110, 2007, 1-20.

Maggioni (a cura di) 2007 = G. P. Maggioni (a cura di), *Legenda Aurea con miniature del Codice Ambrosiano C 240*, 1-2, Tavarnuzze (Firenze), Sismel, Edizioni del Galletto, 2007.

Maresca 2013 = P. Maresca, *Giardini e Labirinti*, Firenze, Angelo Pontecorboli, 2013.

Martelli 2015 = L. Martelli, *Acta Andreae et Bartholomei, (BHG 2056, CANT 238). Edizione critica e commento della versione greca*, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Tesi di Dottorato di Ricerca in Culture Letterarie, Filologiche, Storiche, Ciclo XXVI, 2015.

Monachese 2016 = A. Monachese, *Tommaso d'Aquino e la bellezza*, Roma, Armando Editore, 2016.

Murphy 1995 = F. A. Murphy, *Christ, the form of beauty. A study in theology and literature*, Edinburgh, T&T Clark, 1995.

Navone 1998 = J. Navone, *Verso una teologia della bellezza*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1998.

Neri 2005 = V. Neri (a cura di), *Il corpo e lo sguardo. Tredici studi sulla visualità e la bellezza del corpo nella cultura antica*, Bologna, Pàtron, 2005.

Nygren 1990 = A. Nygren, *Eros e agape. La nozione cristiana dell'amore e le sue trasformazioni*, Bologna, EDB, 1990 [1936[1]].

Orvieto 2004 = P. Orvieto, *Labirinti castelli giardini*, Roma, Salerno Editore, 2004.

Osborne 1994 = C. Osborne, *Eros unveiled. Plato and the God of Love*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

Paraventi 1996 = M. Paraventi, *San Cristoforo, protettore dei viandanti e dei viaggiatori: l'iconografia in Europa, in Italia e nelle Marche con particolare riferimento al sec. XVI*, in Bonita Cleri (a cura di) *Homo viator, nella fede, nella cultura, nella storia*, Quattro Venti, Urbino, 1996, 111-123.

Pelikan 1998 = J. Pelikan, *Gesù. L'immagine attraverso i secoli*, Milano, Mondadori, 1998.

Ponzo, Chiais 2022 = J. Ponzo, E. Chiais (a cura di), *Il sacro e il corpo*, Milano, Udine, Mimesis, 2022.

Prinzivalli, Ciccodicola 2021 = E. Prinzivalli, I. Ciccodicola, *La bellezza secondo gli antichi cristiani. Un percorso tra riflessioni e testi*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2021.

Rist 1995 = J. M. Rist, *Eros e Psyche. Studi sulla filosofia di Platone*, *Plotino e Origene*, Milano, Vita e Pensiero, 1995.

Schmitt 1982 = J. C. Schmitt, *Il Santo Levriero*, Einaudi, Torino, 1982.

Schwartz 1940 = E. Schwartz (a cura di), *Collectio Sabbaitica contra acephalos et origeniastas destinata. Insunt acta synodorum Constantinopolitanae et Hierosolymitanae A. 536*, «Acta Conciliorum Oecumenicorum», III, Berolini, De Gruyter, 1940.

Sherry 1992 = P. Sherry, *Spirit and beauty. An introduction to theological aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Silvano 2019 = L. Silvano, *Apocalisse e apocalittica a Bisanzio: stato degli studi e prospettive di ricerca. Primi appunti*, in C. Lombardi, L. Silvano (a cura di), *Apocalisse ieri oggi e domani. Atti della giornata di studio in memoria di Eugenio Corsini (Torino, 2 ottobre 2018),* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, 53-75.

Tradigo 2013 = A. Tradigo, *L'uomo della croce: una storia per immagini*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2013.

Tscholl 1996 = J. Tscholl, *Dio e il bello in Sant'Agostino*, Milano, Ares stampa, 1996.

Tuminskaya 2020 = O. Tuminskaya, *Russian Foolishness and Images of Fools in the Museum of Icons in Recklinghausen*, in *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, 1, 2020, 177–188.

Usener (a cura di) 1886 = H. Usener (a cura di), *Acta Marinae et S. Christophori*, Bonn, Universitats Buchdruckerei Von Carl Georgi, 1886.

Zorzi 2007 = S. Zorzi, *Eros tou kalou da Platone a Gregorio di Nissa. Tracce di una rifrazione teologico-semantica*, Roma, Studia Anselmiana, 2007.

Zorzi 2016 = S. Zorzi, *Bellezza in epoca cristiana: la bella donna sospetta*, in *Storia delle donne*, 12, 2016, 161-185.

02 | miscellanea

Claudio Bevegni
Antonietta Provenza

Ricezione: 16.VI.2023
Accettazione: 15.VII.2023

unaκοινῇ, n°4 (2023), 168-183
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261058

Claudio Bevegni

Poliziano e l'umanesimo in uno studio di inizio Novecento*

Abstract: L'articolo analizza in modo dettagliato l'edizione della tesi di laurea discussa da Carlo Milani nel 1902 su Angelo Poliziano grecista e sull'umanesimo greco nel XV secolo, comprendente anche una panoramica sugli studi umanistici dal XVII secolo al 1902. La tesi, accurata e ben documentata, benché scritta oltre un secolo fa contiene dati e osservazioni utili ancora oggi per gli studiosi dell'umanesimo.

Abstract: This article analyzes in detail the edition of the thesis discussed by Carlo Milani in 1902 on Angelo Poliziano as hellenist and Greek humanism in the fifteenth century, including an overview of the humanistic studies from the 17th century to 1902. The thesis, accurate and well-documented, although written over a century ago contains data and observations still useful today for the scholars of humanism.

Parole-chiave: Poliziano, umanesimo nel XV secolo, studi umanistici, Carlo Milani
Keywords: Politian, humanism in the 15th century, humanistic studies, Carlo Milani

Claudio Bevegni, già professore ordinario nel SSD di Filologia classica presso l'Università di Genova, ha al suo attivo oltre duecento pubblicazioni, buona parte delle quali dedicata a problemi di critica testuale. I suoi campi di ricerca vanno dall'età classica (Euripide) all'epoca imperiale (Plutarco, Eliano), dal mondo bizantino (Eudocia, Fozio) all'Umanesimo (Poliziano, Aldo Manuzio) e alla Fortuna dell'Antico. Tra i suoi lavori, quattro volumi presso Adelphi: l'edizione con commento della Storia di San Cipriano di Eudocia (2006) e delle Lettere prefatorie di Aldo Manuzio (2017), la traduzione della Biblioteca di Fozio (1992) e delle Storie varie di Eliano (1996); presso Olschki la versione latina delle Amatoriae narrationes di Plutarco composta da Angelo Poliziano (2018). Inoltre ha pubblicato varie edizioni critiche di scritti inediti greci e latini, tra cui il De matrimonio di Manuele Paleologo e la traduzione latina del Maxime cum principibus di Plutarco dovuta a Teodoro Gaza. Email: 7890@unige.it

1. Premessa

Secondo Plinio il Giovane non esiste libro che sia completamente inutile: *Nullum esse librum tam malum, ut non aliqua parte prodesset*[1]. Noi oggi, ritoccando e aggiornando l'asserzione di Plinio, dovremmo dire che non esiste libro che non meriti di essere stampato. Tale affermazione suona chiaramente azzardata, quasi provocatoria, poiché non può certo valere per *qualunque* libro; tuttavia, essa può risultare vera anche per libri che, a prima vista, non ci appaiono degni di pubblicazione. È il caso della tesi di laurea di Carlo Milani [d'ora in avanti M.], qui recensita[2], che – sebbene risalga a oltre centoventi anni or sono (1902) e i suoi contenuti si immaginino ormai superati – ha meritato egualmente di essere data alle stampe, non essendo, a mio parere, priva di utilità (o, almeno di interesse documentario) per gli studiosi dell'umanesimo[3]. Di fatto, siamo in presenza non di una semplice tesi di laurea, ma di «una vera e propria "dissertazione"», come scrive Giancarlo Milani (p. 3), nipote di Carlo e benemerito promotore della pubblicazione del lavoro, facendo sua la definizione con cui lo stesso autore qualifica il proprio elaborato («Il titolo stesso *della mia dissertazione* [corsivo mio]», p. 15), costatogli «oltre due anni» di lavoro (*ibidem*)[4].

2. Il contenuto

Per analizzare più agevolmente il contenuto del libro divideremo la tesi di M. in cinque parti. Il lavoro si apre con una sezione introduttiva politematica, a cui segue un dettagliato capitolo sulla rinascita degli studi greci in Italia nel XV secolo; la terza parte – il 'cuore' della tesi – tratta la figura di Angelo Poliziano ellenista; dopo una ricapitolazione arricchita di ulteriori notizie, a mo' di conclusione, sull'Ellenismo nell'Italia del Quattrocento (quarta parte), la tesi si chiude con tre appendici su temi diversi (quinta parte).

2.1. Parte prima: sezione introduttiva

Come detto, la prima parte del lavoro (pp. 11-55) comprende una serie di 'schede' di avviamento ai temi principali trattati nella seconda e nella terza parte del libro. In queste pagine proemiali emergono alcune delle caratteristiche del metodo e del *modus operandi* di M.: l'impostazione storicistica della sua indagine; l'esame costante e di prima mano delle fonti dirette, edite e inedite, anche coeve agli umanisti quattrocenteschi di cui M. si occupa; il ricorso puntuale e sistematico alla bibliografia di riferimento, che parte dal XVII secolo e risulta estremamente aggiornata, come vedremo nel dettaglio più avanti. Inoltre vale la pena notare come M. smascheri una falsa notizia che non di rado si sente ripetere ancora oggi, ossia che il greco, nel Medioevo, in Occidente *sarebbe scomparso*: questa asserzione, infatti, non è che un «pregiudizio», giacché «l'Italia non aveva rotto la catena ideale che l'univa alla Grecia» (p. 34). Milani documenta la sua inoppugnabile affermazione sfruttando copiosamente una preziosa monografia dovuta al chierico veneziano Giangirolamo Gradenigo (1708-1786)[5], da cui ricava una nutrita serie di dati su letterati ed eruditi medievali ben edotti nel greco. Spicca, fra questi, il giureconsulto Burgundio da Pisa (XII sec.)[6], noto traduttore di opere greche – *in primis* di Galeno e di sezioni delle *Pandette* –, alle quali le fonti citate da Milani attraverso Gradenigo aggiungono, *inter alia*, versioni di scritti di Giovanni Crisostomo e Giovanni Damasceno, nonché di brani tratti dagli *Scriptores rei rusticae* (pp. 41-44).

2.2. Parte seconda: la rinascita degli studi greci in Italia nel XV secolo

Questa seconda parte (pp. 56-95) – estremamente curata e ben documentata sul piano delle fonti e della bibliografia – funge da introduzione alla sezione successiva, centrale nella tesi e dedicata alla figura di Angelo Poliziano. M. descrive e interpreta in modo appropriato il secolo dell'umanesimo (partendo dai precursori

trecenteschi, Petrarca e Boccaccio) e ne mette in luce alcuni degli aspetti più rilevanti: il *primum movens* della rinascita del greco, ossia la Scuola di Manuele Crisolora e dei suoi discepoli; il decisivo apporto dato da Gemisto Pletone alla riscoperta di Platone e la conseguente rilettura (e ridimensionamento) di Aristotele[7]; l'importanza, in questo quadro, dell'Accademia Fiorentina, guidata per decenni dal grande Marsilio Ficino. M., inoltre, insiste su un aspetto decisivo del movimento umanistico non sempre valorizzato a dovere: il fervore e l'intraprendenza degli umanisti italiani della prima metà del secolo, pronti a recarsi nel periclitante mondo bizantino per fare incetta di manoscritti, così da salvare per l'Occidente i più preziosi tesori della letteratura greca. La ferma convinzione con cui M. rivendica questo merito ai nostri umanisti (Guarino Veronese, Giovanni Aurispa, Francesco Filelfo, Giovanni Tortelli e altri ancora) è certo determinata anche da quell'orgoglio nazionale – tipico dei tempi – che connota tutta la tesi e su cui torneremo diffusamente più avanti.

2.3. Parte terza: Angelo Poliziano ellenista

Con questa lunga sezione (pp. 96-160) si arriva a quello che abbiamo definito il 'cuore' della tesi, ossia la dettagliata analisi condotta da M. su Angelo Poliziano e i suoi plurimi rapporti con la letteratura greca. Tale analisi è fondata sulla lettura *diretta* di molte opere di Poliziano da parte di M.: dagli epigrammi in lingua greca ai commentari accademici, dalle traduzioni latine di opere greche ai primi *Miscellanea*, dalle prolusioni accademiche (*Sylvae*, *Lamia*, *Panepistemon*) agli studi di ortografia latina e greca.

Dopo una disamina degli epigrammi (pp. 102-106), dal quale emerge la padronanza di M. nell'interpretare e tradurre l'arduo e raffinato greco di Poliziano, l'Autore passa a trattare le numerose traduzioni polizianee, dedicandovi una lunga attenzione. M. inizia con la versione dei libri II-V dell'*Iliade* (pp. 107-114), compiuta da Poliziano in gioventù, tra il 1469 e il 1475[8]. M. dimostra con chiarezza, citando numerosi passi a sostegno, che la traduzione polizianea di *Iliade* II-V si configura, in realtà, come una liberissima parafrasi

del modello, caratterizzata sia da prestiti e recuperi virgiliani (ma anche da altri autori, fra cui Ovidio, Stazio e Orazio), sia da espansioni e (meno spesso) riduzioni del testo omerico: cosicché, più che di una traduzione dell'*Iliade*, dovremmo a buon diritto parlare di un rifacimento, quasi – si passi l'espressione – dell'*Iliade di* Poliziano. In questa sua capillare disamina M. si dimostra un vero pioniere, giacché anticipa di decenni gli studiosi che, dopo di lui, hanno rilevato più o meno dettagliatamente il procedere libero dell'umanista nell'elaborare questa sua 'versione' omerica. In tale quadro piace segnalare il recentissimo studio di Paola Megna, che ricapitola la questione e introduce elementi nuovi e significativi[9]. Rifacendosi alla bibliografia precedente (fra cui i lavori di Marco Scaffai ed Emma Baffi), la Megna arricchisce il novero delle fonti letterarie sfruttate da Poliziano mettendo in luce i prestiti dalla *Ilias Latina* e, soprattutto, dalla traduzione dei libri III-V dell'umanista romano Niccolò della Valle, pubblicata a Roma nel 1474 da Sweynheym e Pannartz, e dunque proprio mentre Angelo attendeva alla sua versione[10]: la presenza, in quest'ultima, «di interi versi» presi a prestito *senza modifiche* dalla traduzione valliana[11] ci porta a concludere che Angelo disponesse dell'edizione a stampa del 1474 e vi abbia attinto senza risparmio[12].

Poliziano, invece, è traduttore più fedele nelle altre versioni poetiche in cui si è cimentato. M. ne considera soltanto alcune (pp. 115-119): un brano di Saffo, due componimenti di Mosco e l'*Inno* V di Callimaco (al quale riserva appena un rapido cenno). A queste traduzioni potremmo aggiungerne svariate altre: ad esempio, all'interno dei *Miscellanea*, quelle di brani tratti dai *Dionysiakà* di Nonno e dalle *Argonautiche orfiche*, opere che evidenziano il forte *penchant* di Poliziano per la letteratura meno frequentata, nella fattispecie per la poesia tardoantica.

Meno interesse M. mostra per le traduzioni polizianee di opere in prosa, visto che prende in esame soltanto la versione della *Storia dell'Impero dopo Marco Aurelio* di Erodiano (pp. 120-128)[13]. Commissionata a Poliziano da papa Innocenzo VIII nel 1484 e ultimata nel 1487, tale traduzione fu stampata nel 1493 (e dunque

quando Angelo era ancora in vita) prima a Roma e poi a Bologna. M. la elogia senza riserve per la sua qualità, ponendosi nel solco degli studiosi precedenti, unanimi nel valutare positivamente l'ardua impresa di Poliziano[14]. La critica successiva, però, è stata meno benevola con Poliziano. Senza nulla togliere ai meriti di Angelo, occorre rilevare, a onor del vero, che la traduzione erodianea non risulta irreprensibile: essa infatti, come è stato appurato, presenta sviste, omissioni e imprecisioni di vario genere[15]. Oltre all'oggettiva difficoltà del testo greco e alla qualità, non sempre impeccabile, dei manoscritti utilizzati da Poliziano[16], ha nuociuto al buon esito dell'impresa sia una certa frettolosità nella stesura, sia «la mancanza di un'ultima sistematica revisione» del lavoro[17]. Peraltro, non tutta la critica moderna è di questo avviso: uno studioso del valore di Revilo Pendleton Oliver, ad esempio, ha definito la versione polizianea «un vero capolavoro di arte filologica»[18].

Non poteva mancare da parte di M. un esame e una valutazione critica dell'opera che viene unanimemente considerata come il vertice della produzione polizianea sul versante dell'attività filologica: i *Miscellanea*. Dati alle stampe nel 1489, i *Miscellanea* comprendono cento schede che trattano i temi più disparati di natura testuale, esegetica e letteraria. Per esaltarne la grandezza M. riferisce, riassumendone i punti essenziali, il giudizio «d'uno straniero autorevole», lo storico e filologo tedesco Arnold Heeren (1760-1842). Nella sua *Geschichte des Studiums der classischen Litteratur* (Berlin 1789) Heeren definisce i *Miscellanea* «un modello di erudizione e di critica nuovo»; essi palesano «la sicura dottrina e il gusto finissimo dell'autore» e ci portano a concludere che «tutta l'erudizione, tutta la sapienza filologica acquistata dagli Italiani dal Guarino in poi, è quivi raccolta ed applicata»[19]. Per quanto enfatico nel lodare i meriti di Poliziano, il giudizio di Heeren è pienamente condivisibile. Un'ultima osservazione. Nel riassumere il metodo e il *modus operandi* di Poliziano M. così si esprime: «Grammatico si vantava egli, ma la sua grammatica era la filologia tutta quanta, e tutta comprendeva la vita e la letteratura degli antichi» (p. 99). In queste parole noi ravvisiamo una felice intuizione di M., ossia

la percezione di quel concetto di "filologia totale" che informa la prassi di Poliziano e che sarà magistralmente definito e delineato da Vittore Branca soltanto svariati decenni più tardi[20]: una filologia totale che deriva per via diretta da quell'ideale enciclopedico di cultura propugnato e teorizzato dallo stesso Poliziano proprio nei *Miscellanea*[21].

Concludo le mie considerazioni sulla lunga sezione polizianea con una questione che non riesco a spiegarmi. In un apposito capitolo (pp. 140-157) M. si sofferma su una vasta raccolta di estratti greci e latini autografi di Poliziano, all'epoca inediti e per la maggior parte inediti ancora oggi. M. attribuisce tali estratti a un «Cod. Vat. 1096» (p. 140), ma essi, in realtà, sono tramandati da un altro codice, ossia il Parigino Greco 3069, come dimostra *senza ombra di dubbio* la descrizione di esso esposta dal celebre studioso dell'umanesimo Leon Dorez in un articolo pubblicato alla fine del XIX secolo[22], articolo – si badi – largamente utilizzato da M., che trae da esso una copiosa serie di passi citandoli alla lettera nella tesi[23]. Stando così le cose, non si comprende come M. abbia potuto indicare più volte quale fonte degli estratti non – correttamente – il Parigino Greco 3069, bensì questo fantomatico Vaticano 1096[24].

2.4. Parte quarta: l'Ellenismo italiano – Conclusione

In questa sezione (pp. 161-195) M.– con pagine chiare e ben meditate – ritorna su quanto ha scritto in precedenza apportando utili integrazioni e ribadendo concetti e temi particolarmente significativi. Così, M. ritorna su aspetti centrali dell'umanesimo quattrocentesco quali le modalità del *vertere* dal greco in latino (dove le traduzioni prendono non di rado la forma di liberi rimaneggiamenti del modello) e l'importanza storico-culturale del Concilio di Ferrara e Firenze (1438-1439) per la 'rinascita' della filosofia platonica in Occidente. Con questo secondo tema è connessa l'elencazione dei principali dotti bizantini emigrati in Italia, dei quali M. mette in luce i meriti e i contributi determinanti sul versante greco dell'umanesimo. In questo quadro l'Autore –

riconosciuto, da un lato, il valore delle vere eccellenze (Bessarione, Gemisto Pletone, Teodoro Gaza, Costantino Lascaris, Marco Musuro, Giano Lascaris, per fare solo alcuni nomi) – dall'altro lato prende giustamente le distanze da quegli studiosi moderni che hanno accomunato ed esaltato – senza alcuna distinzione né gradazione – gli *émigrés* bizantini ponendoli tutti quanti sullo stesso piano e tributando loro solenni elogi, come se tutti, senza differenze, avessero apportato il medesimo arricchimento sul piano culturale, venendo inoltre a svalutare il contributo – ben superiore – dovuto agli umanisti italiani[25].

M. rivolge quindi la sua attenzione all'arte della stampa e in particolare alle edizioni di opere greche, a partire dalla pubblicazione della *Grammatica greca* di Costantino Lascaris nel 1476[26]. Qui M. dedica opportunamente ampio spazio (pp. 165-171) ad Aldo Manuzio, il cosiddetto 'principe degli editori', uomo di eccezionale statura nel campo delle lingue e letterature classiche[27]. Ad Aldo dobbiamo circa centotrenta edizioni a stampa, oltre cinquanta delle quali di opere e autori greci, tra cui si annoverano quasi tutti i sommi esponenti della letteratura greca da Omero all'età bizantina: Esiodo, Pindaro, Erodoto, Tucidide, Sofocle, Euripide, Demostene, Plutarco, Luciano e via elencando fino al XV secolo, con gli scritti, tra gli altri, del cardinale Bessarione e la fortunatissima *Grammatica greca* di Teodoro Gaza. L'esame dell'attività di Aldo porta M. a sforare nel XVI secolo (secolo non più solo italiano, ma europeo per quanto riguarda gli studi classici, come vedremo meglio più avanti) e a soffermarsi appropriatamente su alcuni dei più famosi umanisti d'oltralpe, da Johannes Reuchlin a Guillaume Budé, da Henri Estienne a Erasmo da Rotterdam: poche pagine (pp. 172-174), ma ben adatte a chiudere il cerchio.

2.5. Parte quinta: tre appendici

La quinta e ultima parte del libro (pp. 196-239) comprende tre Appendici, nelle quali M. arricchisce e integra con nuove considerazioni quanto ha esposto in precedenza.

La prima Appendice è dedicata a quegli umanisti che nel primo Quattrocento si sono schierati come «oppugnatori del greco» (p. 196). M. prende in esame in particolare il veneziano Lorenzo de' Monaci[28]: ricorda la sua polemica (peraltro garbata) con il suo concittadino, ben più famoso, Francesco Barbaro ed esamina a fondo la lettera in difesa del greco inviata da Barbaro al suo *competitor*. Nell'ambito di questa dotta diatriba protoumanistica M. pubblica poi, meritoriamente, due lettere inedite (l'una in prosa, l'altra in poesia) di Basinio Basini[29], lettere che «contengono ... la storia di quest'ultima fase della controversia, e ne son quasi la conclusione» (p. 206). Nella dedica che apre la lettera in versi a Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini, si legge (p. 207) che tale lettera «*ostendit Poetas Latinos sine litteris Graecis nihil omnino posse*», parole che sintetizzano con la massima chiarezza la posizione filogreca di Basinio.

La seconda Appendice è una sintesi del contenuto del *Panepistemon*, la prolusione al corso sull'*Etica* di Aristotele tenuto allo *Studium* da Poliziano nel 1490-91: in essa l'umanista cataloga e organizza tutte le conoscenze umane, comprese le arti e i mestieri più umili, secondo una nuova prospettiva rispetto al pensiero del Medioevo[30]. M. mette bene in luce le novità di impostazione del *Panepistemon* e in particolare la netta distinzione operata da Poliziano tra i campi della teologia dogmatica e quelli – 'laici' o, comunque, indipendenti dalla teologia – della filosofia e delle scienze.

Nella terza e ultima Appendice M. ridimensiona l'opinione – al suo tempo largamente diffusa – secondo cui la Germania sarebbe stata la «creatrice della moderna filologia» (p. 219): la Germania, invece, fu una semplice «restauratrice» (*ibidem*) della filologia, come mostra M. con persuasive argomentazioni. Così, questa Appendice diviene il mezzo per esaltare il primato filologico degli umanisti italiani del Quattrocento. Il podio più alto è giustamente assegnato ad Angelo Poliziano[31], ma meritano il nostro elogio anche molti altri umanisti; tra questi, ad esempio, Pomponio Leto per il «modesto e ragionevole» (noi diremmo equilibrato e prudente) metodo di restauro dei testi da lui teorizzato e messo in atto (p. 226). Gli

umanisti italiani, inoltre, furono dei veri e propri antesignani anche per quanto riguarda l'epigrafia, l'ortografia, l''invenzione' delle grammatiche e dei lessici (compresi i lessici d'autore) e lo studio comparato delle due lingue classiche: campi, tutti questi, in cui i filologi tedeschi dell'Ottocento sono senza dubbio dei benemeriti, ma come validi restauratori, non già come creatori.

3. Carlo Milani studioso e uomo del suo tempo

Se consideriamo il grande sviluppo degli studi sull'umanesimo quattrocentesco negli ultimi decenni e i progressi apportati da tali studi alle nostre conoscenze in materia, non possiamo attenderci che una dissertazione di laurea scritta oltre centoventi anni fa – per quanto dotato sia il suo autore e per quanto sia spronato da un non comune entusiasmo per l'argomento trattato – ci riveli novità clamorose. Nondimeno, data l'acribia di M. nell'indagare il multiforme e complesso tema in oggetto, il suo lavoro non risulta, ancora oggi, del tutto inutile: in primo luogo perché fornisce un quadro esauriente degli studi sull'umanesimo agli albori del secolo scorso; poi, perché M. con le considerazioni e gli spunti di ricerca da lui suggeriti ci spinge a riflettere meglio su quanto abbiamo successivamente acquisito e oggi sappiamo sugli studi classici nel Quattrocento. Il lavoro di M., dunque, merita per il suo spessore la nostra attenzione e anche il nostro apprezzamento.

Spicca, tra i punti di forza del libro, la ricchezza della bibliografia esplorata da M. Una bibliografia, innanzitutto, estremamente aggiornata, giacché giunge ai primissimi anni del Novecento (si veda, per fare un solo esempio, lo studio di Arnaldo Della Torre, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze*, Firenze 1902) ed è comunque ricca di titoli importanti pubblicati nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, quali *La scuola e gli studi di Guarino Guarini Veronese* di Remigio Sabbadini (Catania 1896), fondamentale ancora oggi per Guarino, e *L'influsso del pensiero latino sopra la civiltà italiana del Medio Evo* di Francesco Novati (Milano 1897), definito dal Nostro, con grande risalto, «libro bellissimo ed utilissimo» (p. 23); degno di

menzione è anche il nutrito elenco di titoli relativi ad Aldo Manuzio (pp. 170-171): ma gli esempi di questo genere sarebbero molti[32]. M., poi, consulta e sfrutta opere oggi superate e, così facendo, certifica per l'appunto il fatto che possiamo ormai fare a meno di esse: si vedano, tra gli altri, gli studi, risalenti al XVIII secolo, di Umfredo Hody (Hodius) e Nicolò Comneno Papadopoli, analizzati alle pp. 24 ss. Per converso M. mette in luce lavori 'datati', ma tuttora preziosi e non sempre facilmente reperibili: su tutti la *Bibliographie Hellénique* di Émile Legrand (4 voll., Paris 1885-1906), ma anche il già citato[33] *Ragionamento istorico-critico intorno alla letteratura greco-italiana* di Giangirolamo Gradenigo (Brescia 1759), esplorato a lungo da Milani (pp. 34-47), studio che – se non vorremo più ritenerlo «un grande sussidio» (p. 47) – dovremo tuttavia considerarlo ancora oggi un'utile fonte di dati e indicazioni. Non privo di interesse, infine, anche lo studio del marchese Gerolamo d'Adda (1815-1881) che ha titolo *Indagini storiche, artistiche e bibliografiche sulla Libreria Visconteo-Sforzesca del Castello di Pavia* (Milano 1875-79): da esso M. trascrive per esteso la lettera, datata 6 settembre 1492, in cui Ludovico il Moro 'raccomanda' la candidatura di Poliziano come bibliotecario della Vaticana in successione a Giovanni Lorenzi (p. 159). Da tutto questo credo si possa concludere che, in materia di bibliografia, M. ha saputo distinguere il grano dal loglio.

Da lodarsi anche il fatto che M. nella sua indagine sull'umanesimo quattrocentesco usi, quando occorre, fonti coeve di prima mano, come sottolinea esplicitamente rivendicando ciò, tra le righe, a proprio merito: «... non senza ricorrere per mio conto alla fonte, o alle fonti prime, ogni qualvolta ciò mi paia necessario» (p. 131). M. segue questo procedimento in tutto il libro (e con particolare frequenza nel capitolo dedicato a Poliziano) e propone *verbatim* passi da testi umanistici – va aggiunto – non sempre ovvii e ben noti.

Della competenza palesata da M. nel tradurre il greco classico si è già detto. Qui aggiungeremo che la stessa perizia egli mostra nel leggere anche il greco umanistico e il greco moderno, come si evince dai passi citati in lingua greca, e da lui analizzati, da opere che vanno dal XV al XIX secolo[34].

Concludo questa mia lettura richiamando l'attenzione su un aspetto che emerge più volte nella tesi di M. e che contrassegna l'interpretazione dell'umanesimo da lui delineata: mi riferisco alle ripetute espressioni di carattere nazionalistico che punteggiano il lavoro, certo originate dallo (e in linea con lo) 'spirito dei tempi' in cui M. scriveva, ma in qualche misura suggerite, talvolta anche legittimate, dalle dinamiche culturali dell'umanesimo stesso[35]. Ma andiamo con ordine.

Occorre partire da un dato di fatto comunemente acquisito, ossia che l'umanesimo quattrocentesco – come M. rimarca più volte – è «periodo assolutamente italiano» (p. 219): anzi, più precisamente, l'umanesimo quattrocentesco ha prodotto «la vera rinascenza dell'Ellenismo ... *per opera o per merito di Italiani* [corsivo mio]» (p. 47), giacché «fu ... l'Italia che prima provvide alla intelligenza del pensiero greco» (p. 167). È un vero *crescendo* di elogi: M., infatti, giunge a scrivere che l'entusiasmo e l'ardore «dell'ellenismo italiano del Quattrocento ... non hanno riscontro in nessuna storia di nessuna civiltà» (p. 172) e che «la filologia moderna ... è una creazione, o, se così vuolsi, una resurrezione compiuta *per opera e per merito degli Italiani* [corsivo mio]» (p. 219). In effetti, è legittimo asserire, con M., che l'umanesimo diverrà veramente europeo soltanto nel XVI secolo, quando, per l'appunto, «dall'Italia passò mano a mano a tutte le civili nazioni di Europa, che vi si applicarono con grande ardore» (p. 238), e molti fra i più grandi filologi europei del Cinquecento compiranno i loro studi in Italia e sfrutteranno il grande lavoro compiuto dall'umanesimo italiano del Quattrocento facendone la base dei loro studi. Tutto questo risponde sostanzialmente a verità ed è quindi corretto – con M. –rivendicare alla cultura italiana il primato nella riscoperta dei classici e nella nascita della filologia; tuttavia, è altrettanto corretto riconoscere che le affermazioni di M. peccano di un'enfasi eccessiva ed elogiano l'umanesimo nostrano talora oltre i suoi meriti: insomma, se i concetti sono giusti, i toni risentono troppo di quel sentimento di orgoglio nazionale da cui è influenzato lo studioso nella sua esegesi[36].

4. Postilla conclusiva

All'inizio della sua densa Presentazione Berardi si chiede «se ... risulti necessaria per il progresso degli studi [la pubblicazione] della dissertazione di laurea di Carlo Milani, un lavoro scritto ormai più di un secolo fa e su un tema ... che ha visto di recente un notevole fiorire di studi (p. 1). Dopo avere letto integralmente il volume e averne ben soppesato i pregi e i difetti (pochi, peraltro, e in certi casi 'inevitabili') la nostra risposta non può che essere positiva: siamo quindi grati a Carlo Milani per averne pensato e realizzato la pubblicazione.

Note

* Carlo Milani, *Di "Angelo Poliziano" ellenista e filologo, aggiuntovi un "Saggio" su Gli studi Greci in Italia nel secolo XV*. Roma, 5 luglio 1902. Presentazione di Francesco Berardi, Selci-Lama (Perugia), Editrice Pliniana, 2022, pp. 254.

1 *Epist*. III 5, 10.

2 La tesi fu discussa a Roma, presso l'Università "La Sapienza".

3 Carlo Milani nasce a Guarcino (Frosinone) nel 1868 e muore a Roma nel 1951. La sua biografia è tratteggiata alle pp. 240-243.

4 Il manoscritto originale della tesi è conservato, come dono di Giancarlo Milani, nella Biblioteca Antica del Liceo Classico "G. B. Vico" di Chieti, dove Carlo Milani ha insegnato dal 1906 al 1929.

5 *Ragionamento istorico-critico intorno alla letteratura greco-italiana*, Brescia, presso Gianmaria Rizzardi, 1759. Gradenigo fu arcivescovo di Udine per oltre un decennio (1776-1786); su di lui si veda la voce curata da Michela Dal Borgo 2002, 321-323.

6 O, forse meglio, Burgundione da Pisa: poiché, infatti, il giureconsulto denomina se stesso *Burgundio Iudex et Civis Pisanus* (p. 42), il nominativo *Burgundio* suggerisce un genitivo *Burgundionis*, da cui "Burgundione".

7 A questo proposito M. rileva opportunamente che le aspre polemiche tra Platonici e Aristotelici, sebbene a noi possano apparire «oziose», risultano tuttavia «efficaci a divulgare la conoscenza dei sistemi filosofici antichi, specie del platonico e del neo-platonico, e a provocare quello che fu uno dei principali avviamenti del pensiero italiano negli ultimi tre decenni del secolo» (p. 77).

8 Seguo la datazione proposta da Megna 2023, 141, nota 2.

9 Megna 2023, 141-160.

10 La versione dell'*Iliade* di della Valle è rimasta incompiuta a causa della precoce morte dell'autore (1444-1473).

11 Così Megna 2023, 149, che adduce numerosi esempi (pp. 149-150 e *passim*).

12 Oltre a questi versi completi la Megna elenca anche una quantità «di brevi sintagmi o emistichi riutilizzati da Poliziano per avviare il verso oppure per chiuderlo» (p. 149), nonché «varie *iuncturae* classiche» (p. 150), che Angelo avrebbe parimenti mutuato dalla traduzione di della Valle. Per vero, anche se una parte di queste affinità – soprattutto quelle di chiara matrice virgiliana – potrebbero essere riprese indipendenti del modello da parte dei due traduttori, resta comunque un buon numero di casi in cui la ripresa della traduzione di della Valle da parte di Poliziano risulta certa.

13 Nulla M. dice, ad esempio, sulle traduzioni del *Manuale* di Epitteto e delle *Amatoriae narrationes* di Plutarco, sebbene fossero disponibili a stampa fin dalla *princeps* aldina del 1498.

14 Spicca fra questi Ludwig Mendelssohn, il più recente editore di Erodiano (1883) quando Milani stende la sua tesi.

15 Sulle imperfezioni e, più in generale, sulle dinamiche della versione polizianea si veda Gionta 1998, 425-458: 434-438.

16 Gionta 1998, 448 *et alibi*.

17 Gionta 1998, 436.

18 Oliver 1957, 253-271: 270, nota 1 *ad finem*.

19 Tutte le citazioni si leggono a p. 137, nota 1.

20 Si veda soprattutto Branca 1983.

21 Si veda *Misc*. I 4.

22 Dorez 1895, 3-32. Una più dettagliata descrizione del Par. Gr. 3069 si legge ora in Silvano 2017[2] (2010[1]), XXXVI-LIX (dell'ediz. 2010).

23 Ulteriore conferma di tale provenienza ho tratto dalla collazione degli estratti in oggetto con lo stesso Parigino 3069, collazione da me operata per via telematica (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105159048/f2.item.r=Par).

24 Aggiungo che gli attuali codici Vat. Gr. 1096 e Vat. Lat. 1096 veicolano testi di tutt'altra natura.

25 Sul ridimensionamento dell'apporto fornito dai dotti greci si vedano in particolare pp. 175-176.

26 A Milano, presso Dionigi Parravicino.

27 Con bella sintesi un umanista contemporaneo, Niccolò Leoniceno, definisce Aldo «*vir non minore ingenio quam doctrina*» (p. 165, nota 1).

28 O meglio Lorenzo De Monacis (1351-1428); su di lui si veda la voce curata da Ravegnani 1990, 660-662.

29 Più noto come Basinio da Parma (1425-1457); su di lui si veda la voce curata da Campana 1970, 89-98.

30 Sul piano metodologico nel *Panepistemon* domina quel concetto di "filologia totale" di cui abbiamo parlato poc'anzi.

31 Nel valutare il rapporto tra l'umanesimo (e Poliziano *in primis*) e la filologia tedesca M. anticipa il giudizio di uno dei più insigni studiosi dell'umanesimo del Novecento, Alessandro Perosa, il quale ha scritto al riguardo che «[nei] *Miscellanea* ... Poliziano ha anticipato di vari secoli il felice programma della più intelligente filologia tedesca»: Perosa 2022, 63.

32 Merita di essere ricordato, ad es., anche l'interessante *Saggio d'una storia dei volgarizzamenti d'opere greche nel secolo XV* di Donato Gravino (Napoli 1896).

33 *Supra*, p. 121, con nota 5.

34 Si vedano *e.g.* i passi riportati da M. alle pp. 15, 71 e 164.

35 Anche Francesco Berardi nella sua Presentazione al volume ha rilevato i «toni orgogliosamente nazionalistici» diffusi nella tesi di M. (Berardi 2002, 2).

36 In linea con l'acceso nazionalismo di M. troviamo altri concetti e spie lessicali: penso al richiamo alla "nazione", ad esempio là dove M. afferma quanto la nostra "cultura nazionale" sia stata arricchita dagli studi umanistici quattrocenteschi (p. 16); o all'uso insistito del termine "spirito" per designare il *proprium* di un popolo (p. 99: «lo spirito toscano») o gli uomini in genere (p. 97: «gli spiriti»; p. 219: «lo spirito umano»).

Bibliografia

Berardi 2022 = F. Berardi, Presentazione in Milani 2022.

Branca 1983 = V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983.

Campana 1970 = A. Campana, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 7, 1970.

Dal Borgo 2002 = M. Dal Borgo, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 58, 2002, 321-323.

Dorez 1895 = L. Dorez, *L'hellénisme d'Ange Politien*, in "Mélanges de l'École Française de Rome. Mélanges d'archéologie et d'histoire", 15, 1895, 3-32.

Gionta 1998 = D. Gionta, *Pomponio Leto e l'«Erodiano» del Poliziano*, in *Agnolo Poliziano poeta scrittore filologo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Montepulciano, 3-6 novembre 1994, a cura di V. Fera e M. Martelli, Firenze, Le Lettere, 1998, 425-458.

Gravino 1896 = D. Gravino, *Saggio d'una storia dei volgarizzamenti d'opere greche nel secolo XV*, Napoli 1896.

Megna 2023 = P. Megna, *Fonti e modelli della versione polizianea dell'*Iliade: *alcune considerazioni*, in *Studi sulla riscoperta umanistica di Omero*, a cura di J. Butcher, P. Megna e N. Wilson (Il Pacioli, Quaderno P / 4 della Biblioteca del Centro Studi "Mario Pancrazi"), Città di Castello (PG), Edizioni Nuova Prhomos, 2023.

Milani 2022 = C. Milani, *Di "Angelo Poliziano" ellenista e filologo, aggiuntovi un "Saggio" su Gli studi Greci in Italia nel secolo XV*. Roma, 5 luglio 1902. Presentazione di Francesco Berardi, Selci-Lama (Perugia), Editrice Pliniana, 2022.

Oliver 1957 = R.P. Oliver, *Era plagiario Poliziano nelle sue traduzioni di Epitteto e di Erodiano*? in *Il Poliziano e il suo tempo*. Atti del IV Convegno

Internazionale di Studi sul Rinascimento. Firenze – Palazzo Strozzi, 23-26 settembre 1954, Firenze, Sansoni, 1957, 253-271.

Perosa 2022 = A. Perosa, *I «Miscellanea» di Angelo Poliziano. Edizione e commento della prima centuria*, a cura di P. Viti, Firenze, Olschki, 2022.

Ravegnani 1990 = G. Ravegnani, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 38, 1990, 660-662.

Silvano 2017[2] = L. Silvano, *Angelo Poliziano. Appunti per un corso sull'*Odissea, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017[2] (2010[1]).

Ricezione: 11.IX.2023
Accettazione: 11.XI.2023

unaκοινῇ, n°4 (2023), 184-210
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261059

Antonietta Provenza

Tra violenza e bellezza. Hermes, la musica e l'integrazione dell'eccesso

Abstract: L'intreccio fra *techne* e violenza nel mito greco trova espressione, in ambito musicale, nei miti relativi all'origine della lira e a Marsia, satiro auleta che incarna la *hybris* e la necessità di un suo 'addomesticamento' nell'ambito della *polis*. Attraverso la lira, da lui inventata, il dio Hermes è tramite tra la bellezza ordinatrice della musica e l'eccesso violento dei Satiri, estraneo alle norme della vita della comunità, che viene ridimensionato ed inserito nella dimensione 'politica' del simposio.

Abstract: The intertwining of *techne* and violence in the ancient Greek myth is reflected in the musical myths concerning the origins of the lyre on one side, and Marsyas, the aulos-player satyr that embodies *hybris* and the necessity to 'tame' it within the *polis* on the other. By means of the lyre, an invention of him, the god Hermes is a mediator between the ordering beauty of music and the Satyrs' violent excesses. Although far away from the rules of the *polis*, such excesses are transformed in the 'political' context of the symposium.

Parole-chiave: Hermes; Satiri; lira; *aulòs*; simposio
Keywords: Hermes; Satyrs; lyre; *aulos*; symposium

Antonietta Provenza è affiliata al Dipartimento "Culture e Società" dell'Università degli Studi di Palermo. I suoi interessi di ricerca riguardano la musica greca antica e i suoi contesti di esecuzione, il mito, la filosofia e la medicina greca.
Email: antonietta.provenza@unipa.it

Nei miti della Grecia antica, i processi di costruzione e di trasformazione che definiscono l'ambito della *techne*[1] prevedono talora l'intervento di un atto violento[2] come momento di passaggio da uno stato selvaggio di bestialità ad uno di ordine (*kosmos*), in cui ogni cosa risulta funzionale al resto e contribuisce ad un ideale sia estetico, sia etico, di bellezza[3]. In tale ideale si contemperano reciprocamente, in ambito generale, il bene connesso con una determinata pratica e con un uso sociale e, in una dimensione individuale, il piacere derivante dalla constatazione dei benefici apportati da una condizione di pacifica armonia, di allontanamento dell'eccesso connesso con gli istinti verso la condivisione di un equilibrio apportatore di stabilità[4].

La *techne* procede pertanto alla trasformazione di un dato esistente tramite il ricorso ad un atto percepito come violento ma utile. Questo aspetto può essere riscontrato in due miti che riguardano gli strumenti più importanti del panorama musicale della Grecia antica, la lira[5] e l'*aulòs*. Il mito dell'origine della lira prevede la costruzione dello strumento attraverso l'annientamento e la trasformazione di un animale – la tartaruga – le cui parti vengono assemblate in un nuovo insieme funzionale. Nel caso della sfida del satiro Marsia ad Apollo, che riguarda l'*aulòs*, invece, emerge la risoluzione della contesa tra un elemento considerato apportatore di valori e di bellezza (la divinità), e una figura che incarna tracotanza e mostruosità (il satiro). Riguardo alla lira, pertanto, la violenza costituisce un espediente fondamentale della *techne*, divenendo *àition* dello strumento e della sua musica, che è fonte di rasserenante bellezza e, al tempo stesso, agente della *paidèia*[6]. Nel mito di Marsia suonatore di *aulòs*[7], invece, essa rappresenta una sorta di riscatto di un atto di *hybris*, di tracotanza[8] proveniente da esseri estranei al *kosmos*, che riceve giusta punizione.

Secondo quest'ultimo mito, che rispecchia la complessa problematica relativa agli aspetti etici dell'*aulòs* e del modo frigio[9], il satiro frigio Marsia conosce l'*aulòs* raccogliendolo da terra dopo che Atena, sua inventrice o scopritrice[10], lo aveva gettato[11] per avere visto il proprio volto deturpato dal soffiare[12]. Con esso, il satiro

sfida in seguito Apollo, suonatore di lira, e viene sconfitto e punito: nei versi di Nonno di Panopoli (V sec. d.C.), la pelle di Marsia, resa sottilissima ed appesa ad un albero, genera al passaggio del vento una splendida musica, «come se il loquace pastore cantasse di nuovo» (*Dionys*. 19, 322).

La tracotanza di personaggi che confidano nella *techne* in loro possesso fino a sfidare la divinità – che domina la *techne* stessa – appare quindi sedata da una violenza 'giusta', fautrice del *kosmos*; tale violenza attribuisce alla divinità il potere di annientare la forza destabilizzante insita nella mostruosità di ciò che ad essa si contrappone.

Anche quando l'elemento della sfida risulta assente, il contrasto tra divino e mostruoso prevede la violenza come unico meccanismo di affermazione del *kosmos*, che può essere garantito solo dal predominio del divino, paradigmatico detentore della *techne*: l'esemplificazione più chiara di questo schema si rinviene nel mito di Atena che inventa l'*aulòs* e il *nomos polykèphalos*, la 'melodia dalle molte teste'[13], trasformando in musica il lamento delle Gorgoni per l'uccisione di Medusa, loro sorella, da parte di Perseo. Pindaro (*Pyth*. 12, 11 e 26) evidenzia il passaggio dalla mostruosità del lamento terribile ed inarticolato di queste creature mostruose alla meraviglia di un canto dalla melodia complessa, enfatizzandolo attraverso il parallelo con le tre Grazie (*Chàrites*): il lamento 'selvaggio' e tremendo delle Gorgoni (8, οὔλιον θρῆνον) viene infatti trasformato da Atena in melodia (*nomos*), riducendolo alla 'grazia' della comunità e dei suoi riti. Le Gorgoni, grazie all'intervento divino, sono pertanto all'origine di una pratica musicale diffusa e accettata, integrata nel tessuto socio-culturale della *polis*: la *techne* del *nomos* auletico è fondata come elemento 'politico' da Atena (e proprio il termine τέχνα, 'arte', è usato al verso 6), e la *techne* divina diviene progenitrice di quella umana.

Tale mito ha anche un seguito, che riflette l'ideale aristocratico di compostezza e di ordine estetico come manifestazione di perfezione etica: la dèa, infatti, getta via lo strumento, dopo aver contemplato la propria immagine deformata riflessa in uno specchio d'acqua[14].

Alla luce dell'episodio della *Pitica* XII di Pindaro, il risentimento di Atena che getta via l'*aulòs* potrebbe essere messo in relazione col fatto che la sua immagine riflessa dovesse apparire come una sorta di 'doppio' di Medusa, la mostruosa Gorgone il cui volto gonfio rimanderebbe alle guance deformate della dèa nell'atto di suonare[15]. La violenza del rifiuto dell'*aulòs* appare quindi determinata dal vedere concretamente ciò che si ritiene 'diverso da sé' come 'altro se stesso': il passo da ciò che si crede di essere a ciò che si può divenire, anche se non premeditatamente, è infatti molto breve, e il divino può persino trascolorare nel mostruoso al semplice atto di suonare uno strumento musicale, che bisogna 'disciplinare' con un'apposita *techne*, utile alla *polis*, in quanto esso non è innocuo e non lascia le cose inalterate. L'aspetto fisico sembra quindi adombrare l'etica, mentre dalla dimensione puramente individuale della *performance* musicale propria del mito si passa, soprattutto con l'uso religioso dell'*aulòs* nei riti dionisiaci, ad un coinvolgimento della comunità, protagonista dei riti e destinataria delle esecuzioni.

La medesima sequenza, che prevede una configurazione della *techne* divina – paradigma e progenitrice di quella umana – come violenza 'originaria' che trasforma un elemento non-umano e non-divino integrandolo in un ambito culturale nel quale esso possa rivelarsi utile come veicolo di valori condivisi, e quindi portatore, ancora una volta, di un ideale etico-estetico, sembra riproporsi riguardo alla lira e alla sua associazione col dio Hermes. La violenza caratterizza infatti anche le origini di questo strumento, che è eticamente contrapposto all'*aulòs* in quanto, da un lato, è estraneo agli stati di sconvolgimento estatico, e dall'altro consente a chi lo suona di cantare al tempo stesso, così da comunicare un messaggio etico di cui – secondo Platone, in particolare – solo le parole possono farsi tramite[16].

Secondo quanto esposto nell'*Inno Omerico a Hermes* – la più antica testimonianza su questa divinità e sulle origini della lira[17] –, la prima lira[18] viene escogitata dal dio Hermes[19], che la costruisce a partire dal guscio di una tartaruga, da lui precedentemente

uccisa[20]. Questo mito rappresenta efficacemente la violenza insita nella *techne* – l'espediente vantaggioso – come realtà mai negata, ma compresa all'interno di una dimensione comunitaria di controllo fondata su valori etici ed estetici condivisi. Il legame della lira col dio non è infatti estraneo ad un'associazione iconografica apparentemente insolita di strumenti a corda – lira e *barbitos* – con i Satiri[21], esseri 'marginali' il cui aspetto, al contempo ferino e umano, costituisce nella cultura greca la rappresentazione più efficace dell'eccesso. Quest'ultimo assume talora maggiore esemplarità e valore di ammonimento attraverso il ricorso al ridicolo, caratteristica agli antipodi del *to kalòn*[22]: il satiro, con la sua insaziabilità erotica e il legame con Dioniso e col vino[23], sintetizza le contraddizioni dell'uomo, mostrando violenza ed eccesso come elementi al contempo allettanti e minacciosi, e comunque sempre in agguato perché innati nell'uomo, pronti a destabilizzarne regole e comportamenti privando chi li pratica della capacità e della possibilità di vivere nel contesto sociale[24]. I confini tra uomini e Satiri sono precari: la realtà stessa di tale separazione, e quindi il distinguersi dell'uomo per il *logos* e per l'accettazione di regole, è legata infatti alla neutralizzazione di violenza ed eccesso, che sembra avere luogo, a livello mitico, nella connessione tra Hermes inventore della lira e i Satiri che in essa trovano un elemento disciplinante e, a livello politico, mediante una integrazione di questi elementi all'interno di specifici schemi rituali. Uno di questi è sicuramente offerto dal simposio e dalle sue regole, efficace difesa dall'eversività dell'istinto che accomuna uomo e animale, e che trova una perfetta incarnazione proprio nel satiro.

Hermes e l'invenzione della lira nell'*Inno Omerico A Hermes*: dall'afonia alla musica

La capacità di Hermes di trasformare un dato naturale e primordiale in elemento utile per la comunità – 'politico', in quanto a servizio della *polis* e dei suoi valori culturali – si riscontra nell'Inno Omerico al dio, che descrive con precisione le fasi propriamente

tecniche di assemblamento della lira. Quando ha solo poche ore di vita, il dio Hermes, 'versatile' e 'dalla mente sottile' (13, πολύτροπον, αἰμυλομήτην), esce dall'antro in cui è nato, e mentre va in cerca delle vacche di Apollo (22), avendo trovato una tartaruga che bruca tranquilla l'erba, la uccide, facendo del 'guscio variegato'[25] (33) dell'animale la cassa armonica dello strumento, sul retro del quale viene poi tesa una pelle di bue (49). Escogitando una tartaruga canora (25, χέλυν … ἀοιδόν)[26], il dio bambino compie la prima delle sue illustri imprese (16, κλυτὰ ἔργα).

La prima definizione della lira come 'tartaruga che canta' esprime in sé un forte contrasto: gli antichi, infatti, evidenziavano in particolare, tra le caratteristiche di questo animale, l'afonia[27], e quindi il suo isolamento in un mondo non musicale, dal quale viene del tutto separato con la trasformazione in strumento musicale ad opera di Hermes[28]. Passando attraverso una morte violenta, la tartaruga diviene quindi 'più simile' all'uomo non solo in quanto ha voce, ma poiché acquista la capacità di cantare, e per di più di farsi tramite del *logos* attraverso la musica stessa, con una voce che «nessuno dei mortali ha mai udito prima» (Soph. *Ichn*. 144). L'acquisizione della voce – di certo il prodigio più straordinario che si compie nella tartaruga – è un fenomeno inquietante per i Satiri che compongono il coro degli *Ichneutài*: essi, infatti, non vogliono credere ad una cosa verisimilmente assurda, ovvero che la voce provenga da un morto (299), mentre la ninfa Cillene dice loro che tale animale ha voce solo da morto (300). Il fatto stesso che il suono della lira venga accostato alla voce umana, e considerato ad essa simile, come si evince dallo stesso *Inno a Hermes*, rende la trasformazione della tartaruga ancora più inquietante, ma fa di tale fenomeno un passaggio dai risvolti culturali decisivi per l'importanza che lo strumento stesso, il più adatto ad accompagnare il canto, avrà nella cultura greca, soprattutto come tramite della *paidèia*.

Nella sua prima apparizione, tuttavia, la tartaruga è un animale non solo afono, ma anche caratterizzato da un'andatura lenta e goffa, disarmonica (28), mentre bruca l'erba dinanzi all'antro del dio ignara della sorte che la attende. Hermes, invece, intuisce con rapidità ciò

che si può costruire servendosi dell'animaletto, e ride compiaciuto, affermando che ciò che vede è per lui un segno favorevole (30): le parole che il dio rivolge alla tartaruga nell'inno (31, χαῖρε φυὴν ἐρόεσσα χοροιτύπε δαιτὸς ἑταίρη, «salve, amica della mensa, dall'amabile aspetto, che accompagni la danza») prefigurano già la morte e la rinascita dell'animale nel nuovo contesto della civiltà attraverso il riferimento al simposio e alla danza, occasioni in cui la bellezza, fondamento dell'ordine e sua manifestazione evidente, viene esaltata come espressione della comunità degli *àristoi* e valore fondante dell'ordine sociale. Non a caso, la prima caratteristica che il dio nota e apprezza nella tartaruga è il bel guscio screziato[29], che egli sembra considerare sprecato per un animale che vive sui monti (32-33): il dio intende fare della tartaruga il suo primo successo (35), e decide di rientrare nell'antro, affermando con ironica malizia che il mondo, fuori, è pericoloso (36). La sorte crudele della tartaruga, la violenza alla quale essa sarà sottoposta dall'apparentemente inerme dio bambino, che la porta in casa come «amabile giocattolo» (40, ἐρατεινὸν ἄθυρμα), sembra già prefigurarsi in questa affermazione piuttosto conformista, se si considera che la vera 'casa' della tartaruga è il guscio. La proverbialità[30] delle parole di Hermes, inoltre, sembra legarsi alla successiva constatazione sull'uso tradizionale della tartaruga come rimedio magico, che verrà superato con la morte dell'animale stesso: il poeta contrappone infatti la sua funzione magica da viva con l'essenza musicale che acquisirà una volta morta (37-38, ἦ γὰρ ἐπηλυσίης πολυπήμονος ἔσσεαι ἔχμα/ ζώουσ'· ἢν δὲ θάνῃς τότε κεν μάλα καλὸν ἀείδοις, «tu certo sarai per me una difesa contro il sortilegio funesto, da viva; e se poi tu morissi, allora sapresti cantare a meraviglia»), nobilitata al punto da 'essere aedo', intonatrice di un canto meraviglioso. Hermes, il dio dello scambio, che vede in ogni cosa anche il suo opposto, fissa per la tartaruga una nuova specificità, facendo sì che i suoi incantesimi, da magici, divengano psicagogici, e inaugurando la funzione della musica come potente incantamento dell'anima. Pertanto, mentre da viva la tartaruga è apotropaica, ovvero tiene lontani i malefici, da morta assume invece un ineluttabile potere di attrazione mediante

la musica. Ad opporsi, nella costruzione della lira e nella tecnica esecutiva, sono anche i due ambiti di vita della tartaruga: l'esterno selvaggio della sua vita animale, e l'interno civile e raffinato della sua vita 'culturale', in quanto la lira ha un ruolo fondamentale nelle feste, ma anche nei momenti privati di svago e intrattenimento, in particolare il simposio.

Il piacere ispirato dallo strumento si configura primordialmente nel piacere provato da Apollo (420-423) mentre ascolta il piccolo Hermes che suona: il dio è deliziato dai suoni della lira (421, ἐρατή … ἰωή, «amabile risuonare»), che gli arrivano al cuore invadendolo di un dolce desiderio[31]. Il primo effetto della musica della lira è quindi il piacere, che placa l'ira e riempie di gioia, predisponendo al contempo la mente all'ascolto del canto e all'apprendimento dei suoi contenuti. Il dio riconosce che il suono da lui udito è espressamente 'arte' (447, τέχνη), frutto di un artificio e di capacità inventive, e «musa di affanni irrimediabili» (μοῦσα ἀμηχανέων μελεδώνων). Il canto è 'incantamento' – così come la tartaruga viva offre rimedi magici –, oltre a costituire un potente agente psicacogico, in grado di consolare affanni irrimediabili e di infondere gioia, proponendosi – come si evince già nei Poemi Omerici – come 'ornamento' della convivialità[32], e quindi come fondamentale elemento di condivisione.

Hermes concede dunque al fratello maggiore di cantare e suonare la lira (476-477), come egli desidera, pur rimanendo comunque a lui la gloria della scoperta (477): a tale 'compagna sonora' (478, λιγύφωνον ἑταίρην) Apollo accompagnerà le parole belle ed appropriate (479, καλὰ καὶ εὖ κατὰ κόσμον)[33] che è in grado di pronunciare, e lo strumento lo accompagnerà «nel ricco banchetto, nell'amabile danza e in feste memorabili, rallegrando la notte e il giorno» (480-482). Apollo, dio della divinazione vera, conferisce quindi ai suoni inusitati e meravigliosi della lira il *logos* delle parole appropriate alle varie circostanze. Nelle sue mani lo strumento, frutto della *techne* di Hermes, diviene tramite di verità e stabilisce l'*harmonia* presso gli dèi e presso gli uomini[34], fondando un altro valore della *techne* stessa in relazione con la *sophia*, la sapienza che è anche preveggenza nell'ottenere un beneficio.

Nell'ambito della *polis*, la *techne* è anche la capacità di suscitare benefici, l'abilità nel produrre effetti positivi in una situazione dubbia, come appare nelle parole stesse di Apollo. La lira, infatti, se 'interrogata' da qualcuno che abbia esperienza e saggezza (483, τέχνῃ καὶ σοφίῃ δεδαημένος ἐξερεείνῃ), insegna col canto cose gradite alla mente, mentre il contrario accade se ci si accosta ad essa in maniera volgare e grossolana: la lira è dunque strumento del *kosmos*, che si afferma alla conclusione della lite precedentemente insorta tra Hermes e Apollo col dono dello strumento a quest'ultimo. L'unità inscindibile di parole e musica che costituisce l'essenza dell'invenzione dello strumento diviene una forza 'poietica', che infonde conoscenza ed è in grado di sedare i conflitti ed instaurare amicizia, trasferendo nella vita umana sotto forma di concordia l'armonia musicale in essa creata.

L'atto di violenza all'origine della trasformazione della tartaruga in lira induce quindi la naturalizzazione nell'ambito della cultura e della civiltà di qualcosa che in precedenza è estraneo ad esse: pertanto, tale atto stabilisce una nuova identità per ciò che viene trasformato. Quest'ultimo acquisisce una sua specifica funzione e viene integrato nella comunità, in cui ha voce grazie alla *techne* esperta del musico.

Il mito dell'origine 'violenta' della lira, inoltre, diviene tanto più significativo, quanto più si consideri, nella cultura greca, la funzione della musica come antidoto alla violenza stessa: se da un lato, ad esempio, Pindaro esalta la funzione pacificatrice e rasserenante della lira, che placa persino Ares, dio della guerra (*Pyth*. 1, 10-12), per altri versi l'aspetto etico dello strumento[35] emerge anche secondo una peculiare prospettiva che integra *techne* e violenza nel contesto della *polis*, in riferimento ai Satiri e alla loro rappresentazione con strumenti a corda e in compagnia di Hermes[36].

La lira, Hermes e i Satiri

Il tema dell'integrazione 'politica' della violenza appare connesso non solo con la costruzione della lira – strumento dalle virtù

esicastiche che offre il suo contributo nell'educazione dei giovani –, ma anche con la sua associazione con i Satiri, figure di per sé mostruose, simbolo di eccesso, ma tuttavia legate talora ad Hermes nella pittura vascolare. Da questa associazione, che si esplica in particolare sullo sfondo del simposio, possono discendere elementi significativi riguardo alla definizione dei contesti propri dell'aristocrazia come luoghi in cui la rappresentazione dell'eccesso e della violenza si accompagnava ai modi della sua trasformazione e della conseguente appropriazione in una dimensione etica.

La violenza 'funzionale' riscontrabile nel mito della costruzione della prima lira diviene infatti, nelle rappresentazioni di Satiri in contesti simposiali e con Hermes, anche condanna della tracotanza (*hybris*) e dell'eccesso dannoso e fine a se stesso che è proprio dell'animalità, assumendo connotati 'politici' che, a loro volta, si ripercuotono sulla percezione che il singolo individuo ha di se stesso e del proprio ruolo sociale. La *techne* rappresentata dall'uso della lira 'politicizza' i Satiri, appartenenti ad un mondo subalterno pericolosamente vicino a quello umano.

Per questo aspetto, la rappresentazione del satiro e di Hermes in relazione al simposio[37] e alla musica appare paradigmatica: la caratteristica di mediatore che contraddistingue Hermes tra le divinità[38], infatti, lo rende particolarmente adatto a far comprendere il significato della presenza dei Satiri nelle raffigurazioni vascolari in cui essi compaiono insieme con lui o, comunque, hanno strumenti a corda, la cui origine è connessa col dio. Anche in tali contesti, Hermes, o la musica al posto suo, sembra avere un ruolo di mediatore, mostrando la vicinanza tra Satiri e uomini.

Il satiro è un essere liminale tra animalità e civiltà[39], sia nell'aspetto, sia per quanto riguarda la sua genealogia mitica. Già nelle prime raffigurazioni, che compaiono all'inizio del VI sec. a.C., i Satiri hanno aspetto in generale umano, ma alcuni particolari risultano evidentemente animali[40]. Nel celebre vaso François[41] vi sono tre personaggi denominati Sileni, rappresentati con orecchie, coda e membra posteriori equine, che accompagnano Dioniso quando riporta Efesto all'Olimpo; di questi, uno porta un otre di

vino, un altro suona l'*aulòs* e il terzo stringe una delle Ninfe che chiudono il corteo. Dioniso è infatti la divinità della quale i Satiri sono servitori e accompagnatori: le attività ludiche che di solito li riguardano quando si trovano in contesto dionisiaco sembrano rappresentare la gioia che il dio comunica ai suoi seguaci, e che si esprime soprattutto nell'ambito del simposio. Musica e ubriachezza, pertanto, accompagnano i Satiri già nelle loro prime raffigurazioni, che nel VI secolo a.C. e in tutta la ceramica a figure nere si collocano essenzialmente all'interno di due tipologie: il satiro selvaggio, che insidia le ninfe, e quello calmo, che si dedica ad attività umane, soprattutto relative alla produzione del vino e al *komos* dionisiaco[42].

La morfologia del satiro, che cammina sollevato su due gambe, sembra ricalcare quella di un maschio umano, ma tuttavia orecchie, coda e piedi sono equini; il satiro è inoltre itifallico o, in generale, ha i genitali grossi. La somiglianza con Pan sembra evidente, ma in quest'ultimo caso i connotati sono caprini, piuttosto che equini. Con Pan, tuttavia, i Satiri sembrano condividere la paternità: Hermes è infatti detto padre dei Satiri nel *Catalogo delle donne* esiodeo, la cui composizione, almeno riguardo alla fase finale, West colloca nel VI sec. a.C. Un frammento di tale opera (Hes. fr. 10a, 17-19 [*olim* 123]), integrato con un passo di Strabone (10, 3, 19, accolto nell'edizione di Merkelbach-West come Hes. fr. 10b), afferma riguardo alla discendenza di Doro, figlio di Elleno, che da Doro (Ἑκατέρω, in Strabone, è lezione corrotta, e potrebbe nascondere il nome Δῶρος, preceduto da ἐκ)[43] e da una figlia di Foroneo nacquero cinque figlie. Queste generarono a loro volta i Satiri, le Ninfe delle montagne e i Cureti, che sono pertanto sorelle e fratelli dei primi. Dei Satiri, nel fr. 10b si dice solo che non valgono nulla e non lavorano (γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν)[44]. L'ultima parte della sezione sui discendenti di Doro, conservata in Hes. fr. 10a, 10-19 M.-W., che termina con le Ninfe montane, i Satiri e i Cureti, può quindi essere allargata col fr. 10b. Particolarmente significativa è la presenza del nome di *Iphtìme* in Hes. fr. 10a, 13: questo nome riappare infatti in seguito in Nonno (14, 105-117) come quello della figlia di Doro che divenne madre dei Satiri, o comunque di una

buona parte di essi, ad opera di Hermes, consentendo pertanto di saldare insieme il fr. 10a di Esiodo col passo di Strabone. Nei versi 3-5 del fr. 10a, inoltre, si allude alla presenza in Argo dei discendenti di Doro, che lega i Satiri stessi a tale territorio: se si pensa al mito del toro Argo, al quale è assegnata da Hera la custodia di Io, giovane sacerdotessa argiva tramutata in giovenca, e che poi viene ucciso da Hermes, emissario di Zeus, il legame dei Satiri, figli di Hermes, con l'Argolide appare ulteriormente accentuato[45].

Altro elemento che accomuna i Satiri ed Hermes è l'unione amorosa con le Ninfe[46], attestata già nell'*Inno Omerico ad Afrodite* (262-263) e nell'*Inno Omerico a Pan*. In quest'ultimo, in particolare, Pan e le Ninfe delle montagne cantano di Hermes che pascolava le greggi in Arcadia e si unì con una ninfa figlia di Driope, dalla quale generò Pan (*Hymn. Hom. Pan*, 27-37). Hermes, divinità connotata dalla dimensione dell'"esterno", come ha efficacemente mostrato J.-P. Vernant nel noto saggio su Hestia e Hermes[47], è quindi anche un dio pastore: su una coppa a figure rosse proveniente da Vulci, il dio è persino raffigurato mentre, seduto su una roccia, suona la lira dinanzi ad un armento[48], secondo uno schema tipicamente usato per Orfeo che suona la lira. Questo aspetto si accompagna bene alla dimensione selvatica dei Satiri, e al tempo stesso crea con essi un terreno comune di interazione in cui l'elemento musicale rappresenta il mezzo della trasformazione etica.

Un ulteriore elemento nel rapporto tra Hermes e i Satiri è rappresentato dal vino, come emerge in una significativa testimonianza iconografica, la splendida anfora del Pittore di Berlino[49] in cui Hermes e un satiro, elegantemente sovrapposti, guardano in direzioni opposte, mentre al centro della composizione domina un *bàrbitos*[50], retto dal satiro. La figura in primo piano è proprio quella del satiro, girato di tre quarti verso la nostra destra ma con la testa rivolta indietro, in senso opposto, che tiene un *bàrbitos* appoggiato sul braccio destro, mentre le dita della mano sono aperte sulle corde; nell'altra mano è raffigurato il plettro, legato allo strumento da un filo. Dietro il satiro si staglia la figura di Hermes in copricapo e calzari alati, in movimento verso destra

e con la testa in avanti, che guarda in direzione opposta a quella del satiro. Le braccia del dio sono protese verso l'esterno, il sinistro molto in avanti, con la mano che regge il *kerykèion* e un *kàntharos*, il destro indietro, con una piccola brocca per vino (*oinochòe*). Tra il dio e il satiro, un cerbiatto incede elegantemente verso destra, il naso sollevato verso il *kàntharos*.

Il risalto assunto nella composizione dallo strumento musicale e dalla coppa per il vino evidenzia un rapporto di reciproca contaminazione tra il satiro e la divinità: l'attribuzione di tali oggetti, infatti, mette l'osservatore di fronte a un 'Hermes dionisiaco', e ad un satiro che mutua da Hermes alcuni connotati[51], quasi a voler mostrare paradigmaticamente la convivenza in un singolo individuo di aspetti profondamente diversi, che si manifestano secondo i contesti. Nel simposio, ad esempio, l'eccesso può facilmente trasformare l'uomo in satiro, facendogli perdere equilibrio e *logos* e rendendolo inconsapevole delle proprie azioni: l'ebbrezza causata dal vino infonde infatti un aspetto turpe, 'da satiro', inducendo a compiere atti esagitati e violenti. Questi concetti sembrano assumere risalto nelle raffigurazioni su un *dinos* a figure nere[52] che mostrano un banchetto lungo una fascia continua (le coppe per il vino sono appese al muro). Di seguito, verso sinistra, sono raffigurati Dioniso e Arianna, ed Efesto su un asino, nella scena del suo ritorno all'Olimpo, con Satiri che lo precedono (uno di essi, dietro l'asino, suona l'*aulòs*) e, ancora più a sinistra, figure umane negli stessi atteggiamenti dei Satiri. Gli uomini rappresentati sono nudi, e talvolta in erezione; due di essi suonano l'*aulòs* e uno intraprende approcci omosessuali con un giovane, mentre entra in scena anche il vino, in un enorme cratere. Infine, vengono illustrati alcuni episodi mitici relativi al vino e alla violenza sessuale, in un crescendo che mostra il simposio e le sue degenerazioni, causate dagli eccessi del bere.

Di grande interesse, al riguardo, sono anche le raffigurazioni di Satiri che guardano frontalmente lo spettatore[53], come a volergli suggerire che l'animalità da essi rappresentata, estranea alla *polis*, può coinvolgerlo qualora egli ecceda nel vino[54], contenuto negli

stessi vasi usati nel simposio a cui partecipa. L'"altro' che osserva diviene quindi inquietante, perché il simposiasta è consapevole del fatto che dietro alla sua identità ufficiale si nascondono desideri e pulsioni da controllare.

Il vasellame simposiale mostra quindi come nel vino si rifletta la breve distanza che separa l'uomo dal satiro, ovvero l'individuo che accetta le regole della *polis* dai suoi impulsi più nascosti, che lo porrebbero in un mondo selvaggio. Un simposio di uomini scomposti diverrebbe un ritrovo di Satiri, in cui si perderebbe ogni connotato di bellezza ed armonia[55]: si riscontrano anche rappresentazioni di satiri nelle vesti di simposiasti, sdraiati sui letti adibiti a tale scopo (*klìnai*) e con la testa cinta da una fascia, ma essi si distinguono – oltre, ovviamente, che per l'aspetto – per il modo di bere sregolato, eccessivo[56].

I Satiri compiono quindi azioni che possono benissimo essere proprie degli uomini, e che divengono tipiche dei Satiri solo per l'eccesso che le caratterizza, come accade soprattutto nel caso emblematico della violenza nei confronti delle ninfe da essi inseguite. Secondo tale schema, infatti, la ninfa indifesa è insidiata da un satiro – rappresentato col fallo eretto – che tuttavia non raggiunge il suo scopo: la sessualità dei Satiri è infatti sempre frustrante, mai portata a compimento, né essi hanno alcun rapporto con la fecondità[57], proprio come i muli con cui essi, nella ceramica a figure nere, sono spesso rappresentati[58]. Nel contesto del simposio, invece, anche il sesso segue schemi prestabiliti, grazie alla presenza in tale contesto di etère[59]. La sessualità dei simposiasti, uomini della *polis*, a differenza di quella dei selvaggi Satiri, ha un suo compimento con donne che non si sottraggono, mentre le regole stesse del simposio la mettono al riparo dal meccanismo della violenza, intesa come sopruso nei confronti di individui indifesi, quali sono le ninfe inseguite dai satiri. La dimensione 'politica' del simposiasta si definiva pertanto anche attraverso l'osservazione dei Satiri violenti rappresentati sul vasellame in uso nel simposio stesso, e la riflessione al riguardo: osservando i Satiri e raccontandosi storie che li riguardavano, i partecipanti si confrontavano con tali figure prendendo le distanze

dai loro eccessi, appartenenti ad una dimensione estranea alla *polis*[60].

D'altra parte, sul versante della parodia, la ripetizione imitativa da parte di Satiri di scene di cui sono protagonisti esseri umani non fa che accrescere il senso di vicinanza tra queste due categorie[61], che si manifesta, potremmo dire, 'nel nome di Dioniso', ovvero in contesti in cui il vino e la gioiosa vitalità che esso comporta sono protagonisti. Questo aspetto è illustrato da uno *psyktèr* a figure rosse firmato da Douris[62] in cui alcuni Satiri sembrano mettere in atto una parodia del simposio, inscenando azioni impossibili per gli uomini[63], vere e proprie perversioni del bere umano[64]. Per altri versi, i vasi che riproducono Satiri in scene di vendemmia mostrano invece la dimensione della socialità come condizione per l'instaurarsi della gioia che Dioniso porta ai suoi seguaci[65], e che sembra collegare ancora più strettamente il simposio e le attività relative alla produzione del vino. Il passaggio dalla natura alla cultura rappresentato dalla *techne* della produzione del vino ha luogo in un contesto di collaborazione, in cui trova posto anche la musica: uno dei satiri, infatti, suona talvolta l'*aulòs*, come accade ad esempio su un'anfora a figure nere del Pittore di Amasi, con cinque satiri che producono vino[66].

La medesima associazione tra vino e musica si riscontra nella raffigurazione del satiro e di Hermes sull'anfora del Pittore di Berlino. Sebbene il contesto raffigurato non sia simposiale, la coppa nella mano del satiro sembra alludere sia al suo legame con Dioniso, sia alla stessa pratica del simposio, quasi a voler richiamare allo spettatore la dimensione etica che in esso si comunica, e che coinvolge anche la modalità del bere vino. Questo concetto sembra ulteriormente rafforzato dal satiro che, sul lato opposto dell'anfora, ha un *bàrbitos* nella mano sinistra e sorseggia del vino da un *kàntharos* che tiene nella destra[67]. Il *bàrbitos*, del resto, è strumento caratteristico dell'ambito dionisiaco[68] e del simposio insieme con l'*aulòs*, ma esso è attribuito talora anche ad Hermes, invece della lira[69].

Come ha osservato Osborne, la giustapposizione del satiro e di Hermes sembra analizzare come elementi separati, scomponendola,

la mescolanza di umano e animale, ubriachezza ed estasi musicale incarnata dal satiro sul lato opposto dell'anfora, inducendo a riflettere su che cosa è un satiro quando ha negato i suoi attributi caratteristici[70]. Le rappresentazioni vascolari di satiri suonatori di strumenti a corda offrono pertanto un valido esempio degli effetti etici che venivano attribuiti alla musica, e quindi della capacità di quest'ultima di 'trasformare' gli individui, privandoli di ogni eccesso e trasmettendo ad essi misura e temperanza. Hermes, che nell'Inno Omerico a lui dedicato riesce a placare Apollo, adirato per il furto delle vacche, col dono della lira, è quindi anche in grado di 'addomesticare' il satiro, mitigandone la violenza e inserendola in un contesto umano, nel simposio. Considerato nell'ambito dell'immaginario della *polis*, che al contempo faceva esperienza del dramma satiresco[71], il satiro dell'anfora di Berlino, 'umanizzato' dal dio, sembra spogliarsi del ridicolo a lui tradizionalmente associato e superare il paradigma del mito arcaico, che lo vuole brutale e marginale, aspirando alla bellezza attraverso la musica – riconosciuta fautrice di temperanza (*sophrosyne*)[72] e componente della *paideia* – al punto da potersi idealmente avvicinare al consesso aristocratico per eccellenza.

Il messaggio che sembra esprimere lo schema iconografico dell'anfora del Pittore di Berlino, in cui la divinità e il satiro sembrano quasi trascolorare l'uno nell'altro, diversi ma profondamente vicini, mostra quanto possa essere sottile il confine tra uomini e Satiri, e ribadisce, al contempo, il ruolo del simposio come luogo in cui – secondo regole ineludibili che le stesse rappresentazioni sui vasi sembrano coadiuvare – l''altro', che incarna gli istinti più violenti e bassi del 'sé', viene rappresentato proprio per ribadire che violenza ed eccesso non devono essere negati, ma controllati e trasformati in funzione del bene della comunità, assumendo pertanto connotati 'politici'.

La trasformazione del mero dato naturale (la tartaruga) nella lira, protagonista dell'ambito musicale della *paidèia*, instaura pertanto un'efficace immagine culturale del controllo che la *polis*, con la sua etica tradotta in potenti simboli estetici, deve esercitare su tutti gli

elementi che mirano a disgregarla, potenziali minacce del *kosmos* che in essa trova concreta rappresentazione, sul filo di un equilibrio costantemente perseguito tra l'eccesso incontrollato dell'istinto e il *logos* del cittadino, che vive in una prospettiva comunitaria.

Anfora a figure rosse da Vulci, 500–490 BC ca. Berlin, Staatliche Museen
F 2160; *ARV*² 196. 1; Boardman 1975, fig. 144; *LIMC* V, s. v. "Hermes", fig. 656 bis.

Note

*Le traduzioni dal greco sono mie, tranne dove sia diversamente indicato.

1 Per una panoramica generale si rinvia a Löbl 1997-2003.

2 Tra i contributi sulla violenza nella Grecia antica cf. per un primo approccio Bertrand 2005 e le considerazioni in Vlassopoulos, Xydopoulos 2017.

3 La difficoltà della definizione della nozione di bellezza per la Grecia antica è stata individuata a più riprese nella problematica relazione semantica tra l'aspetto estetico (connesso con l'aggettivo *kalòs*), e l'aspetto etico (che prevale e si esprime nell'uso del neutro sostantivato *to kalòn*). Entrambe le dimensioni sono contemperate nell'efficace definizione di Aristotele che, nella

Retorica (1366a33-34), esprime lo stretto legame tra *to kalòn* ('il bello') e *to agathòn* ('il bene'), sostenendo che «bello è ciò che di per se stesso, essendo preferibile, sia oggetto di approvazione, o ciò che, essendo buono, sia piacevole in quanto buono» (καλὸν μὲν οὖν ἐστιν ὃ ἂν δι' αὑτὸ αἱρετὸν ὂν ἐπαινετὸν ᾖ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθόν, su *to kalòn* in Aristotele cf. Irwin 2010). A questa nozione appare sotteso l'aspetto della piacevolezza – guidata dalla considerazione dell'appropriatezza – come elemento che induce a considerare qualcosa come 'buono'. Cf. al riguardo le attente osservazioni in Kosman 2010, che conclude citando il Socrate della *Repubblica* di Platone: i veri filosofi sono «coloro che amano lo spettacolo della verità» (475e4, τοὺς τῆς ἀληθείας … φιλοθεάμονας); pertanto, «although a philosophical life may in its more workaday moments be importantly informed by a love of wisdom, it both begins with and culminates in a love of clearly seen splendor, a love of beauty» (357). Platone (*Resp*. 400d10-e3), del resto, coniuga bellezza estetica e bontà dell'indole (εὐήθεια) mettendo in relazione i 'bei discorsi' (εὐλογία), la 'buona armonia' (εὐαρμοστία), la 'grazia delle movenze' (εὐσχημοσύνη) e il 'buon ritmo' (εὐρυθμία, interpretabile come la grazia che traspare negli atteggiamenti di un individuo) proprio con la εὐήθεια, termine in cui – si specifica – non è adombrata la semplicità superficiale della stoltezza (ἄνοια), bensì l'intelligenza (διάνοια) conseguente ad un *ethos* virtuoso. Cf. al riguardo anche *Resp*. 401e-402a, secondo cui un individuo che ha ricevuto una corretta educazione musicale (ἡ ἐν μουσικῇ τροφή) è in grado di percepire con estrema acutezza prodotti mal riusciti o cose per natura non belle (401e 2-4), e loda pertanto le cose belle e ne gioisce (401e4-5, τὰ μὲν καλὰ ἐπαινοῖ καὶ χαίρων), e «le accoglie nell'anima per nutrirsene e diventare a sua volta bello e buono» (καλός τε κἀγαθός, trad. in Vegetti 2006), mentre biasima e disprezza le cose turpi prima ancora di aver acquisito il raziocinio (402a 2-3, πρὶν λόγον δυνατὸς εἶναι λαβεῖν). L'educazione musicale, in definitiva, ha il suo culmine nell''erotica del bello' (403c5-6, δεῖ δέ που τελευτᾶν τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά), in una formazione costante dell'*ethos* affinché tenda al bello, divenendo virtuoso. Sulla nozione del bene come 'ciò che è moralmente giusto' è radicata la definizione kantiana del bello (*Critica del giudizio*, 59, «…il bello è il simbolo del bene morale…solo sotto questo punto di vista…esso piace con la pretesa al consenso universale, mentre in esso l'animo si sente come nobilitato ed elevato sulla semplice capacità di provar piacere dalle impressioni dei sensi, ed apprezza il valore degli altri secondo una massima simile del loro giudizio»; trad. it. in Gargiulo 1997 [1949[1]]). Cf. in generale sulla nozione greca di bellezza (κάλλος) e bene (τὸ καλόν) Dover 1983; Peponi 2012; Konstan 2014, che considera separatamente la semantica del sostantivo da quella dell'aggettivo, evidenziando soprattutto il contrasto tra la prima – riferita all'eros, al piacere e alle forme della bellezza del corpo – e la seconda, connotata dal significato etico di 'virtù', 'bene', 'eccellenza'; Reid, Leyh 2019.

4 È questo il principio di *kosmos* che si esprime paradigmaticamente nella *Pitica* I di Pindaro, in cui la lira incanta e sottomette uomini e dèi, sedando i conflitti e annientando la violenza. In particolare, l'uso dell'aggettivo σύνδικος al verso 2 evidenzia che la 'giustizia' rappresentata dalle Muse e da Apollo trova

negli effetti della lira la sua espressione più efficace (cf. Barker 1994, 176 n. 1).

5 Seguo West 1992, 51 nell'uso del termine 'lira' in senso generico. Per una panoramica generale sui cordofoni della famiglia delle lire si rinvia a Maas, McIntosh Snyder 1989; West 1992, 48-70; Mathiesen 1999, 234-270.

6 Per una panoramica sulla musica nella *paideia* cf. Raffa 2020; Id. 2023; Pelosi 2020.

7 Tra le fonti letterarie di questo mito di contesa musicale vi sono Hdt. 7, 26 (la più antica), Melanipp. fr. 758 Page (il ditirambo in questione si intitolava *Marsia*, come attesta Ateneo, 14, 616-617, che riporta il frammento in questione), Xen. *An*. 1, 2, 8, Diod. Sic. 3, 59. Alla fine del V sec. a.C. risalgono le prime raffigurazioni vascolari con Marsia; per una dettagliata rassegna dei riferimenti iconografici si rinvia a Castaldo 2000, 34-37.

8 Un'analisi sulla violenza come origine di *to kalòn* è Wians 2019.

9 Il modo frigio, connesso con l'*aulòs* ed eseguito in particolare nei riti dionisiaci, caratterizzati dallo sconvolgimento estatico tipico dell'*enthousiasmòs* (cf. ad es. Aristot. *Pol*. 1340b5, ἐνθουσιαστικοὺς δ' ἡ φρυγιστί, «l'armonia frigia ispira l'eccitazione dionisiaca», 1342b1-6), ha nelle fonti letterarie uno statuto 'ambiguo': Platone lo ammette nella sua Kallipolis (399b), da cui, peraltro, bandisce l'*aulòs*, ma Aristotele (*Pol*. 1342a33-1342b1) critica tale esclusione, considerando *aulòs* e modo frigio inscindibili l'uno dall'altro (cf. al riguardo Gostoli 1995 e 2007; per una disamina relativa al ruolo dell'*aulòs* ad Atene cf. Wilson 1999).

10 Nella *Pitica* XII di Pindaro (7-12) si fa risalire l'origine dello strumento alla dèa, che avrebbe inventato l'arte dell'*aulòs* e il *nomos polykèphalos*, la «melodia dalle molte teste» (23), intrecciando insieme i lamenti delle Gorgoni, sorelle di Medusa, dopo l'uccisione di questa da parte di Perseo. Su questo mito si veda in part. Frontisi-Ducroux 1994. La mancanza di testimonianze iconografiche su tale ruolo di Atena sembra riflettere l'influsso dei circoli conservatori ateniesi, che non vedevano favorevolmente la diffusione dell'*aulòs* (cf. Castaldo 2000, 57-58).

11 L'episodio era rappresentato nel famoso gruppo di Mirone con Marsia e Atena di cui parla Pausania (1, 24) nel contesto della descrizione dei monumenti dell'Acropoli di Atene (cf. anche Plin. *NH* 34, 57). Di quest'opera – datata in Arias 1940 al 457-447 a.C. ca., e più volte richiamata nella pittura vascolare (cf. al riguardo Castaldo 2000, 55-56) – ci sono pervenute copie romane.

12 Cf. Melanipp. fr. 2 (758) Page; Telest. fr. 1 (805a-c) Page (= 1a-c Sutton), entrambi riportati da Ateneo (14, 616d-f); Plut. *De cohib. ira*, 456 b-c; Plut. *Alc*. 2, 6; Ps. Apollod. *Bibl*. 1, 4, 2; Wilson 1999, 60-69.

13 Cf. *supra*, n. 10.

14 Cf. *supra*, nn. 11-12.

15 Cf. Papadopoulou, Pirenne Delforge 2001, 44-45.

16 Cf. Plat. *Resp*. 398d, 400d5-6; Pind. *Ol*. 2, 1, ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι, «inni, signori delle cetre». Sul ruolo degli strumenti a corda ad Atene cf. Wilson 2004.

17 Importanti riferimenti allo stesso evento si trovano nel dramma satiresco di Sofocle intitolato *Ichneutài* (*Cercatori di tracce*).

18 Il termine λύρα è esso stesso attestato per la prima volta in *Hymn. Hom. Herm.* 423, ed il componimento rappresenta anche la testimonianza più antica in cui *chelys* e *chelòne* sono attestati come sinonimi di lira. Storicamente, come accade per molti strumenti musicali della Grecia antica, le origini della lira si pongono nel Vicino Oriente (cf. West 1992, 49; Id. 1997, 31). Dal Vicino Oriente, lo strumento giunse ai Cretesi e ai Micenei (cf. Maas, McIntosh Snyder 1989, 2–9; Anderson 1994, 1-15), e il termine sembra avere la sua prima attestazione in Grecia su una tavoletta in Lineare B proveniente da Tebe in cui si riscontra la forma duale *ru-ra-ta* (cf. Franklin 2006, 56).

19 Per le interpretazioni della complessa figura di Hermes – mediatore tra dèi e uomini, connesso sia col passaggio all'Oltretomba, sia col mondo pastorale –, si rinvia in generale a Miller, Strauss Clay 2019.

20 Pausania (2, 19, 7) riferisce della presenza nel santuario di Apollo Licio ad Argo di una raffigurazione di Hermes che afferra la tartaruga per farne una lira (Ἑρμῆς ἐς λύρας ποίησιν χελώνην ᾑρηκώς).

21 L'iconografia vascolare dei Satiri si riscontra tra l'inizio del VI e la fine del V secolo a.C.

22 Sul ridicolo nelle rappresentazioni vascolari dei Satiri cf. in part. Mitchell 2004, 20-32.

23 Sui Satiri e sulla loro rappresentazione si vedano in part. Isler Kerényi 2004(a); Lissarrague 1990(a), 1990(b), 1993.

24 L'inconciliabilità tra *akolasìa* ('intemperanza') e *philia* è chiaramente espressa nel *Gorgia* di Platone (507d6-e6), in cui si enfatizza l'inadattabilità alla comunanza (κοινωνία) di chi è intemperante (ἀκόλαστος), e quindi la sua esclusione 'politica', fondata sull'impossibilità di stabilire con costui la *philia*. Queste considerazioni – che nelle *Leggi* (cf. ad es. 626c-627b) si sviluppano sulla base di un'analogia tra l'individuo e la *polis* – sono amplificate da Aristotele nella *Politica*: si pensi alla ben nota considerazione secondo cui «un individuo che non è in grado di condividere nulla con altri o non ha bisogno di nulla poiché basta a se stesso e non è parte della città, è una bestia o un dio» (1253a 28-29, ὁ δὲ μὴ δυνάμενος κοινωνεῖν ἢ μηδὲν δεόμενος δι' αὐτάρκειαν οὐθὲν μέρος πόλεως, ὥστε ἢ θηρίον ἢ θεός).

25 La scatola ossea della tartaruga, come è noto, si compone di due parti: quella superiore – denominata carapace (χελώνιον, cf. Aristot. *PA* 671a; Aelian. *NA* 7, 16; 12, 41) – di forma convessa, ed una parte sotto il ventre, piatta, chiamata piastrone, saldate insieme da un ponte osseo. Tale saldatura è tanto ermetica, che l'animale si muove con caratteristica lentezza.

26 Primo esempio dell'astuzia (*metis*) che contraddistingue Hermes: i Greci chiamavano infatti *hermàion* ogni ritrovamento fortunato.

27 Secondo Aristotele (*HA* 536a4-8; cf. anche Plin. 9, 267), la tartaruga ha una voce tanto debole da essere paragonabile al sibilo dei serpenti. La caratteristica di afonia della tartaruga emerge come tratto peculiare nella letteratura antica (cf. Nicand. *Alex*. 560, ἀναύδητον, ovvero ἄφωνον, come interpreta lo scolio al passo; Philostr. *Im*. 1, 3, 1, il quale, a proposito del fatto che Esopo fa parlare nelle sue fiabe tutti gli animali, afferma che 'persino' la tartaruga diviene in esse un animale parlante).

28 Negli *Ichneutài* di Sofocle (293) si contrappongono fortemente il mutismo della tartaruga da viva e la sonorità del suo corpo morto trasformato in lira.

29 La bellezza dell'animale preannuncia quella dello strumento che ne deriverà, esaltata dai poeti (splendido e noto elogio poetico della lira è Pind. *Pyth*. 1.1-24).

30 La medesima morale sembra espressa, ad esempio, in un verso degli *Erga* esiodei (365) in cui si afferma che è meglio avere in casa quanto serve per vivere, poiché ciò che proviene da fuori è dannoso.

31 *Hymn. Hom. Herm*. 423-4, … καί μιν γλυκὺς ἵμερος ᾕρει/ θυμῷ ἀκουάζοντα…, «e un dolce desiderio gli prendeva l'animo, mentre ascoltava»; cf. anche 434, ἔρος … ἀμήχανος, «desiderio irresistibile». Sul rapporto tra bellezza e desiderio, e sul desiderio come tramite verso il *to kalòn*, cf. Kosman 2010, 355-356; Konstan 2014, in part. cap. 4, *Beauty Transfigured*.

32 Cf. ad es. *Od*. 8, 99, «della lira, che è compagna di un florido pasto».

33 Sulla connessione tra bellezza ed appropriatezza si rinvia all'analisi di Kosman 2010.

34 Cf. Pind. *Pyth*. 1, 10-12, «anche la mente dei numi ammaliano i tuoi [*scil*. della lira] strali grazie all'arte del figlio di Latona e delle Muse dall'ampio drappeggio» (καὶ γὰρ βια-/τὰς Ἄρης, τραχεῖαν ἄνευθε λιπών/ ἐγχέων ἀκ᾽ μάν, ἰαίνει καρδίαν/ κώματι, κῆλα δὲ καὶ δαιμόνων θέλ-/γει φρένας ἀμφί τε Λατοί-/δα σοφίᾳ βαθυκόλπων τε Μοισᾶν).

35 La prima testimonianza in cui si riscontrano gli effetti calmanti della lira è *Il*. 9, 187-189 (cf. anche Athen. 624a; Aelian. *VH* 14, 23), in cui Achille, ritiratosi dai combattimenti, e seduto nella sua tenda in compagnia del solo Patroclo, la suona per distogliere i suoi pensieri dall'affronto subito da Agamennone.

36 Sulle rappresentazioni vascolari di Hermes si veda in part. Zanker 1965.

37 Sul simposio greco ci si limita a rinviare a Musti 2001; Catoni 2010.

38 Hermes è la divinità più incline a stare tra gli uomini (cf. ad es. *Il*. 24, 334-335).

39 Esemplificativo al riguardo è il dramma satiresco, in cui il coro è formato da Satiri. Sull'importanza del dramma satiresco nella *polis* si vedano in part. Krumheick *et al*. 1999; Voelke 2001; Di Marco 2000 e 2003; Griffith 2005. Sulla testimonianza offerta dalla pittura vascolare riguardo a questo genere di rappresentazioni e sulla funzione rituale dei *choròi* di Satiri ad Atene cf. Hedreen 2007.

40 Cf. Carpenter 1997, 76-77.

41 Firenze 4209 (*ABV*, 76, 1), cratere a volute (c. 570-560 a.C.) rinvenuto a Chiusi e firmato sia dal ceramista, Ergotimos, sia dal ceramografo, Kleitias. Su questa importante testimonianza artistica cf. in part. Hedreen 1992, 14-19; Isler Kerényi 2004(a), 19-25.

42 Cf. Isler Kerényi 2004(a), 4. Tali tipologie saranno in seguito marginalizzate.

43 Cf. West 1985, 59.

44 L'improduttività dei Satiri sembra risaltare particolarmente nel vasellame a figure nere in cui Satiri sottodimensionati affollano una vigna, ma appaiono

chiaramente troppo piccoli e inadatti rispetto al lavoro che dovrebbero svolgere (cf. Isler Kerényi 2004[a], 74-75).

45 West 1985, 59 ricorda la popolarità dei cori di Satiri in tale area.

46 Hermes è talvolta rappresentato all'inseguimento di giovani donne (cf. *LIMC*, V_1, s.v. *Hermes*, 359-360).

47 Vernant 2001[3], cap. *Hestia-Hermes. Sull'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso i Greci*.

48 London BM E 815 (Pittore di Nicosthenes, ca. 510-500 a.C.); *ARV*[2] 125, 15, in *LIMC* V_2, s.v. *Hermes*, 248.

49 Berlin, Staatliche Museen F 2160: anfora a figure rosse da Vulci, 500-490 a.C. ca. (*ARV*[2] 196, 1; Boardman 1975, fig. 144), in *LIMC* V_2, s.v. *Hermes*, 656 bis. Cf. al riguardo Beazley 1911; Moore 2006, che considera la paternità di Hermes come condizione fondamentale per interpretare la 'civilizzazione' del satiro sull'anfora di Berlino.

50 Su tale strumento, affine alla lira ma con lunghe corde (e, pertanto, dalla tonalità più grave), cf. in part. Maas, McIntosh Snyder 1989, 113-138; Mathiesen 1999, 249-253.

51 Cf. Osborne 1998, 27.

52 Paris, Louvre E 876 (*ABV* 90, 1; *Add*[2]. 24 [90, 1]), 570-550 a.C. ca. Cf. Bérard, Bron 1984, 132-133; Isler Kerényi 2001, 98-99.

53 Sull'argomento cf. in part. Isler Kerényi 2004(a), 39, 43, 51, 53, 77.

54 Cf. Frontisi-Ducroux 1984.

55 Oltre al satiro turpe ed esagitato, il simposiasta può vedere sulle coppe che usa anche propri simili che lo fissano mentre bevono, e persino mentre vomitano, come a volergli mostrare le conseguenze dell'eccesso (cf. Frontisi Ducroux 1984, 159-160).

56 Cf. ad es. Baltimore, Johns Hopkins University Museum AIA B3: *kylix* da Chiusi firmata da Epiktetos, ca. 520-510 a.C. (*ARV*[2], 75, 56), al cui interno un satiro con corona simposiale, disteso su una *kline*, accosta alle labbra un'anfora.

57 Sull'argomento si rinvia il lettore a Lissarrague 1990(b).

58 Nel cratere François, il mulo che trasporta Efesto è itifallico, come i Satiri che lo precedono e lo seguono.

59 Le prime attestazioni iconofigrafiche di tali figure risalgono a metà del VI sec. a.C. L'argomento è esaustivamente trattato in Rocconi 2006.

60 Questa funzione delle raffigurazioni vascolari di Satiri è enfatizzata in Isler Kerényi 2004(a); cf. anche Isler Kerényi 2005, in cui si evidenzia l'interazione tra coloro che usano i vasi da un lato, e gli spettatori del dramma satiresco dall'altro, con i Satiri, nella comune ricerca di Dioniso e della gioia che da lui proviene.

61 La fragilità dei confini tra uomini e Satiri è ben illustrata in Lissarrague 1993, 209, che cita l'esempio di immagini in cui alcuni Satiri, imbrigliati, trainano carri come se fossero cavalli, mentre altri li guidano nelle vesti di aurighi.

62 I vasi di questa tipologia, dalla caratteristica forma a fungo, erano riempiti di vino e posti a galleggiare all'interno di un grande cratere riempito di acqua

ghiacciata. Quando il vino era abbastanza fresco, veniva prelevato e mescolato con acqua, prima di essere bevuto.

63 London, BM E 768; *ARV*² 446, 262, da Caere, 480 a.C. ca.: un *choròs* di undici Satiri si esibisce in acrobazie di vario tipo che coinvolgono coppe di vino; nel mezzo della composizione, il più eminente tra loro è travestito da Hermes. Il corrispettivo umano di questo *komos* è rappresentato su un'altra coppa (Boston 98.930; *ARV*², 431, 45; 490-480 a.C. ca.), anch'essa firmata da Douris.

64 Cf. Durand *et al*. 1984, 122.

65 Sulla rappresentazione dei Satiri in tali contesti nel VI sec. a.C. cf. in part. Isler Kerényi 2004(b).

66 Würzburg, Martin von Wegner Museum, 265 (530-520 a.C. ca.); *Add*. 43 (151.22); Isler Kerényi 2001, 129; Id. 2004(a), 69-70 (la studiosa sottolinea la rispondenza di questo vaso al programma politico pisistrateo, che valorizza le attività produttive della campagna).

67 Dei due satiri sono indicati i nomi, che fanno riferimento all'ambito selvaggio dei monti: il satiro in compagnia di Hermes si chiama infatti Oreimakhos, mentre il nome dell'altro è Orokhares.

68 L'interno di una coppa attica del Pittore di Brygos (500-480 a.C. ca., Paris, Cabinet des Medailles 575; *ARV*² 371, 14; *LIMC* s.v. *Dionysos*, 465) mostra lo stesso Dioniso che suona il *bàrbitos* tra due satiri che danzano.

69 Cf. Basilea, Antikenmuseen BS 482: cratere a campana a figure rosse del Pittore di Kleophrades (*ARV*² 1632, 49bis; *Add*² 188), 480 a.C. ca., in *LIMC* V_2, s.v. *Hermes*, 317; London, BM E 58: interno di coppa a figure rosse da Vulci attribuita a Macron (*ARV*² 467, 133), 500-490 a.C. ca., in Zanker 1965, 30-31, pl. 7a, e *LIMC* V_2, s.v. *Hermes*, 316.

70 Cf. Osborne 1998, 27-28.

71 In esso il coro dei Satiri – pur essendo questi ultimi canonicamente caratterizzati da codardia, pigrizia, tendenza all'ubriachezza e dall'aspetto ibrido umano-ferino (cf. ad es. Eur. *Cycl*. 635-648; cf. anche Soph. *Ichn*. 147, 153, 221, θῆρες, 'bestie'), oltre che da azioni comiche e persino paradossali, intese a destare il riso –, coadiuva il protagonista in vista della riuscita di un'impresa opportuna che, affermando un principio di utilità per quest'ultimo, rappresenta la parte del 'bene'. Per altri versi, il coro satiresco contribuisce a comprendere il bene stesso che si configura nel dramma.

72 Cf. ad es. Plat. *Resp*. 404e5-8, «la semplicità relativa alla musica genera temperanza nell'anima, e riguardo alla ginnastica produce salute nel corpo» (ἡ δὲ ἁπλότης κατὰ μὲν μουσικὴν ἐν ψυχαῖς σωφροσύνην, κατὰ δὲ γυμναστικὴν ἐν σώμασιν ὑγίειαν), *Leg*. 660a3-8, «il retto legislatore (ὁ ὀρθὸς νομοθέτης) persuaderà il compositore (τὸν ποιητικόν … πείσει) – e lo costringerà (ἀναγκάσει), qualora non riesca a persuaderlo – a riprodurre giustamente (ὀρθῶς ποιεῖν) in parole belle e lodevoli (ἐν τοῖς καλοῖς ῥήμασι καὶ ἐπαινετοῖς), quando crea, nei ritmi le attitudini (ἔν τε ῥυθμοῖς σχήματα), e nelle armonie le melodie (ἐν ἁρμονίαισιν μέλη) di uomini temperanti, coraggiosi e per ogni aspetto virtuosi (τῶν σωφρόνων τε καὶ ἀνδρείων καὶ πάντως ἀγαθῶν ἀνδρῶν)»;

Aristot. *Pol*. 1340a18-21, «nei ritmi e nelle melodie risiedono somiglianze (ὁμοιώματα) estremamente vicine alla vera natura della collera e della mitezza, e ancora, del coraggio e della temperanza, e di tutti i contrari di queste e delle altre qualità morali (ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθῶν)».

Bibliografia

Anderson 1994 = W.D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca- London, Cornell University Press, 1994.

Arias 1940 = P.E. Arias, *Mirone*, Firenze, Sansoni, 1940 (rist. 1990).

Barker 1994 = A. Barker, *The Daughters of Memory*, in *Musica e Storia*, 2, 1994, 171-188.

Beazley 1911 = J.D. Beazley, *The Master of the Berlin Amphora*, in *JHS*, 31, 1911, 276-295.

Bérard, Bron 1984 = C. Bérard, C. Bron, *Le jeu du satyre*, in C. Bérard *et al.* (édd.), *La cité des images: religion et société en Grèce antique*, Paris-Lausanne, Nathan, 1984, 127-146 (trad. ingl. *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1989).

Bertrand 2005 = J.-M. Bertrand, *La violence dans les mondes grec et romain*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2005.

Boardman 1975 = J. Boardman, *Athenian Red-figure Vases: the Archaic Period*, London, Thames and Hudson, 1975.

Carpenter 1997 = Th. Carpenter, *Dionysian Imagery in fifth-century Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1997.

Castaldo 2000 = D. Castaldo, *Il pantheon musicale. Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna, Longo, 2000.

Catoni 2010 = M.L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Milano, Feltrinelli, 2010.

Di Marco 2000 = M. Di Marco, *L'ambiguo statuto del dramma satiresco*, in G. Arrighetti, M. Tulli (a cura di), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica*, Atti del Convegno (Pisa, 7-9 giugno 1999), Pisa, Giardini, 2000, 31-49.

Di Marco 2003 = M. Di Marco, *Sull'impoliticità dei satiri: il dramma satiresco e la* polis, in *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*. Atti del Convegno Internazionale (Siracusa, 19-22 settembre 2001), Palermo, Palumbo, 2003, 168-187.

Dover 1983 = K.J. Dover, *La morale popolare greca all'epoca di Platone e di Aristotele*, trad. it. L. Rossetti, Brescia, Paideia, 1983 (rist. 2010; ed. or. *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Oxford, Blackwell, 1974).

Durand *et al.* 1984 = J.L. Durand *et al.*, *L'entre-deux-vins*, in C. Bérard *et al.*, *La cité des images: religion et société en Grèce antique*, Paris-Lausanne, Nathan, 1984, 117-126 (trad. ingl. *Wine: human and divine*, in *A City of*

Images. Iconography and Society in Ancient Greece, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1989).

Franklin 2006 = J.C. Franklin, *Lyre Gods of the Bronze Age. Musical koine*, in *The Journal of Ancient Near Eastern Religions*, 6, 2, 2006, 39-70.

Frontisi-Ducroux 1984 = F. Frontisi-Ducroux, *Au miroir du masque*, in C. Bérard *et al.*, *La cité des images: religion et société en Grèce antique*, Paris-Lausanne, Nathan, 1984, 147-161 (trad. ingl. *In the Mirror of the Mask*, in C. Bérard *et al.*, *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton, N.J., University of Princeton Press, 1989, 151-165).

Frontisi-Ducroux 1994 = F. Frontisi-Ducroux, *Athéna et l'invention de la flûte*, in *Musica e Storia*, 2, 1994, 239-267.

Gargiulo (a cura di) 1997 = A. Gargiulo (a cura di), I. Kant, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1997 (1949[1]).

Gostoli 1995 = A. Gostoli, *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele*, in B. Gentili, F. Perusino (a cura di), *MOUSIKE: metrica ritmica e musica greca, in memoria di Giovanni Comotti*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1995, 133-144.

Gostoli 2007 = A. Gostoli, *L'armonia frigia nei progetti politico-pedagogici di Platone e Aristotele, II: coribantismo e dionisismo*, in P. Volpe Cacciatore (a cura di), *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, Atti del II congresso della Consulta Universitaria del Greco (Fisciano 1 dicembre 2006), Napoli, Guida, 2007, 23-36.

Griffith 2005 = M. Griffith, *Satyrs, Citizens, and Self-Presentation*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Swansea, Classical Press of Wales, 2005, 161-199 (rist. in Id., *Greek Satyr Play: Five Studies*, Berkeley, University of California, 2015, 75-108).

Hedreen 1992 = G. Hedreen, *Silens in Attic Black-Figure Vase Painting: Myth and Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992.

Hedreen 2007 = G. Hedreen, *Myths of Ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens*, in E. Csapo, M.C. Miller (eds), *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 150-195.

Irwin 2010 = T.H. Irwin, *The Sense and Reference of* Kalon *in Aristotle*, in *CPh*, 105, 4, 2010, 381-396.

Isler Kerényi 2001 = C. Isler Kerényi, *Dionysos nella Grecia Arcaica: il contributo delle immagini*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici, 2001.

Isler Kerényi 2004(a) = C. Isler Kerényi, *Civilizing violence: Satyrs on 6th century Greek vases*, Göttingen-Fribourg, Vandenhoeck & Ruprecht/Academic Press, 2004.

Isler-Kerényi 2004(b), *I satiri, il vino e il teatro*, in *Dioniso*, 3, 2004, 274-283.

Isler Kerényi 2005 = C. Isler Kerényi, *Satiri sui vasi, satiri sulla scena*, in *Dioniso*, 4, 2005, 270-277.

Konstan 2014 = D. Konstan, *Beauty. The Fortunes of an Ancient Greek Idea*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2014.

Konstan 2015 = D. Konstan, *Beauty*, in P. Destrée, P. Murray, eds, *A*

Companion to Ancient Aesthetics, Oxford, Wiley & Sons, 2015, 366-380.

Kosman 2010 = A. Kosman, *Beauty and the Good: Situating the* Kalon, in *CPh*, 105, 4, 2010, 341-357.

Krumheick *et al.* 1999 = R. Krumheick *et al.* (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt, Wbg Academic, 1999.

Lissarrague 1990(a) = F. Lissarrague, *Why Satyrs are good to represent*, in J. Winkler, F.I. Zeitlin (eds), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context,* Princeton, Princeton University Press, 1990, 228-236.

Lissarrague 1990(b) = F. Lissarrague, *The Sexual Life of Satyrs*, in D.M. Halperin *et al.* (eds), *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World,* Princeton, Princeton University Press, 1990, 53-81.

Lissarrague 1993 = F. Lissarrague, *On the Wildness of Satyrs*, in Th.H. Carpenter, Ch.A. Faraone (eds), *Masks of Dionysus*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1993, 207-220.

Löbl 1997-2003 = R. Löbl, *TEXNH-Tèchne. Untersuchungen zur Bedeutung dieses Wortes in der Zeit von Homer bis Aristoteles*, 1-2, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1997-2003.

Maas, McIntosh Snyder 1989 = M. Maas, J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-London, Yale University Press, 1989.

Mathiesen 1999 = Th. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1999.

Miller, Strauss Clay 2019 = J.F. Miller, J. Strauss Clay (eds), *Tracking Hermes, Pursuing Mercury*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2019.

Mitchell 2004 = A.G. Mitchell, *Humour in Greek Vase Painting*, in *RA*, 1, 2004, 3-32.

Moore 2006 = M.B. Moore, *Satyrs by the Berlin Painter and a New Interpretation of his Namepiece*, in *AK*, 49, 2006, 17-28.

Musti 2001 = D. Musti, *Il simposio nel suo sviluppo storico*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

Osborne 1998 = R. Osborne, *Inter-Personal Relations on Athenian Pots: Putting Others in their Place*, in P. Cartledge *et al.* (eds), *Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, 13-36.

Papadopoulou, Pirenne Delforge 2001 = Z. Papadopoulou, V. Pirenne Delforge, *Inventer et réinventer l'*aulos*: autour de la XII*e Pythique *de Pindare*, in P. Brulé, Ch. Vendries (édd.), *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine* (Actes du colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999, Rennes et Lorient), Rennes, Presses Universitaires, 2001, 37-58.

Pelosi 2020 = F. Pelosi, *Music and Emotions*, in T.A.C. Lynch, E. Rocconi, (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken, NJ, Wiley-Blackwell, 2020, 337-349.

Peponi 2012 = A.E. Peponi, *Frontiers of Pleasure. Models of Aesthetic Response in Archaic and Classical Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Raffa 2020 = M. Raffa, *Music in Greek and Roman Education*, in T.A.C.

Lynch, E. Rocconi, (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken, NJ, Wiley-Blackwell, 2020, 311-322.

Raffa 2023 = M. Raffa, *Educar cantando nella Grecia antica*, Carlentini, Duetredue, 2023.

Reid, Leyh 2019 = H.L. Reid, T. Leyh, (eds.), *Looking at Beauty.* Τὸ καλόν *in Western Greece*, Selected Essays from the 2018 Symposium on the Heritage of Western Greece, Sioux City (IA), Parnassos Press-Fonte Aretusa, 2019 (in open access: https://doi.org/10.2307/j.ctvcmxpn5).

Rocconi 2006 = E. Rocconi, *Women Players in Ancient Greece. The Context of Symposia and the Socio-Cultural Position of psaltriai and aulētrides in the Classical World*, in E. Hickmann *et al.* (eds), *Music Archaeology in Context. Archaeological Semantics, Historical Implications, Socio-Cultural Connotations* («Studien zur Musikarchäologie», 5), Rahden/Westalen, M. Leidorf Verlag, 2006, 335-344.

Vegetti 2006 = *Platone. La Repubblica*, a cura di M. Vegetti, Milano, Rizzoli (BUR), 2006.

Vernant 2001[3] = J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 2001[3] (ed. or. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965; ed. rivista e aggiornata Paris, La Découverte, 1985).

Vlassopoulos, Xydopoulos 2017 = K. Vlassopoulos, I.K. Xydopoulos, *Introduction: the Study of Violence and Community in Ancient Greek History*, in I.K. Xydopoulos *et al.*, (eds.), *Violence and Community. Law, Space and Identity in the Ancient Eastern Mediterranean World*, London-New York, Routledge, 2017, 1-27.

Voelke 2001 = P. Voelke, *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari, Levante, 2001.

West 1985 = M.L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women. Its Nature, Structure and Origins*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

West 1992 = M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

West 1997 = M.L. West, *The East Face of the Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon, 1997.

Wians 2019 = W. Wians, *Violence and the Origins of* to Kalon, in H.L. Reid, T. Leyh, (eds.), *Looking at Beauty.* Τὸ καλόν *in Western Greece*, Selected Essays from the 2018 Symposium on the Heritage of Western Greece, Sioux City (IA), Parnassos Press-Fonte Aretusa, 2019 (in open access: https://doi.org/10.2307/j.ctvcmxpn5), 15-35.

Wilson 1999 = P. Wilson, *The Aulos in Athens*, in S. Goldhill, R. Osborne (eds), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 58-95.

Wilson 2004 = P. Wilson, *Athenian Strings*, in P. Murray, P. Wilson (eds), *Music and the Muses. The Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 269-306.

Zanker 1965 = P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei*, Bonn, Habelt, 1965.

03 | recensiones

Giulio Coppola
Paolo Di Benedetto
Alessio Faedda
Francesco Pacia
Giovanni Salvagnini Zanazzo

Giulio Coppola

unaκοινῇ, n°4 (2023), 212-220
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261060

Maurizio Bettini, *Roma, città della parola*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 410, ISBN 978-88-06-24887-1.

Il corposo volume del noto studioso, costituito da ben quattordici capitoli più sei appendici, conduce per mano il lettore in un affascinante viaggio negli aspetti più profondi dell'oralità nella Roma antica. Il solo elenco di alcuni tra i numerosissimi punti toccati nelle pagine del volume dà ben l'idea della vastità di prospettive che si aprono alla sua lettura, riflessioni tutte volte a sottolineare l'importanza dell'orale nell'*Urbs*: la ritualità di toccare il lobo dell'orecchio della persona alla quale si intendeva ricordare qualcosa (nella visione dei Romani la sede della memoria è proprio l'orecchio), la mancanza (nel ricchissimo *pantheon* latino) di un dio specifico della scrittura, l'importanza della parola nel modellare e rimodellare nel tempo l'identità romana, la prevalenza dell'oralità nella pratica giudiziaria e amministrativa, il concetto di *Fatum* con le sue evoluzioni, la differenza tra le Parche greche (divinità che 'tessono' il destino dell'individuo) e le Camene latine (che invece lo 'pronunciano'), la natura del *fas* e del *nefas*, la questione del saturnio. La lettura del saggio, pertanto si ritiene consigliabile (per non dire necessaria) non solo per gli 'addetti ai lavori' dell'Università, ma anche per quanti - come il sottoscritto - si occupano di queste discipline in ambito scolastico. Solo a titolo d'esempio, le precisazioni sulla costruzione 'partecipata' di tanti testi letterari latini (Virgilio che trae ispirazione per la soluzione di alcuni passaggi poetici dalle reazioni dei suoi ascoltatori - non esattamente lettori -, le dichiarazioni di Marziale secondo cui le cose migliori da lui composte

provengono da chi ascoltava - *dictavit auditor* -, l'importanza dell'interazione tra poeta e pubblico denunziata dal Materno tacitiano che dichiara di star rivedendo la propria tragedia proprio alla luce del feedback ricevuto in occasione di una pubblica lettura) andrebbero proposte a scuola ad ogni introduzione allo studio della letteratura latina: risulterebbero assai utili per i discenti a distinguere meglio la differenza tra il nostro fare letteratura e il loro.

In secondo luogo, va rilevato un aspetto metodologico sotteso al discorso condotto dall'autore: l'insistenza su una lettura 'emica' dei dati della tradizione culturale romana che legittima un attacco al principio di spiegazione evoluzionistico. Qualche parola in più per chiarire meglio i termini della questione. Come è noto, l'approccio 'emico' ai fenomeni oggetto di studio dell'antropologia si rende necessario per evitare che il ricercatore (nell'accostarsi ad una realtà culturale diversa dalla propria) finisca per sovrapporre proprie credenze, quadri interpretativi, criteri di giudizi al campo d'indagine della cultura da analizzare deformandone inevitabilmente la fisionomia. A tal proposito, cautele di tal genere non possono che essere condivisibili anche quando sotto esame finiscono non i costumi di una popolazione della foresta amazzonica, ma istituzioni, pratiche cultuali, visioni proprie del mondo antico. Salutare dunque appare l'insistenza più volte ribadita da M. Bettini di leggere i *Realien* che emergono dalla tradizione latina secondo schemi interpretativi tutti interni a quel mondo. Illustrare alcuni di esempi in tal senso può chiarire l'importanza del discorso: a nostro avviso meritano particolare attenzione i capitoli dedicati al concetto di *fas* (capp. IX-X) in quanto propedeutici ad una considerazione più generale relativa a caratteri specifici della cultura romana (cap. XI: *Uno stile culturale umano*). Ed è proprio su queste pagine che intendiamo concentrare l'attenzione.

Prima di tutto lo studioso di Siena ritiene opportuno ribaltare del tutto l'idea molto radicata negli studi su Roma antica secondo cui *fas* è da intendere come legge divina. Questa concezione troverebbe conferma solo in due passi antichi: il commento di Servio ad un verso delle *Georgiche* di Virgilio (Serv. *Georg.* I 269: *Fas*

et iura sinunt: id est divina humanaquae iura permittunt: nam ad religionem fas, ad homines iura pertinent) e una voce di Isidoro di Siviglia (*Et.* 5, 2, 2: *Fas lex humana est, ius lex humana*). Sul primo brano, M. Bettini fa notare che Virgilio usa il termine *fas* molte volte anche in contesti che non avrebbero nulla a che fare con la sfera religiosa; per la nota di Isidoro, si tratterebbe delle parole di un vescovo del VI-VII sec. d.C. troppo influenzato da un modello religioso cristiano tendente a contrapporre radicalmente la *Civitas Dei* alla *Civitas hominum*. In più, nota M. Bettini, a stare ad una affermazione di Macrobio, Numa avrebbe diviso i giorni in *festi, profesti* e *intercisi* e i *dies fasti* (= derivati da *fas*) sarebbe compresi tra i *profesti*, esplicitamente indicati come quelli riservati non agli dèi, ma alle attività umane (*sat.* I 16, 2-3: *Numa ut in menses annum, ita in dies mensem quemque distribuit, diesque omnes aut festos aut profestos aut intercisos vocavit. Festi dis dicati sunt, profesti hominibus ob administrandam rem privatam publicamque concessi, intercisi deorum hominumque communes sunt*). Ne deriverebbe allora un marcato abbaglio nell'assegnare al termine *fas* un connotato religioso. L'analisi di M. Bettini si spinge fino ad individuare la causa di tale fraintendimento: all'origine ci sarebbe l'affermazione di una logica evoluzionistica che contrappone un passato 'oscurantista' caratterizzato dal prevalere di una concezione religiosa omnicomprensiva ad un presente 'civilizzato' che vede invece la realizzazione di un 'sano' spirito laico. Per essere più chiari, l'errore di vedere in *fas* una legge divina nascerebbe dall'arbitraria idea che nel più lontano passato la mentalità 'primitiva' fosse dominata da una concezione esclusivamente religiosa, dominio che col tempo sarebbe poi andato scemando fino al sorgere di una visione secolarizzata. Lasciamo all'autore trarre da ciò le dovute conclusioni: «Tutte queste considerazioni, dunque, ci invitano ad abbandonare definitivamente l'ipotesi che *fas* costituisse una originaria legge sacra o divina, in seguito secolarizzatasi con il progredire dello sviluppo culturale fra i Romani» (p. 203).

Non basta, continua lo studioso:

> «Esiste però un'altra ragione, e molto seria, per cui non possiamo pensare che i Romani avessero delegato a una forza divina, mistica, la definizione del giusto e dell'ingiusto. Un atteggiamento di questo tipo, infatti, contrasterebbe esplicitamente con il modo in cui nella memoria culturale romana viene rappresentato in generale il rapporto fra l'umano e il divino» (*ibidem*).

Non credo possa sfuggire la rilevanza di questo passaggio: in gioco sono esattamente elementi di importanza capitale. Qual è il rapporto che si stabilisce a Roma tra religione e *civitas*? In che modo gli antichi Romani si relazionano con gli dèi? Quale ruolo svolgono le funzioni sacerdotali nelle dinamiche politiche interne alla città? Si tratta dunque di ridisegnare nel profondo il quadro politico/religioso/sociale della Città eterna. Per approfondire questo tema, vengono chiamati in causa (cap. XI) miti relativi alla figura del re Numa, secondo la tradizione responsabile dello *ius*, delle *leges* e dei *mores* di cui la Roma delle origini si sarebbe dotata (Liv. 1, 19, 1: *Qui* – sc. *Numa* – *regno ita potitus urbem novam conditam vi et armis, iure eam legibusque ac moribus de integro condere parat*). Più volte M. Bettini sottolinea che tale operazione di fondazione è riservata ad un uomo, Numa appunto. Non solo. L'attenzione è concentrata poi su un passo di Ovidio (*Fast.* 3, 339 e ss.) che molto ricorda il brano della *Genesi* (18, 22 e ss.) in cui Abramo, dinanzi alla decisione del Signore di distruggere Sodoma, 'mercanteggia' al ribasso con la controparte divina il numero dei giusti che dovrebbero assicurare alla città la salvezza. Nella vicenda mitica di Roma si fronteggiano Giove, che chiede sangue umano per espiare il fulmine, e Numa, che con giochi di parole riesce ad evitare spargimenti di sangue. Alla fine il padre degli dèi con un sorriso dovrà accettare la volontà del re in base alla quale da allora in poi l'espiazione del fulmine sarebbe stata realizzata attraverso una cipolla, dei capelli e un pesciolino piuttosto che con un sacrificio umano. Nell'interpretazione dello studioso, questo è un esempio di come a Roma si verifichi una «preminenza dell'umano sul divino

– diciamo meglio, delle istituzioni sull'ispirazione – in materia di pratiche giuridiche e religiose» e che questa «costituisca una cifra caratteristica della cultura romana» (p. 214).

Poco più sotto aggiunge:

> «Riteniamo che anche i Romani fossero caratterizzati da un determinato stile culturale, in particolare riguardo al loro modo di concepire la giustizia e la religione. Esso consiste nella convinzione che – come avvenuto con Numa – siano gli *uomini* a instaurare questo tipo di regole, senza l'intervento della divinità».

La tesi è estremamente affascinante in quanto apre a non poche considerazioni: ne emergerebbe allora che lo stile culturale romano preveda un'*agency* da parte dell'uomo nelle sue relazioni con le divinità, la possibilità cioè per l'individuo di un libero e autonomo agire nei confronti del divino. Le argomentazioni di M. Bettini allora potrebbero far pensare che quella romana sia una società 'laica' o 'secolarizzata': l'autore – sempre in nome dell'approccio 'emico' sopra indicato – tiene a precisare però che ciò sarebbe un grave errore (pp. 215 e ss.). Il concetto di laicità, infatti, non è applicabile al mondo antico in quanto esso è il prodotto di una cultura moderna in cui la religione cristiana ha opposto nettamente ciò che è laico a ciò che è religioso. Tale distinzione invece non si riscontra nella Roma antica, come è possibile appurare da una serie di passi molti chiari. Ad esempio, Cicerone afferma che uomini e dèi partecipano di una stessa società attraverso il vincolo della *lex* che è a sua volta espressione della *ratio*, bene appunto condiviso da uomini e divinità (*leg.* 1, 23: *Est igitur, quoniam nihil est ratione melius, eaque <est> et in homine et in deo, prima homini cum deo rationis societas. Inter quos autem ratio, inter eosdem etiam recta ratio [et] communis est: quae cum sit lex, lege quoque consociati homines cum dis putandi sumus*). Ne deriva che i due mondi (quello dei mortali e quello degli immortali) costituiscano una stessa *civitas* (*Quibus autem haec sunt inter eos communia, ei ciuitatis eiusdem habendi sunt*, *ibid.*). Non basta. La concezione romana si caratterizza –

come dice M. Bettini – per la «persuasione che le divinità e il loro culto siano una *funzione* delle comunità *umane*, per così dire una loro conseguenza, non il contrario» (p. 219). A conferma di tale specificità, l'autore riporta tra le altre due testimonianze: una di Agostino (*civ.* 2, 26), l'altra di Plinio il Vecchio (28, 4). Nella prima da una prospettiva cristiana si critica l'impostazione pagana di Varrone. Appare assurdo infatti agli occhi di Agostino che l'autore latino abbia prima scritto un'opera relativa alle *res humanae* e solo dopo una concernente le *res divinae*: nell'ottica di Varrone sono gli uomini a venire prima degli dèi (= a creare gli dèi: *Iste ipse Varro propterea se prius de rebus humanis, de diuinis autem postea scripsisse testatur, quod prius extiterint ciuitates, deinde ab eis haec instituta sint*) e non il contrario così come prima del quadro viene il pittore, prima dell'edificio il costruttore (*Sicut prior est, inquit, pictor quam tabula picta, prior faber quam aedificium: ita priores sunt ciuitates quam ea, quae a ciuitatibus instituta sunt*). Nella seconda testimonianza M. Bettini nota come secondo Plinio il Vecchio sia nel potere degli uomini poter stornare da sé, cioè rendere inefficaci, prodigi che provengano dagli dèi (*Haec satis sint exemplis ut appareat ostentorum uires et in nostra potestate esse ac, prout quaeque accepta sint, ita ualere*): nella pratica degli áuguri, infatti, nel caso di presagi sfavorevoli basta che coloro che stanno per intraprendere qualcosa neghino di averli mai visti per impedire che essi si avverino (*In augurum certe disciplina constat neque diras neque ulla auspicia pertinere ad eos qui quamque rem ingredientes obseruare se ea negauerint*). Perentoria ed efficace la conclusione dello studioso di Siena: «Anche in questo caso lo stile culturale tipico della religiosità romana si mostra in tutta la sua chiarezza: è l'uomo che determina i segni, non i segni che determinano l'uomo» (p. 224). Ma questo significa azzerare del tutto il peso della religione nell'agire quotidiano? E cioè di qui si giunge inevitabilmente ad immaginare una società totalmente laica nella quale l'individuo è pienamente libero nelle proprie azioni e immune da ogni forma di condizionamento superiore? M. Bettini al contrario nota come i Romani ci tenessero a mostrarsi come un popolo dal profondo

scrupolo religioso (Cic. *Nat. deor.* 2, 3: *Et si conferre uolumus nostra cum externis, ceteris rebus aut pares aut etiam inferiores reperiemur, religione id est cultu deorum multo superiores* e anche Polibio precedentemente dall'esterno confermava quest'idea, 6, 56, 6-8: Μεγίστην δέ μοι δοκεῖ διαφορὰν ἔχειν τὸ Ῥωμαίων πολίτευμα πρὸς βέλτιον ἐν τῇ περὶ θεῶν [7] διαλήψει. Καί μοι δοκεῖ τὸ παρὰ τοῖς ἄλλοις ἀνθρώποις ὀνειδιζόμενον, τοῦτο συνέχειν τὰ Ῥωμαίων [8] πράγματα, λέγω δὲ τὴν δεισιδαιμονίαν).

La contraddizione che potrebbe palesarsi ai nostri occhi dinanzi a dei Romani che ammettono di poter impunemente 'manipolare' i segni celesti e che contemporaneamente si professano e sono riconosciuti come i più scrupolosi osservanti della volontà divina si scioglie – spiega l'autore – alla luce delle deformazioni che inevitabilmente si generano applicando i nostri parametri cristiani a fenomeni religiosi che cristiani non sono. In altri termini, gli antichi abitanti di Roma hanno piena consapevolezza della fragilità della condizione umana sottoposta a forze incontrollabili da cui dipende inevitabilmente il proprio destino; ma proprio in virtù di questo dato di fatto, elaborano una fitta trama di divinità (i *dei minuti*) nel tentativo di 'ingabbiare' quanti più aspetti possibili della quotidianità in modo che attraverso un'altrettanto ricca congerie di riti, sacrifici, formule possano arrivare a 'gestire' a proprio favore la *vis* divina. Si tratta dunque di un «pensare insieme gli opposti», commenta lo studioso che fa problema per noi moderni abituati a leggere la realtà e i rapporti col divino da un'impostazione cristiana. E d'altra parte stiamo parlando di un mondo (quello romano così come quello greco) in cui non esiste la figura del profeta rivelatore della Verità (che non a caso nella lingua greca è indicata con aletheia, dalla radice *lat/let*, quindi come 'qualcosa che non è nascosto').

Se tutto questo appare molto fondato, è nostra intenzione spostare l'attenzione su alcuni aspetti particolari e provare a porre delle domande. Appare del tutto corretto sottolineare che la religione romana non è quella cristiana; nulla da eccepire sul riconoscimento di un'*agency* umana che opera sul piano divino. Viene però da chiedersi: se c'è una forma di controllo da parte dell'uomo sul

mondo degli dèi (spiegabile anche perché – come abbiamo detto – quella romana non è una religione rivelata) questo significa che tutti gli uomini indistintamente esercitano questa forma di influenza? Ciò a noi appare difficilmente accettabile. Quando si cita la figura di Numa come esempio tipico dello stile culturale romano in cui la divinità sembra 'subire' la capacità d'azione dell'uomo, ci si deve domandare se il re in questione sia assimilabile all'uomo della strada o non rappresenti piuttosto un modello di eroicità dotato di un'eccezionalità che lo pone ben al di sopra degli altri. A questa considerazione ne segue un'altra: l'*agency* umana si realizza in quadro storico-politico complesso nel quale la sapienza religiosa è per lungo tempo monopolio assoluto delle classi al potere, come giustamente riconosce anche M. Bettini (pp. 222-23). Questo significa, in altri termini, che non tutti hanno pari capacità di azione sulla sfera divina e che tale funzione sia prerogativa esclusiva dei potenti aristocratici. D'altro canto, come sa bene Polibio per primo (6, 56, 6 e ss.), la *religio* entra pesantemente in gioco nelle dinamiche politiche della Città diventando un efficace *instrumentum regni*. Alla luce di tutto questo, non si vede perché mai *fas* (inteso dallo studioso come il «principio *non negoziabile*, indiscutibile, assoluto: che come tale si applica sia al modo di trattare i *sacra* o la divinità, sia alle leggi della natura, sia alla coerenza di ragionamento, e così via», p. 238, corsivi dell'autore) non possa avere una valenza religiosa (o quanto meno, più precisamente, essere caricato di una connotazione sacrale da quelle classi sociali che se ne servono per rafforzare il loro potere). In sostanza la domanda è semplice ma fondamentale: cosa assicura al *fas* la potenza normativa? Perché ciò che è detto dal *fas* non è negoziabile? Cosa lo pone al di sopra di ogni discussione? È pur vero che a queste obiezioni M. Bettini sembra rispondere nel testo quando ci invita a non «far ricorso a vecchie formulazioni quali l'arcano "potere" della parola nelle società primitive o il valore "magico" che essa avrebbe posseduto» (p. 251). Si tratta, infatti, di un approccio 'etic' poco rispettoso dei caratteri specifici di una cultura lontana dalla nostra. A suo dire, allora, l'efficacia del *fas* si spiega proprio in virtù dell'assenza del locutore: in una dimensione

orale in cui l'identità della comunità si costruisce attraverso la parola parlata infinite volte ascoltata e ripetuta, è chiaro che non sussiste – come per noi abituati alla parola scritta – il problema essenziale dell'individuazione dell'emittente. Se tale prospettiva appare imprescindibile, va detto però che il discorso va poi calato in una dinamica storico-politica precisa, quella della Roma delle origini dove domina sì l'orale, ma dove il potere politico-sacrale è saldamente nelle mani di una precisa classe sociale: difficile pensare che quest'ultima, detentrice e interprete del *fas*, si sia astenuta dal dare ad essa un connotato sacrale proprio per accrescerne il peso.

Se infine la storia di Roma arcaica è anche la storia del graduale indebolimento dell'esclusività dei patrizi nell'esercizio dei *sacra*, appare evidente come il concetto di *fas* vada incontro a delle trasformazioni nel corso del tempo: la sua fisionomia muta col passare del tempo in relazione al trasformarsi della società romana. Anche se non lo si vuole chiamare evoluzionismo in nome di corretti principi interpretativi, è di tutta evidenzia che ci troviamo di fronte a trasformazioni che non possono essere negate.

Alla luce di queste seppur cursorie considerazioni emerge la ricchezza di orizzonti, di stimoli all'approfondimento e alla discussione che il volume in questione lascia al suo lettore: riflessioni che, illuminando aspetti essenziali del mondo antico, *per differentiam* contribuiscono anche a chiarire caratteri della società moderna. Ed è per questo che non si può che essere grati all'autore.

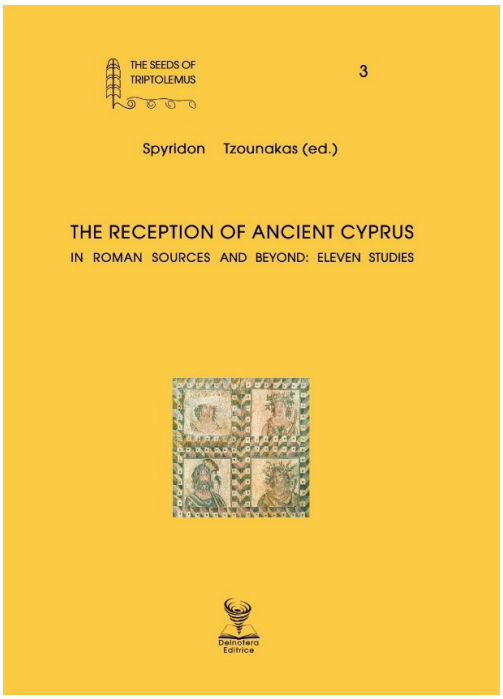
Giulio Coppola
giulio.74.ce@gmail.com

Paolo Di Benedetto

unaκοινῇ, n°4 (2023), 221-228
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261061

Spyridon Tzounakas (ed. by), *The Reception of Ancient Cyprus in Roman sources and beyond: eleven studies,* The seeds of Tripolemus**, Roma, Deinotera Editrice 2023, pp. XIV + 226, ISBN 978-88-89951-44-6.**

Il recentissimo volume intitolato The Reception of Ancient Cyprus in Roman sources and beyond: eleven studies", curato da Spyridon Tzounakas, professore associato di Letteratura latina presso l'Università di Cipro, e pubblicato nella collana *The Seeds of Tripolemus* di Deinotera Editrice, presenta una silloge di interessanti saggi incentrati su un ampio spettro di tradizioni relative alla presenza di Cipro, che per la sua posizione strategica ha costituito fin dall'antichità un punto di incontro tra civiltà occidentale ed orientale. Colpisce la notevole e pregevole variegata tipologia dei contributi raccolti, ben inseriti in una cornice storica, letteraria, archeologica e artistica: essi offrono un'organica e aggiornata discussione sulle tradizioni dell'isola e sui racconti e miti ad essa connessi. Il volume è provvisto di un'estesa e accurata bibliografia (pp. 175-205) e di un indice delle fonti ragionato (pp. 207-215). Scopo di questo lavoro, che nasce da due Workshop tenutisi a Nicosia il 29 maggio e il 7 luglio 2021 ed è inserito nel progetto internazionale *Reception of Ancient Cyprus in the Culture of the Western World* (*RACCWW*), è far luce sulla presenza di Cipro nel mondo antico e sulla sua percezione e ricezione nella letteratura e nell'arte europea post-classica e moderna. Il volume – che fa il paio ad un'altra rilevante raccolta dal titolo "The Reception of Ancient Cyprus in Western Culture", a cura di Spyridon Tzounakas, Stella Alekou e Stephen Harrison, pubblicata da De Gruyter (2023) –



affronta la vasta tematica da differenti e complementari punti di vista (storico, artistico-letterario, archeologico), che si riflettono nell'organizzazione del volume stesso: *1)* "The Roman Conquest of Cyprus and the Exemplarity of the Island"; *2)* "The Cypriot Myths in Ovid and Beyond"; *3)* Numismatic and Archaeological Evidence".

La prima parte si compone di tre contributi, essenzialmente polarizzati sulle conseguenze e sugli effetti che la conquista di Cipro del 58 a.C. ebbe nella Roma di età tardo-repubblicana. Spyridon Tzounakas, nel contributo intitolato "The Roman Conquest of Cyprus in the Rhetorical Strategies of Cicero's *De domo sua* and *Pro Sestio*" (pp. 3-15), esamina le modalità con cui la conquista romana dell'isola viene retoricamente strumentalizzata da Cicerone, nel tentativo di presentare in una luce negativa l'immagine di Clodio in due orazioni: la *De domo sua* e la *Pro Sestio*. Secondo l'autore, l'Arpinate non solo critica le azioni di Clodio e dei suoi compatrioti ma presenta la conquista di Cipro come un *exemplum* di degrado morale e politico da parte della politica estera romana e, in particolare, di Clodio, considerato come l'emblema della decadenza dei valori del *civis romanus* e del *mos maiorum*. Tzounakas sostiene che la rappresentazione tirannica di Clodio ha le caratteristiche di altre figure prese di mira da Cicerone, come ad esempio nella *Pro rege Ptolemaeo* o nella *Pro Sestio*: l'oratore, di fatto, tenta di vanificare le aspirazioni politiche del suo avversario – intenzionato a screditare il re di Cipro, Tolemeo, agli occhi dei Romani –, infangandone l'immagine attraverso la combinazione con altri elementi negativi del suo ritratto. Il secondo contributo, scritto da Georgios Vassiliades, "The Roman Conquest of Cyprus in Ancient Sources: A *bellum iustum* or *iniustum*?" (pp. 17-32), prosegue la discussione sulla conquista romana dell'isola e ha l'obiettivo di dimostrare come la *communis opinio* romana intorno alla seconda metà del I secolo a.C. abbia inteso l'annessione di Cipro percependola sulla base di categorie morali e legali. Esaminando il concetto di *bellum iustum* fin dalla prima attestazione, Vassiliades illustra come esso sia mutato nel corso del tempo e mette in luce come la conquista di Cipro costituisse un problema che interessava

l'ideologia tardo-repubblicana, divisa in quanti la consideravano come un *bellum iustum* e quanti, invece, un *bellum iniustum*. Esaminando le principali fonti di età romana sulla questione, sono indagati gli argomenti addotti da Clodio per legittimare davanti agli occhi del popolo romano le sue mire espansionistiche verso Cipro, che avrebbero poggiato su fondamenti legali: le leggi da lui emanate, i rapporti del re cipriota con la pirateria e con i Romani. Cicerone, al contrario, in due orazioni, la *De domo sua* e la *Pro Sestio*, insiste su un'interpretazione giuridica più rigorosa del *bellum iniustum* e argomenta a favore della tesi opposta: le azioni di Clodio costituivano una chiara violazione dello *ius gentium* e l'annessione di Cipro appariva come l'apice della decadenza morale della politica estera romana. Margot Neger ("Cyprus *in exemplis*: Cypriot Episodes as Narrated by Valerius Maximus", pp. 33-53), partendo da una rassegna di studi in merito alle tecniche narrative dello storico Valerio Massimo, analizza una serie di aneddoti riguardanti Cipro nei *Facta et dicta memorabilia* e pone in evidenza come l'isola, i suoi abitanti e i suoi visitatori siano il riflesso della rappresentazione del mondo romano di età tiberiana. I singoli *exempla* relativi a Cipro, da un lato, costituiscono unità narrative autonome e, dall'altro, formano un ciclo tematico che è incentrato su *vitia* e che attraversa i nove libri dell'opera dello storico romano: *de ominibus*, *de ingratis*, *de moderatione*, *de abstinentia et continentia*, *de avaritia*, *de luxuria et libidine*. Tali aspetti hanno l'obiettivo di denigrare l'immagine di Cipro. L'isola è, infatti, dipinta come un luogo inquietante che annuncia l'imminente morte di Pompeo, governato da tiranni e da re avidi come Tolemeo, ma è anche patria di uomini effemminati, di lusso e di decadenza morale. Se la rappresentazione dell'isola è a tinte fosche e in opposizione ai valori romani, al contrario, viene posta in luce l'immagine di Catone (e della sua spedizione a Cipro), in quanto incarna le virtù storiche e le qualità del *civis romanus*.

La seconda parte, la più corposa dell'intero volume, comprende cinque studi e verte sui miti relativi a Cipro nelle fonti letterarie e, in misura maggiore, nel X libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, esaminandone la ricezione nella letteratura e nell'arte delle epoche

successive. Apre questa sezione un contributo del curatore dell'opera ("Prostitution in Ancient Cyprus, the Myth of the Propoetides in Ovid's *Metamorphoses* and the Perpetuation of a Stereotype", pp. 57-73), che si concentra sulla pratica della prostituzione a Cipro secondo l'immagine che si trae dalle fonti letterarie. Tzounakas analizza le testimonianze antiche e moderne che hanno contribuito a formare il *topos* della donna promiscua cipriota e della *luxuria* in relazione all'isola, motivo che sopravvive nei secoli ed emerge particolarmente dagli scritti di viaggio composti tra il XV e il XVIII secolo. Ponendo l'attenzione sulla prostituzione sacra nell'antichità e sul culto di Afrodite/Venere associato a tale pratica, fino a giungere alla ricezione di questa tradizione nella letteratura di viaggio (ad esempio, di Johann van Kootwvyck), vengono presi in considerazione alcuni passaggi significativi del X libro delle *Metamorfosi* ovidiane (vv. 220-223; vv. 238-246), in cui è dato spazio al mito delle Propetidi, che ha inciso sulla rappresentazione della donna priva di *pudor* nella letteratura successiva e, in particolare, cristiana. Lo studio di Sophia Papaioannou ("Pygmalion's Inspiration and Pygmalion ad Inspiration", pp. 75-90) discute la persistenza del mito esiodeo di Prometeo e Pandora nell'immagine elaborata dalla sezione ovidiana del X libro delle *Metamorfosi* in cui compare Pigmalione (vv. 243-297). Secondo l'autrice, la fanciulla d'avorio plasmata da quest'ultimo, priva di parola e di capacità di pensare, rappresenterebbe la "anti-Pandora": il caso di Pigmalione, che si associa ad altre storie di artisti ossessionati dalla ricerca della verisimiglianza, si inserisce nel dibattito sull'estetica dell'arte ellenistica e sul rapporto tra arte e natura e, in particolare, si connette con la pratica romana delle aristocratiche *imagines maiorum* che si usavano durane i funerali. Il contributo, poi, mette in evidenza che la creazione della fanciulla è ispirata dal modo in cui gli intellettuali romani, sia nel periodo repubblicano che in quello proto-imperiale, avrebbero percepito l'arte nella sua specifica funzione di sostituire la natura. Il saggio di Stella Alekou, dal titolo "The Ambiguity of Love and the Ideology of Rape in Ovidian *Ekphraseis*: Pygmalion's Prequel to Arachne's Story" (pp. 91-102) affronta la rappresentazione dell'amore in una

dimensione contraddittoria e ingannevole, ponendone in risalto i meccanismi e le strategie letterarie operate da Ovidio. Obiettivo è dimostrare che il mito di Aracne nelle *Metamorfosi* rivela l'ambigua rappresentazione dell'amore: infatti, la storia della statua amata dal suo creatore Pigmalione (*Met.* X 243-297) funge da precedente all'episodio della tessitrice che espone ripetutamente lo stupro nel suo arazzo (VI 103-126). Focalizzando l'attenzione sulle due *ekphraseis* e sulle illusioni visive e retoriche che esse suscitano, il contributo mette in evidenza la denuncia artistica dei crimini sessuali e i confini legali dell'amore, nonché il giudizio dei paradigmi femminili (come, ad esempio, Europa, Callisto) secondo Ovidio: esaminando il carattere ambiguo dell'amore, l'autrice tenta di rintracciare le origini mitiche di un tema scottante all'epoca del poeta (l'abuso sessuale, l'invisibilità e il silenzio delle donne), che si rivela essere al servizio di un programma politico. Lo studio successivo, scritto da Stamatia Kitsou ("From the Humble Workshop in Cyprus to the Victorian Stage: Ovidian Pygmalion's Reception in W. S. Gilbert's Mythological Comedy *Pygmalion and Galatea*", pp. 103-112) discute la persistenza della tradizione sul Pigmalione ovidiano nell'opera letteraria comica di età vittoriana, che trova il suo precursore nella Galatea del melodramma di Rousseu. L'autrice dimostra che il mito di Ovidio è ripreso nella prima commedia mitologica mai composta, opera di W. S. Gilbert, che si inserisce nel solco dello spirito dell'epoca: il racconto ovidiano viene ripreso e rimodulato per rappresentare l'allontanamento da un mondo industrializzato e alienato rispetto ad un'epoca nostalgica e idealizzata. La riscrittura del mito, sostiene Kitsou, contrapponendo l'idealismo alla realtà, è il mezzo che consente di elaborare una critica sociale sull'arte, sulla rivoluzione industriale, sull'ideale della donna, sui ruoli di genere e sulla loro costruzione sociale di un mondo moderno. La reinterpretazione di una figura storica è oggetto del secondo contributo della studiosa ("The Ovidian and Alfierian Myrrha as an Odalisque in Lord Byron's *Sardanapalus*: Transformations and a Play of Identities", pp. 113-123), in cui è indagata la persistenza del mito ovidiano di Cinira e Mirra nella tragedia *Sardanapalus* di Lord

Byron. L'autrice, partendo dalle fonti storiche che testimoniano le caratteristiche del re assiro (*in primis*, Diod. II 23.1-II 27.3) – dove Sardanapalo è rappresentato come effemminato, lussurioso e non interessato ai problemi del regno –, evidenzia che la struttura di tale personaggio si discosta dall'immagine storicamente nota e che la sua amata concubina, una schiava della Ionia di nome Mirra, si basa sulla figura presente nelle *Metamorfosi* ovidiane (X 298-502) e sulla protagonista della tragedia pre-romantica, *Mirra*, di Vittorio Alfieri,. La Mirra di Byron mantiene una duplice conflittualità, come l'eroina ovidiana e alfieriana, tra i suoi sentimenti interiori e la sua identità nazionale: è greca, ancora schiava e innamorata di un re barbaro. Attraverso l'analisi introspettiva dei personaggi, la commedia di Gilbert appare, a parere di Kitsou, come la rappresentazione europea dell'identità dell'altro, ossia incarna il punto di vista dell'Occidente rispetto all'Oriente, tema che era molto percepito all'epoca di Lord Byron.

La terza parte del volume comprende tre studi di carattere squisitamente archeologico e corredati di un apparato iconografico che illustra alcuni *specimina* di emissioni monetali di area cipriota e alcuni contesti archeologici. Nel primo contributo ("A Coin Series with Capricorn and Scorpion from Cyprus", pp. 127-142), Daniele Castrizio esamina una serie di monete bronzee anepigrafe, generalmente attribuite al regno di Antioco IV Epifane di Commagene e sulle quali sono rappresentati i segni zodiacali di Capricorno e Scorpione. L'autore analizza gli aspetti iconografici di tali coniazioni attraverso il confronto con altri simili esemplari numismatici – perlopiù di area magnogreca e siceliota –, passando in rassegna la storia degli studi. Tenendo conto che attualmente tali emissioni sono da ricondurre ad area cipriota, Castrizio, grazie anche ad un'accurata analisi delle fonti letterarie disponibili, mette in rapporto la serie caratterizzata dal segno del Capricorno con la propaganda imperiale di età augustea e fornisce elementi per una più precisa datazione della serie monetale cipriota, collocabile tra la fine del regno di Augusto e l'inizio del principato di Tiberio. Il saggio di Antonio Corso ("Pliny. *nat.* 34.81: The Bronze Sculptor

Styppax of Cyprus and the *Splanchnoptes*", pp. 143-147) prende in esame l'opera dell'artista Styppax di Cipro, che tra il 451 e il 438 a.C. aveva realizzato una statua votiva in bronzo, raffigurante un giovane nell'atto di un rituale di *splanchna* e collocata nel tempio di Atena Polias sull'acropoli di Atene. Secondo l'autore, il confronto con un esemplare vascolare e con una statua di età adrianea consente di sostenere, unitamente alle informazioni ricavabili da una sezione della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (34.81), che la tradizione dello scultore cipriota si sarebbe conservata anche nel periodo compreso tra l'epoca flavia e quella adrianea, di cui è testimonianza uno *splanchnoptes* proveniente dall'*Olympieion* di Atene: Corso, in particolare, mette in evidenza il richiamo allo splendore di età periclea da parte dei Flavi, che si legherebbe, nel contesto specifico, al culto di Afrodite Paphia a Cipro. Conclude l'ultima parte e l'intero volume l'ampio saggio di Alessandra Bravi ("An Excellent Foreigner: Titus at the Sanctuary of the Paphian Aphrodite", pp. 149-170), che si propone di gettare nuova luce, attraverso l'analisi della documentazione archeologica e delle fonti letterarie, sulla visita dell'imperatore Tito al santuario di Afrodite a Paphos, che ebbe un grande significato strategico per la sua ascesa al potere. L'autrice offre una ricostruzione del sito così come sarebbe apparso al momento della visita dell'imperatore e suppone un rapporto tra il santuario cipriota e il *Templum Pacis* a Roma inaugurato dai Flavi, simbolo della *pax oecumenica* raggiunta. A parere di Bravi, la presenza di Venere, che nella cultura romana è legata alla *Pax*, si esplicherebbe nella rappresentazione idilliaca del giardino del *Templum*, la cui struttura si basa sull'edificio cipriota e sul giardino sacro di Afrodite: in particolare, lo studio evidenzia che la dea orientale Afrodite/Isis/Astarte (*alter ego* di Ishtar) avrebbe costituito l'elemento su cui i Flavi avevano elaborato l'ideologia del loro *imperium*, poiché l'oracolo della dea forniva la legittimazione a una dinastia plebea che non poteva vantare antenati divini.

In conclusione, il volume curato da Spyridon Tzounakas costituisce una raccolta di studi di grande interesse che si segnala per molti aspetti: esso, da un lato, si caratterizza per l'approccio

interdisciplinare con cui è condotta l'analisi dei dati provenienti dalla documentazione letteraria, epigrafica, numismatica, archeologica, in relazione a Cipro e all'area cipriota in generale, e, dall'altro, offre alla comunità scientifica una coerente discussione e un aggiornato *status quaestionis* in merito problemi di natura eterogenea e legati alla storia e alla cultura di Cipro, isola che ha il pregio di essere un *trait d'union* fra le tradizioni antiche e moderne, fino alle epoche successive e ai giorni nostri; *in secundis*, i saggi che il volume raccoglie delineano con chiarezza la presenza e la persistenza di alcuni aneddoti, eventi, miti, racconti e riti ciprioti e sono forieri di elementi di originalità che contribuiscono ad allargare le prospettive della ricerca del settore, rappresentando senz'altro un caposaldo per chi si accosta alle tradizioni classiche e post-classiche su Cipro.

Paolo Di Benedetto
Università degli Studi della Basilicata
Università degli Studi di Napoli Federico II
paolo.dibenedetto@unibas.it paolo.dibenedetto@unina.it

Alessio Faedda

unaκοινῇ, n°4 (2023), 229-237
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261062

Mario Lentano, *Classici alla gogna. I Romani, il razzismo e la cancel culture*, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 135, ISBN 978-88-6973-599-8.

Nel trionfo del digitale, in cui un semplice *clic* basta a eliminare per sempre quanto vi è di sgradito o di incomprensibile agli occhi di un utente, la strettissima interconnessione globalizzata tra mezzi di comunicazione di massa e *social network* offre nuova eco alla naturale inclinazione umana a risemantizzare il passato fino alla discutibile rimozione degli elementi ritenuti ormai inutili o scomodi. Liste di proscrizione, indici dei libri proibiti, demolizione o sostituzione di simboli di identità e potere si sono susseguiti nel corso della storia fin dall'antichità, ma assumono oggi tratti preoccupanti, se si considera che, nell'epoca del relativismo, i loro sostenitori rifiutano ogni meritorio tentativo di contestualizzazione di quanto intendono mettere al bando.

Le rivendicazioni sottese a una tale rilettura della realtà sono molteplici e, per quanto possano essere coscientemente condivise o altrettanto ragionevolmente rigettate, nascondono un certo desiderio di risarcimento da parte di categorie sociali alle quali il mondo mediatico e le piattaforme digitali concedono spazi finora negati. La conversione in ideologia politica estremizza la questione, dando di fatto nascita all'erronea convinzione che, come è stato recentemente scritto, «una rappresentazione di idee o atteggiamenti contrari alla morale progressista occidentale corrente non sia soltanto criticata o denunciata in un discorso

pubblico orientato al progresso etico della società, ma vada punita con la decadenza da ogni ruolo e piattaforma (anche privati o professionali) del responsabile, spesso sull'onda di forme di pressione collettiva» nate sui *social network*[1].

La preoccupazione cresce a dismisura quando, nel legittimo processo di ridefinizione delle identità e delle autopercezioni di popoli o porzioni di essi, a farne le spese è la conservazione del passato nella sua più oggettiva interpretazione, epurata dagli stigmi del postmoderno. Così, oltreoceano Marx Twain sarebbe stato talmente razzista da meritare, nel 2011, che *Huckleberry Finn* fosse riedito sostituendo la parola *nigger* con «schiavo», mentre *Il buio oltre la siepe* di Harper Lee e altri testi sono stati variamente contestati e banditi dai canoni delle scuole americane con l'accusa di perpetuare il *white saviorism* accanto ai soliti stereotipi razzisti. La scure si è abbattuta finalmente sull'antichità classica, contro la quale, mentre ci si domandava da più parti se e quanto fossero razzisti Greci e Romani, ci si è scagliati dapprima col ridimensionamento o azzeramento dei dipartimenti accademici di lunga e venerata tradizione (è il caso della Howard University di Washington D. C.), quindi con l'eliminazione dell'obbligatorietà della conoscenza effettiva delle lingue antiche per l'accesso agli studi classici, nascondendo, nella dichiarata intenzione di facilitare lo studio e le iscrizioni ai corsi, lo spinoso quesito di come liberarsi dell'ambiente colonialista e suprematista bianco nel quale erano stati fondati secoli prima gli atenei (così l'illustre Princeton University)[2].

Se il problema sembra essere un'esclusiva del Nuovo Mondo, in realtà anche il Vecchio non è al sicuro dal pernicioso schiacciamento della specificità antica sugli occhi della modernità. Non solo in questo senso, riesce potente la voce di Mario Lentano, che nel tentativo di rispondere al quesito se, tra gli antichi, almeno i Romani fossero razzisti si produce in un vero e proprio *pamphlet* che richiama tutti (inesperti, amatori e accademici) al rigore della contestualizzazione, con uno stile coinvolgente e caustico che nella sua narratività non manca di perizia documentaria.

Il *casus* all'origine della breve, ma intensa monografia è definito

a chiare lettere nella *Premessa* (7-11): nel civilissimo Occidente, dove ancora persistono discriminazioni e pregiudizi legati alla provenienza geografica degli individui e al colore della loro pelle, proprio la *cancel culture* propaganda l'erronea convinzione comune che Greci e Romani fossero colpevoli di sistemiche forme di discriminazione di genere, posizione sociale, etnia che ancora oggi influenzerebbero pesantemente la mentalità occidentale e che, per essere eradicate, necessiterebbero l'espunzione del mondo antico dai percorsi formativi universitari e scolastici. Riprendendo le fila degli studi statunitensi che, tra gli Anni Settanta e Novanta, nell'epoca delle rivendicazioni antirazziali, avevano interrogato sul tema le evidenze storiche, letterarie e culturali della classicità, Lentano dà una risposta negativa, mettendo a tacere la fallacia argomentativa di una pericolosa ideologia priva di qualsiasi valore scientifico[3].

Rapide prove di ambito linguistico sono offerte dalla medesima *Premessa*: la polisemia del sostantivo *genus* non gli permette di aderire perfettamente al senso deleterio dell'italiano 'razza', né esistono altri termini latini che facciano al caso; non sembra nemmeno documentabile una definizione collettiva di Greci e Romani come popoli 'bianchi' come è, invece, la tristemente attuale dicotomia tutta occidentale bianco/nero, che però prende piede non prima del XVII secolo. Ma per i palati più esigenti la dimostrazione di Lentano si arricchisce di argomenti letterari, storico-culturali e antropologici che l'articolano in tre grandi capitoli: una riflessione sulla percezione che i Latini avevano sul corpo 'altro' dal proprio (*I. Il corpo dell'altro*, 13-36); un'indagine sulle cause geografiche e ambientali alle quali Roma attribuiva l'origine delle differenze somatiche tra individui e popoli (*II. Etnografie della differenza*, 37-57); il rapporto della cultura romana con la componente demografica straniera nel corso della storia, che ha determinato peculiari utilizzi della nozione di cittadinanza (*III. Una storia di innesti*, 58-87).

La relazione dei Romani con individui dalle caratteristiche somatiche diverse dalle proprie non appare linearmente inclusiva né esclusiva, bensì sembra legarsi al valore o disvalore che la cultura romana attribuiva al colore che riconosceva nella pigmentazione

della pelle, senza per questo sdoganare giudizi e comportamenti anacronisticamente razzisti (*I. Il corpo dell'altro*, 13-36). Non che a Roma non si fosse capaci di distinguere le varie etnie: Mart. 6, 39 o i discorsi di Encolpio e Gitone mentre viaggiano per mare in Petron. 102 dimostrerebbero l'esistenza di un identikit africano in cui il colore della pelle, il garbo di barba e capelli, i lineamenti del viso, le fattezze del corpo contrastano col normotipo romano, che a sua volta «costituisce al tempo stesso un canone e un metro di misura sul quale valutare scarti ed eccezioni» (19). Così, l'anonimo del *Moretum* può dare al personaggio di una schiava di origine africana il nome di Scibale, implicando un giudizio di valore negativo (in greco σκύβαλον è 'rifiuto, escremento'); ma ciò non deriva da una stigmatizzazione o da una condanna di un gruppo umano. Piuttosto, sembra di trovarsi davanti agli effetti del criterio di appropriatezza, in virtù del quale anche ai colori era (ed è tuttora) assegnato un significato di base, principalmente che il nero fosse segno di sventura e presagio negativo.

Nel caso degli esseri umani, però, esso «si attiva solo in particolari circostanze e in presenza di determinati elementi di contesto» (25). Alla speciale natura dell'inizio di uno scontro armato è da ricollegarsi il valore ominoso assunto dalla presenza di un uomo di colore all'ingresso dell'accampamento di Bruto e Cassio (Flor. *epit.* 2, 17, 7-8), mentre la pelle nera di un soldato preannuncia morte certa a Settimio Severo perché il militare indossa una ghirlanda di cipresso e saluta l'imperatore come «dio vincitore» (Hist. Aug. *Sept. Sev.* 22, 4-5). Il fatto che in Iuv. 6 la moglie adultera partorisca allo sfortunato marito un figlio dalla pelle nera non è sufficiente a denunciare il rifiuto delle unioni miste. Lentano passa in rassegna la ricca letteratura che ne documenta la normalità (che comprende l'interessante variazione per la quale lo stupratore della nobile Lucrezia la minaccia – in Serv. *Aen.* 8, 646 – di denunciarla per adulterio con un etiope), e non può che asserire «l'assenza di attitudini propriamente "razziste" nella cultura latina» (35). Saranno gli scrittori cristiani, sulla scia degli spunti biblici, ad attribuire i disvalori del nero anche alla pigmentazione della pelle, fino a considerarla distintiva del demonio e del demoniaco (26).

A ben vedere, per il mondo antico, la policromia delle etnie umane non ha basi discriminatorie nemmeno dal punto di vista più strettamente scientifico-biologico (*II. Etnografie della differenza*, 37-57). Partendo dal pretesto offerto da due varianti del mito di Fetonte, il cui passaggio a bordo del carro del sole avrebbe provocato l'annerimento della pelle degli Indiani (Hyg. *fab.* 154, 3) e degli Etiopi (Ov. *met.* 2, 253-236), Lentano muove attraverso le spiegazioni che, dai primi trattati medici greci del V secolo a. C. fino alle speculazioni naturalistiche di Plinio il Vecchio e oltre, hanno cercato di motivare le differenze di pigmentazione come frutto dei condizionamenti che l'ambiente esercita sugli esseri umani. La collocazione degli individui nei diversi angoli della terra, più o meno esposti alla luce e al calore del sole e alle intemperie varie, soggetti a differenti effetti a seconda che si trovino a vivere sulla costa o in montagna, determina tratti somatici, comportamentali e culturali in generale, che non necessariamente implicano giudizi di (dis)valore da parte di chi li analizza (41-50). Così, può sopravvivere anche a Roma il mito del 'buon selvaggio', salvo dai miasmi corruttori della civiltà: per Pomp. Trog. *hist.* 2, 2, 11-15 gli Sciti, emblema di barbarie in vari luoghi della cultura greco-romana, non sono diversi dai Ciclopi omerici – pastori vestiti di pelli, nutriti in naturale semplicità, senza città, eppure l'assenza di un sistema di leggi propriamente detto non li priva di un certo qual senso di giustizia, che garantisce loro equilibrio e sopravvivenza e al quale i Greci, sostiene l'antico autore, nemmeno con tutta la loro filosofia sono riusciti a giungere. Allora, anche i neri Etiopi, ai margini della geografia antica, emblema di *pietas erga deos* e onestà di vita già per la cultura greca, possono entrare nel gioco di specchi che regola i rapporti del Sé con l'Altro, sicché, nonostante l'impossibilità di «pretendere il rigore analitico e la distaccata imparzialità di un resoconto etnografico […] è significativo che Greci e Romani non abbiano ricusato di cercare un simile specchio anche presso i popoli di colore» (56).

Non potrebbe essere altrimenti, dato che i Romani riconoscevano la propria dipendenza, quando non la propria nascita, dalle relazioni tra i vari popoli che, tra mito e storia, si sono succeduti nel *Latium*

e nei territori oggetto di espansione del dominio romano (*III. Una storia di innesti*, 58-87). La dimostrazione è aperta dall'autorevole esempio dell'imperatore Claudio che, nel discorso in cui esprimeva il proprio favore all'accoglienza di nuovi senatori originari della Gallia Comata (48 a. C.), ammette le origini non cittadine della propria *gens* e di altre eminenti *gentes* della storia romana, fino a riconoscere nel rifiuto di una reale integrazione tra le varie etnie greche la principale debolezza delle forme politiche ateniese e spartana (Tac. *ann.* 11, 24, 1-4). D'altronde, ipotizza Lentano, per quanto a parlare sia il Claudio di Tacito, tanto lo storico quanto l'imperatore potrebbero aver avuto in mente le parole che il maestro di quest'ultimo, Tito Livio, aveva messo in bocca al tribuno Gaio Canuleio, che, combattendo per la concessione dei matrimoni misti tra patrizi e plebei, aveva sviluppato considerazioni di ugual misura sull'origine straniera di certi re della tradizione (Liv. 4, 3, 10-13). In ogni caso, storie come queste «sottolineano tutte, senza eccezione, il carattere radicalmente "eteroctono" dei Romani, se ci si passa il neologismo, il fatto cioè che la loro vicenda sia stata sin dall'inizio segnata dal concorrere e dal mescolarsi di forze diverse, in una pluralità di apporti che escludono alla radice qualsiasi rivendicazione di "purezza" etnica» (68). Se ciò non bastasse, uno sguardo retrospettivo alle variazioni sul mito delle origini dei Romani tra Virgilio, Macrobio e lo pseudo-Aurelio Vittore (68-74), fino a riconsiderare il *mundus* romuleo (74-81), mostrerebbe nei discendenti di Enea la piena consapevolezza di essere storia «di stranieri, esuli, rifugiati, uomini che venivano da lontano e che ciò nonostante erano stati accolti e integrati al proprio arrivo da qualcuno giunto alle foci del Tevere prima di loro» (74).

Il *pamphlet* di Lentano non vuole mistificare la vicenda in senso contrario, nel segno di un'immacolata innocenza dei Romani: nei processi di espansione militare, integrazione sociale, diffusione culturale non sono mancate battute d'arresto, abusi, violenze, arretramenti. È importante, però, riconoscere la superiorità del punto di osservazione dei moderni, che rispetto agli antichi possono cogliere lo svolgimento della storia nella sua interezza. Così, se

si accettano i *caveat* di metodo storiografico e antropologico di indiscutibile necessità e rilievo che l'autore richiama sollecito al lettore (81-87), anche i Romani mostrano di avere la propria autopercezione e di aver interpretato e affrontato la realtà (e quindi elaborato, scartato e conservato miti e tradizioni storiografiche) in modo coerente con la propria identità autodefinita, svincolata da elementi fisici 'naturali' come luogo di nascita o colore della pelle, bensì tradotta in chiave giuridica nella nozione di cittadinanza, «un pacchetto di diritti e privilegi che prescindevano dalla concreta origine di un individuo e facevano *ipso facto* di chi ne venisse dotato il membro di una comunità transnazionale, che viveva ovunque ma non apparteneva a nessun luogo, facendo passare in secondo piano la sua provenienza regionale o familiare» (85).

Il ragionamento dell'agile libretto, lineare e sorretto da una documentazione dimostrativa abbondante ed efficace, sfocia, come in una *Ringkomposition*, a ribadire l'anticipata assurdità delle rivendicazioni della moderna *cancel culture* sul mondo antico. Non è che i Romani non abbiano peccato come la società contemporanea: in conclusione d'opera (*IV. Epilogo. Cancellare i Romani?*, 88-107), Lentano non nasconde l'esistenza nell'Urbe di forme di cancellazione e rimodulazione della memoria, che hanno colpito il campo onomastico (come il divieto di assumere il nome di ignobili antenati della propria *gens*), quello visivo (nella proibizione di esibire determinate maschere funebri in corteo) e quello della memoria collettiva, nella duplice forma della distruzione di testi e della validazione politica dell'ammissibilità del patrimonio librario conservato nelle biblioteche pubbliche (88-95). Ma il fatto che si tratti di dinamiche comuni a tutte le società e a tutte le epoche non ne giustifica la sopravvivenza né la spregiudicata applicazione acritica della modernità ai danni del mondo antico. Così, dopo aver ricostruito le più recenti manifestazioni della cultura della cancellazione (95-101), non si può non concordare con l'appassionata e a tratti sarcastica denuncia lanciata dall'autore: il piede d'argilla del *monstrum* re-interpretativo sarebbe la supposta fragilità psicologica e infermità culturale degli individui, incapaci

di pensare e perciò facili prede della manipolazione; ma ciò significherebbe sottostimare e, anzi, disprezzare la dignità umana che si pretende altrimenti di difendere; e la già ricordata necessità di contestualizzazione, riletta dai più nelle vesti dell'oscurantista pensiero unico, diventa un accorato appello allo studio della storia in tutti i suoi aspetti e fenomeni, «anche i più sordidi e ripugnanti» (105).

Quella di Lentano è una spietata, desiderabile lucidità, che trova sostegno in una *Bibliografia* (118-127) ragionata che, pur dichiarandosi selezionata, riesce ricca e aggiornata e fornisce un valido supporto per la comprensione e l'approfondimento, se mai la prosa chiara e scorrevole e l'impostazione a mezzo tra lo scientifico e il narrativo ne avessero bisogno, e ricorda una volta di più al lettore specialistico e al non addetto ai lavori l'attualità del dibattito, perniciosa minaccia non più confinata agli ambienti liberal-progressisti dell'altra parte del mondo.

Alessio Faedda
Università degli Studi di Cagliari
alessio.faedda.phd@gmail.com

Note

1 D. Piacenza, *La correzione del mondo. Cancel culture, politicamente corretto e i nuovi fantasmi della società frammentata*, Torino, Einaudi, 2023, 34-35. Nonostante il taglio giornalistico, il volume si propone quale aggiornata discussione sul tema, ricollegato alla più ampia categoria della *culture war*, a sua volta connesso con le problematiche relative al mondo della comunicazione social.

2 Una puntuale casistica del passato recente, a riprova dell'attualità della questione, seppur circoscritta all'ambito statunitense, è in C. Rizzacasa d'Orsogna, *Scorrettissimi. La* cancel culture *nella cultura americana*, Roma-Bari, Laterza, 2022 (in particolare 155-167 per gli studi classici).

3 Il riferimento di Lentano per la trattazione accademica della questione è a F.

M. Snowden Jr., *Blacks in antiquity. Ethiopians in Greco-Roman experience*, Cambridge (Mass.), Belknap Press, 1970; Id., *Before color prejudice. The ancient view of Blacks*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1983; L. A. Thompson, *Romans and Blacks*, Norman, University of Oklahoma Press, 1989.

Francesco Pacia

unaκοινῇ, n°4 (2023), 238-243
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261063

Domenico Romano, *Studi draconziani,* The Seeds of Triptolemus 2, Roma, Deinotera Editrice, 2022, pp. 160, ISBN 9788889951415.

Nel 1959, in un momento di rinnovato interesse per Draconzio e per la letteratura tardoantica in genere, Domenico Romano pubblicava gli *Studi draconziani*, un saggio articolato in cinque capitoli, in cui ricostruiva la figura, la poesia e la fortuna del poeta di Cartagine, attivo alla fine del V secolo. Fu un contributo importante agli studi draconziani in lingua italiana, contributo ancora più significativo per il continuo dialogo instaurato da Romano con gli studi, allora più recenti, dei colleghi europei.

A distanza di più di 60 anni, gli *Studi draconziani* vedono una seconda edizione, che si pone anch'essa come dialogo: il dialogo tra Romano e Draconzio e i suoi studiosi di allora, *in primis* Luigi Alfonsi, cui il libro era ed è dedicato, diventa dialogo con i lettori e gli studiosi di oggi, passando per la mediazione, anch'essa dialogica, tra la famiglia dello studioso, in particolare la prof.ssa Elisa Romano, il prof. Giuseppe Aricò, che ha curato la premessa, e ancora il prof. Fabrizio Bordone, che a chiusa del volume ha curato l'aggiornamento bibliografico draconziano dal 1959 al 2021. Non poteva essere altrimenti, «anche perché – come dice Aricò (p. VII) – Romano non concepiva una ricerca scientifica che non si esplicasse nella comunicazione e nello scambio».

Proprio Aricò, nella sua premessa, offre una preziosa sintesi introduttiva (pp. I-VII), che fornisce come una chiave di lettura per ripercorrere le pagine di Romano, evidenziandone i punti di novità rispetto agli studi precedenti, soprattutto

per quanto attiene proposte di datazione e biografia dell'autore, cronologia assoluta e relativa delle opere, dimensione umana, letteraria, religiosa e psicologica di Draconzio.

Seguono i cinque capitoli degli *Studi draconziani*, che nel loro insieme costituiscono forse la prima introduzione più completa in lingua italiana al poeta di Cartagine, dedicati a lui, alla sua opera e alla fortuna successiva. Il primo, *Questioni biografiche* (pp. 1-13), affronta alcuni problemi molto spinosi: l'origine del poeta, la datazione, il rapporto con il potere politico e le cause della sua prigionia. Contrariamente al Kuijper, Romano difende la romanità di Draconzio, collocandone la parabola umana nella seconda metà del V secolo (data di nascita tra il 450 e il 460) e proponendo una cronologia di massima (p. 7), a partire dai dati ricavabili dalle opere. Oltre alla questione della formazione letteraria sotto Feliciano, Romano dedica non poche pagine alla discussa questione dell'incarceramento a opera del re Gutanmondo: il poeta fu colpevole di aver scritto un panegirico, dedicato a uno straniero, forse nemico del re vandalo. Lo studioso discute le tesi allora più accreditate, quella di Papencordt, che identificava il destinatario del panegirico nell'imperatore Zenone, e quella di Kuijper, che riteneva che l'opera fosse per Teodorico; confutando la seconda, Romano corrobora la tesi di Papencordt, ricostruendo il contesto storico e religioso di Cartagine e del nord-Africa (pp. 9-13).

Il secondo, il terzo e il quarto capitolo sono dedicati alla produzione di Draconzio; il terzo, relativo alle *Laudes Dei*, fa da spartiacque tra il secondo, che si occupa di tutta la ricca produzione precedente, dai tempi della scuola al carcere, e il quarto, relativo alla produzione dopo la reclusione. *Storia della poesia draconziana* (pp. 15-40) si apre con l'individuazione delle tre tappe della poesia draconziana – il periodo in cui il poeta si trova a scuola, il periodo della sua attività come avvocato e il periodo del carcere – e la discussione sull'unità del mondo draconziano, non attraversato dalla frattura, come da molti sostenuto, tra la produzione anteriore alla conversione e quella successiva, in quanto «comunque […] concatenate su di un piano di continuità ideale» (p. 16).

Al primo periodo, quello della scuola, Romano colloca i prima quattro carmi dei *Romulea*, tra cui l'*Hylas*; si tratta di una produzione, come riconosce lo studioso, legata strettamente al mondo della scuola, in cui Draconzio «si muove entro l'orbita della mitologia classica, che attinge la materia della sua poesia alla tematica pagana» e narra e tratta «il mito per il mito» (p. 20), senza quella revisione critica del mito pagano, che inizia con la seconda fase, contemporanea alla sua professione di avvocato.

A questo periodo appartengono la *Controversia de statua viri fortis*, la *Deliberativa Achillis an corpus Hectoris vendat*, il *De raptu Helenae*, la *Medea* e l'*Orestis tragoedia*. Il mestiere di avvocato e la coscienza cristiana, sebbene non ancora matura, portano Draconzio ad affrontare il mito da un punto di visto etico, indagando le colpe dei protagonisti, le loro cause e i loro effetti; tuttavia, «gli interessi letterari […] sono più forti dell'esigenza razionalistica ed etica, che, se si eccettuano il proemio e la chiusa, resta praticamente allo stato potenziale» (p. 27). La critica del mito si accentua con il chiarificarsi e interiorizzarsi della conversione religiosa e con la prima produzione cristiana: una nuova visione del mondo, infatti, e una nuova materia, la Bibbia, entrano nell'opera di Draconzio, come mostrano la *Satisfactio*, dedicata a Gutenmondo per chiedere la grazia, e soprattutto le *Laudes Dei*.

Ad esse è dedicato il lungo terzo capitolo, *Struttura e valore poetico delle Laudes Dei* (pp. 41-60), di cui vengono ripercorsi distesamente i tre libri, che procedono per concatenazioni di immagini, riprese dalla Scrittura – dalla creazione all'Esodo, dall'incarnazione alla resurrezione – tese all'«esemplificazione del concetto biblico del *deus placidus* che ha creato l'universo, paziente, buono, misericordioso, e del *deus iratus* che colpisce senza pietà i peccatori che non si pentono e perseverano nell'errore, o che trasgrediscono i suoi ordini e si ribellano alla sua volontà» (p. 41). Romano attraversa l'opera, scritta da Draconzio in carcere, evidenziando da un lato difetti di costruzione, frigidità di certe parti narrative o meramente descrittive, dall'altro i momenti più lirici, in cui zampillano la freschezza e l'immediatezza della preghiera, quelli

apologetici, quando difende i punti fondamentali della dottrina cristiana contro i profani e gli increduli, e, infine, quelli epici, specie nella trattazione della materia biblica. Come osserva Romano nella chiusa del capitolo, nelle *Laudes Dei* «è operata, in modo naturale, l'unione dell'elemento classico con l'elemento cristiano; l'uno si manifesta nel sentimento della natura, nell'impostazione di certi episodi, nella suggestione della tradizione letteraria pagana, l'altro nell'utilizzazione della Scrittura e, seppure moderatamente, delle opere degli scrittori cristiani, nonché nella discussione di problemi di indole teologica. La fede, palesatasi in maniera così irresistibile nel carcere, ha riscattato la poesia di Draconzio che non aveva saputo uscire prima dall'angusta cerchia dei temi pagani» (pp. 59-60).

Il breve quarto capitolo, *Draconzio dopo il carcere* (pp. 61-70), tratta della produzione successiva alla liberazione. Ciò che rimane è molto esiguo; perso è, infatti, il *Panegyricus Thrasamundi*, dedicato al re che gli concesse la libertà; il resto, ovvero gli epitalami e i due epigrammi, il *De mensibus*, di cui viene fornito il testo nella sua interezza (pp. 67-68), e il *De origine rosarum*, sembrano attestare una fase nuova dell'ispirazione del poeta, più inserita nel contesto letterario del tempo. Sebbene l'esiguità dei dati non permise a Romano giudizi più ampi, tuttavia rimane fondamentale il suo contributo, come osservato anche da Aricò nella premessa (pp. VI-VII): questa parte della produzione draconziana, in particolare i due epigrammi, fino ad allora era stata completamente trascurata dalla critica e il contributo di Romano ha funto da stimolo per altre indagini successive, benché limitate.

In *Ricerche sulla «fortuna» di Draconzio* (pp. 71-81) Romano tratteggia una storia del *Fortleben* del poeta africano, legando le ragioni di una fortuna o non fortuna a fattori intrinseci – tema mitologico come fattore deterrente, ispirazione cristiana come fattore attrattivo – ed estrinseci, quali la "competizione" con poeti cristiani, molto più apprezzati per la loro produzione innologica (pp. 72), la geografia della diffusione e la particolare storia della trasmissione dei testi, dalla *recensio eugeniana*, allestita in Spagna

nel VII secolo, agli *excerpta* medievali, dalle scoperte sette-ottocentesche fino all'edizione completa di Vollmer del 1905 (pp. 71-72; 80-81). Il *focus* di Romano è su quegli autori, i cui rapporti con Draconzio, erano dubbi e ancora non sufficientemente indagati: Fulgenzio, Avito, Rusticio Elpidio, Isidoro di Siviglia, Colombano, Beda, Alcuino. Anche in questo, Romano si dimostra caso ancora unico, considerata la penuria di studi successivi sull'argomento.

Accanto alle numerose citazioni draconziane, inserite nel corpo dei vari capitoli, cosa che dimostra quel continuo dialogo con l'autore, di cui dicevamo all'inizio, e che serve a corroborare intuizioni e tesi, ché esse non possono non nascere dal testo e dal confronto con esso, in appendice al volume (pp. 83-101), Romano fornisce alcuni *loci selecti* delle *Laudes Dei*, perché il lettore e lo studioso possano confrontarsi essi stessi con il testo draconziano. È una sorta di «*excursus* nel poema con funzione esplicativa» (p. 83), che raccoglie i testi nell'ordine di successione in cui sono disposti nella Bibbia, e offrono un quadro unitario della storia della salvezza.

Chiude questa seconda edizione degli *Studi draconziani* l'*Aggiornamento bibliografico (1959-2021)*, curato da Fabrizio Bordone (pp. 111-127), che fa da completamento alla bibliografia usata a suo tempo da Romano (pp. 105-109). La differenza di consistenza tra le due bibliografie dà conto, come osserva Bordone, del «ruolo significativo dei lavori dedicati a Draconzio e alla sua produzione poetica in quella "esplosione di tardoantico" che ha contraddistinto gli studi di letteratura latina nell'ultimo cinquantennio e di cui il prof. Romano è stato acuto e sensibile pioniere e, in un certo senso, nume tutelare» (p. 111); del resto, molti di quegli studi sono debitori, proprio, degli *Studi draconziani* di Romano, con cui si sono posti in dialogo e confronto. La bibliografia è organizzata, riportando, innanzitutto, *Edizioni, traduzioni e commenti* dell'intero *corpus* o di alcune singole opere, in ordine cronologico; seguono gli studi, raccolti in ordine alfabetico e ripartiti per tematiche: *Rassegne bibliografiche e miscellanee di studi*; *Questioni biografiche (e di cronologia)*; *Storia della poesia draconziana*; *Struttura e valore poetico delle Laudes Dei*; *Ricerche*

sulla "fortuna" di Draconzio. Si tratta di un'organizzazione che riflette quella degli stessi *Studi draconziani*.

Anche in questo si vede l'importanza dell'opera di Romano nella storia degli studi sul poeta Draconzio. Il suo studio ha fatto scuola e rimane un punto di riferimento imprescindibile. Ciò spiega il perché di una seconda edizione: perché con essa continuino ancor a confrontarsi e a dialogare gli studiosi di oggi di Draconzio e, grazie al confronto e dialogo anche tra di loro, la ricerca draconziana possa spingersi ancora più avanti.

Francesco Pacia
Università di Salerno
francescopacia88@gmail.com

Giovanni Salvagnini Zanazzo

unaκοινῇ, n°4 (2023), 244-252
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261064

Valentina Fiume, *Codici dell'anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia. Con un'antologia di scritti al femminile*, Firenze, University Press, 2021, pp. 362, eISBN: 978-88-5518-298-0.

Il volume di Fiume si inserisce in quella costellazione di studi che si prefiggono come obiettivo l'accostamento di un oggetto volontariamente e programmaticamente inaccostabile come la mistica: luogo dell'indicibile, a sua volta impegnata in una ricerca impossibile come lo è quella dell'Oltre.

L'operazione di delimitazione del campo critico si pone però in discontinuità almeno cronologica rispetto alla tradizione, proponendosi di concentrare i propri sforzi sulla sopravvivenza novecentesca della pratica mistica, così meno indagata rispetto al periodo canonico di interesse, quello medievale (p. 1). Non si tratta però di affacciarsi per questo su di un àmbito di studi completamente nuovo e inesplorato. L'idea che emerge con forza dalla lettura del volume è infatti quella di una forte continuità fra l'opera delle autrici indagate e il corpus classico della mistica occidentale, da Teresa d'Avila a Juan de la Cruz e Maddalena de' Pazzi.

Questa diacronica continuità di fondo ci sembra riflettere la più generale continuità fra tradizioni mistiche differenti designata da Ananda Coomaraswamy col termine di «philosophia perennis» (A. Coomaraswamy, *Induismo e buddhismo*, trad. it. di M. Martignoni, Milano, SE, 2005, p. 11) e puntualmente esemplificata, tra gli altri, da Rudolf Otto (R. Otto, *Mistica orientale, mistica occidentale*, trad. it. di M. Vannini, Milano, SE, 2011) ed Elémire Zolla (E. Zolla, *La filosofia perenne. L'incontro fra le tradizioni d'Oriente e d'Occidente*, Milano, Mondadori, 1999).

La mistica, in qualità di sapere universale *par excellence*, è il luogo di convergenza inevitabile di ogni ricerca, quando sforzata fino al limite estremo nel quale arriva a cozzare contro l'impossibilità e l'inattingibile (p. 10). Essa si configura allora, come già suggerisce il titolo marcatamente interdisciplinare del volume, come il centro (spesso vuoto) di tutto il sapere umano o quantomeno umanistico; punto di intersezione tra forme che, come la filosofia e la poesia, restano comunque tra loro separate (p. 4), articolandosi in coppie di opposizioni secondarie come unità/frammento e logos/corpo (p. 12).

Paradigma fondamentale del sapere mistico è la nostalgia (p. 13) per l'origine e per l'unità perduta (unigenita) con il divino. Ciò si riverbera in particolare sull'uso del linguaggio (p. 18) il quale, ponte altrettanto tra riflessione ed emotività, è sede di uno scavo che lo porta distante dalla lingua di partenza attraverso l'impiego di figure retoriche espressioniste come l'ossimoro e il paradosso (p. 14). Punto di fuga di tale tensione è, sempre presente, il silenzio, inteso non come "arma" di rifiuto contro il mondo, ma come non-luogo dove risiede l'essenza (p. 13). La parola mistica assume in questo senso una natura anfibia e mediana tra il suono e il silenzio (p. 6). Analoga funzione di "ponte" viene svolta da essa nei confronti di un'altra opposizione fondamentale come quella tra presenza e assenza. Riprendendo de Certeau (*La Fable mystique, XVI^e^-XVII^e^ siècle*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 9-10), infatti, la mistica si configura anzitutto come luogo del patimento di un'Assenza: quella dell'Altro (p. 3), contro il quale lottare e verso il quale sporgersi (p. 4), variando indefinitamente entro polarità definite.

Il corpus è composto da otto autrici, raggruppate al loro interno: le fondatrici o "Guide" (Simone Weil, Emily Dickinson), le poetesse (Cristina Campo, Margherita Guidacci, Rina Sara Virgillito), la filosofa María Zambrano, le "eremite" Adriana Zarri e Antonella Lumini. L'autrice ci tiene a ribadire che non si tratta di mistiche *tout-court* (p. 15), ma che le loro scritture sono percorse da figure retoriche tipiche della mistica (p. 17), da un repertorio di immagini

che opera al di là del genere letterario adottato (nel Novecento a essere privilegiati sono la poesia e il saggio). I ritratti delle singole autrici non hanno, naturalmente, la pretesa di costituirne biografie esaustive, ma semplicemente di evidenziarne alcuni nodi fondamentali in relazione al *leitmotiv* del volume.

Per Simone Weil, il concetto principale è identificato nel movimento di "decreazione" dell'io, inteso come processo di riconduzione della propria individualità modernamente costruita a una condizione di verginità originaria che si disponga a essere colmata (p. 22) da Dio. Caratterizzata dalla sua religiosità mai ortodossa che la pone costantemente "sulla soglia" del cristianesimo (e le figure liminari non sono certo un'eccezione in campo mistico), Weil, a differenza della gran parte delle autrici successive, non parte dalla lettura dei classici mistici del passato: il suo istintivo rifiuto è poi da lei stessa interpretato come una forma di precauzione, atta a non contaminare con delle aspettative la purezza della propria esperienza (p. 23). Tratto fondamentale, e anche in questo caso non isolato, è infatti l'investimento sul corpo, come dimostra l'idea della sofferenza come strumento epistemologico: tutto il corpo della cercatrice o «mendicante» (p. 22) è messo in gioco nell'anelito dell'incontro, brusco e istantaneo (p. 29), con una alterità divina che si fa spesso vero e proprio Amante (p. 107). I lemmi evidenziati come cardini dell'esperienza di Weil sono il silenzio, il deserto, l'annientamento (pp. 24-25): in questo senso, si comprende come la sua opera, e non solo la sua, si configuri non tanto come scrittura della donna ma come scrittura «*attraverso* la donna» (p. 29, in corsivo nel testo), intendendo con tale formula non solo l'attività mentale ma l'organismo nel suo complesso.

Nella poesia di Emily Dickinson si inscena un continuo e ricorsivo "corpo a corpo" con il dio: i suoi componimenti formano agevolmente un macrotesto coerente di lotta con le varie maschere del divino, della Presenza. Tale tensione è declinata secondo una fitta rete di influenze tradizionali e simbologie "bachelardiane" (cfr. la sua idea di "immaginazione materiale") degli elementi naturali (pp. 36-37), strumenti utile anche per fuggire (p. 38) a una contemporaneità

che l'autrice sembra aver evitato già nella vita, riducendo al minimo gli eventi biografici (p. 30), scomparendo dietro la propria poesia. L'importanza dell'autrice inglese nell'àmbito della genealogia tracciata nel volume è data anche dalla comune attività di traduzione dei suoi testi che ha accomunato Guidacci, Campo e Virgillito. Nel confronto con «un significato che slitta continuamente» (p. 33), con testi rarefatti, spezzati dalla fitta presenza della lineetta come segno di punteggiatura che immette il vuoto all'interno della Parola (p. 32), il lavoro delle tre autrici si configura, in particolare quello di Virgillito, come rapporto «simbiotico» (p. 83) di ascolto e, in qualche caso, di vera e propria trasfigurazione. Tradurre Dickinson significa insomma andare incontro a un lavoro di "doppia traduzione": prendendo partito per un concetto "espanso" di traduzione (cfr. E. Terrinoni, *Oltre abita il silenzio. Tradurre la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2019), possiamo infatti dire che già Dickinson stessa traduce nella sua scrittura la presenza a-linguistica dell'Altro (p. 35).

Anche Cristina Campo coltiva il desiderio di qualcosa che va al di là del reale, una tensione verso il sacro (p. 41) appagata innanzitutto nelle letture mistiche. Oltre a Dickinson, traduce poi anche Weil: in queste prove la traduzione «è un vero e proprio *quid* interpretativo che le consente di indagare alcune oscurità del proprio sentire» (p. 42), non riducendosi all'idea di una appropriazione, ma diventando strumento per rivelar(si) ciò che si è. L'influenza del concetto weiliano di «attenzione» (p. 44) è consonante con la declinazione "concettuale" più che corporale della religiosità campiana, che comporta una sistematica ricerca della perfezione di sguardo e scrittura.

Anche la fiaba riveste un'importanza particolare nella formazione di Campo. Questi racconti rappresentano per lei un luogo di purezza (p. 55) il cui carattere di viaggio iniziatico, di luogo della necessità della prova (p. 47), le accomuna alla condizione della mistica in cui si parte da una analoga condizione di vuoto (deserto) e di non-sapere (p. 52). Il legame sostenuto tra poesia e liturgia (p. 45) completa così una ideale triade di discipline votate a una forma di "avventura" anche narrativa dell'anima: mistica, poesia e

fiaba, unite nella necessità di un comune «ritorno alla dimensione del sacro» (p. 44) e dell'abilità nella decodifica dei rispettivi codici simbolici (p. 45).

Un rapido sguardo all'esigua opera poetica dell'autrice si sofferma sulla poesia *Moriremo lontani*, ispirata da due scheletri visti ai Musei Vaticani: recuperando qui un'erotica della mistica, i due ipotetici amanti si rendono, nel momento del distacco, ciascuno calice dell'altro, in analogia con la cavità della notte in cui si raccoglie l'anima (p. 50). Le figure del vuoto e dell'assenza sono al centro anche del componimento *Missa romana* in cui il colorismo della *rubedo* alchemica (p. 42) riproduce la ferita del distacco doloroso ma necessario per «sfondare le pareti dell'Oltre» (p. 52), cifra della ricerca mistica. Essa ha radici essenzialmente ossimoriche quando non apertamente paradossali: all'idea che il non-sapere si configuri infine come unico "vero sapere" possibile si contrappone la coazione di Campo alla perfezione fideistica e formale (p. 53). "Precisione della negazione", si potrebbe chiosare: considerando l'ignoranza («dell'anima sappiamo ben poco», scriveva Campo in *Moriremo*) l'inevitabile condizione di partenza della ricerca umana, come lamentava quel personaggio delle *Lettres persanes* di Montesquieu disorientato dalle contraddizioni delle opposte fazioni di teologi («Quando voglio farvi la mia preghiera, non so in quale lingua devo parlarvi. Non so neppure in quale posizione devo mettermi». C. Montesquieu, *Lettere persiane*, trad. it. di L. Binni, Milano, Garzanti, 2012, pp. 60-61). Non si parte dalla luce, ma dall'oscurità (p. 55).

Nei dintorni della sua conversione al cristianesimo, che si tratti di una svolta decisiva o del compimento di un percorso (p. 43), comincia ad avviarsi in Campo una sorta di "seconda fase" (p. 54) all'insegna della spoliazione del linguaggio, in discontinuità col preziosismo precedente. L'analogia col "balbettio" diventa allora pertinente anche per questa autrice: la sua poesia diventa, riprendendo ancora de Certeau, un'offerta all'Assente, l'invocazione a un Oltre che non si palesa, sublimato nella piccolezza "concava" della parola, della «conchiglia che raccoglie il mare» (p. 57).

Margherita Guidacci, affrontata più brevemente rispetto a Campo

e Virgillito, riprende da vicino l'idea della biblica "lotta con l'angelo" già dickinsoniana. La sua poesia si estrinseca in una vocazione oracolare in cui la sintassi si spezza (p. 61), in accordo con le strategie di rottura del linguaggio dell'estasi. La raccolta *Neurosuite* (1970), nella quale entrano anche le dolorose esperienze in clinica neurologica, segna il punto massimo della catabasi dell'autrice. Anche in questo caso, il momento della "prova" si configura come evento centrale del percorso religioso; e ugualmente si rivela evento bifronte, diviso tra il dolore della propria condizione e la rivelazione che attraverso di essa si riesce a sperimentare. Un elemento naturale come l'acqua si fa in Guidacci metafora di questo sdoppiamento, comprendendo la morte e la rivelazione (p. 66), l'angoscia della sete (p. 63) e l'oscurità del profondo (p. 60) come esperienza di verità. Anche la maschera delle Sibille, come figure liminari e di soglia, assolve a una funzione di codifica e al contempo valorizzazione della lacerazione costitutiva della mistica (p. 66).

Rina Sara Virgillito, primo nucleo della ricerca dell'autrice, viene definita la "più visionaria" (p. 67) delle tre poetesse italiane. Come già Dickinson, condusse una vita ritirata (p. 68), un'esistenza da "fantasma" alimentata dalla sua decisione di distruggere tutte le carte autobiografiche, mutilando il suo archivio postumo, sul quale Fiume ha lavorato. Virgillito, come sembra suggerire già l'endiadi del suo doppio nome, è divisa nelle sue due anime inseparabili di Rina-critica e Sara-poetessa (p. 70). Oltre all'«autocommento» (p. 71) dei saggi infatti, anche la traduzione, specie da Rilke, è momento di ascolto in cui farsi silenzio e accogliere la presenza di una voce esterna: attività dai contorni quasi spirituali, come dimostra l'intensa partecipazione anche linguistica alla resa in italiano dei testi di Dickinson (p. 83), e che come tale nutre la poesia (pp. 70-71).

Pur nella scarsezza dei dati biografici, uno spartiacque significativo può essere tracciato col 1984, anno di accentuazione del misticismo di Virgillito cui continui probabilmente anche la morte del suo maestro Montale (pp. 73-74). Nella raccolta *Incarnazioni del fuoco* (1991), più ancora che nella precedente *Nel grembo dell'attimo* (1984),

viene allora praticata una lirica d'amore in cui l'amore è solitudine, voce di assenza (p. 74). Di questa forma di poesia volutamente "atemporale" (p. 75; mentre nelle *Ultime poesie* l'autrice sperimenterà anche l'intrusione dei neologismi della tecnologia, p. 86), la lotta con l'altro costituisce il fulcro, nuovamente bifido: lotta violenta anche cromaticamente eppure salvifica, ricerca di una «fusionalità» (p. 78) rispondente a un'unica tensione che abita entrambe le polarità divise dell'io e dell'Altro: l'amore è il desiderio dell'intero (p. 81), ovvero, ancora, di un ritorno all'unità. Per Virgillito l'esperienza di riferimento è quindi quella di una mistica d'amore alla Roland Barthes, rispetto a quella speculativa di un Meister Eckhart (p. 79): in cui l'atto stesso dello scrivere è immagine e pratica della ferita. Più che nelle altre autrici la parola di Virgillito, tòrta dallo sforzo emotivo, si presta allora a diventare «cassa di risonanza» (p. 77) per la Presenza che la attraversa; ciò che comporta l'emersione di forme del delirio (p. 76) o, topicamente, del balbettio.

Nei più tardi e inediti *Diari fiesolani*, declinando ancora una erotica impossibile dell'altro, si insedia l'idea di una forte compresenza tra vita e morte, cardine della tradizione mistica, in cui la morte del piccolo io equivale a una rinascita (cfr. M. Vannini, *La morte dell'anima. Dalla mistica alla psicologia*, Firenze, Le Lettere, 2004). Lo scioglimento della antinomia porta alla scoperta che anche la morte è vita, così come l'assenza è per il mistico un genere intensissimo della presenza.

María Zambrano si fa carico di rappresentare la direttrice filosofica della spiritualità novecentesca, seppur incarnando una filosofia asistematica e liquida (p. 89). Il dialogo tra filosofia e poesia è appunto uno dei temi che punteggiano il capitolo, individuando una prima antitesi di fondo nella ricerca della verità che presiede alla ricerca filosofica, mentre la parola poetica ne è esentata, preferendo piuttosto un perduto vagare (p. 91). La filosofia, in ogni caso, comparendo in un secondo momento rispetto alla poesia ha avuto il merito di "liberarla" da tutte le incombenze estranee al «dialogo dell'anima con sé stessa» (p. 99). La filosofia, figlia della poesia, si unisce a essa e alla mistica nella condivisa aspirazione a trascendere la propria «condizione carcerante» (p. 94).

Situazione privilegiata per tentare tale ascesa è, per Zambrano, un'altra prova iniziatica, quella dell'esilio (p. 90): il cui dolore è riscattato dalla conquista di uno sguardo nuovo, in diretta comunicazione col momento aurorale. Anche Zambrano si richiama a una dimensione corporale ed erotica del pensiero: l'ibridazione tra fonti saggistiche e in versi mira alla messa a fuoco di un «*ordo amoris*» (p. 92), in cui l'amore non sia solo il fine ma anche il mezzo della conoscenza; distanziandosi in questo dai suoi maestri, Ortega y Gasset e Unamuno (p. 94). La dimensione religiosa si acuisce in Zambrano con il saggio *L'hombre y lo divino* (1955), summa delle diverse cosmogonie umane (p. 96): in esso tutto è pervaso da un sentimento di mistica apofatica, dove anche il vuoto diventa qualcosa, da momento in cui lo si percepisce. La tentazione del silenzio emerge con più forza nell'epistolario con Agustín Andreu: esso è pensato come luogo di nascita della parola, nel quale dunque è necessario discendere per comprenderla, ricercando ancora una volta quella "origine" che riaffiora nell'immagine dell'aurora come momento d'apertura di un «varco luminoso» (p. 103). In questo senso, anche l'uso di un linguaggio oracolare non è sintomo di mancanza di chiarezza bensì inevitabile dispiegamento del simbolico, in qualità di «mediatore che non si vede dal di fuori poiché proviene dal di dentro» (p. 102). La situazione della scrittura come evento segreto, custodito e silenzioso, si contrappone per questo all'immediatezza dello slancio comunicativo che presiede all'oralità (p. 93).

L'ultimo breve excursus del saggio di Fiume rende conto delle esperienze eremitiche di Adriana Zarri e Antonella Lumini. Per Zarri, eremo è il suo ritiro in campagna, vissuto non come "guscio di lumaca", involucro protettivo ai limiti della vigliaccheria secondo una ipotetica vulgata comunitaria, bensì come strumento per ritrovare un più autentico rapporto col mondo. Si tratta di un *déplacement* a fini euristici come l'esilio di Zambrano: «non si sceglie la solitudine per la solitudine ma per la comunione», scrive lei stessa (p. 106), in un linguaggio che resta distante dalla violenza spezzata di quello mistico (p. 107).

Per Lumini, eremo diventa anche solo «l'angolo di una casa» (p. 109), come da accezione del termine russo *pustinia*, conosciuta attraverso il testo omonimo (1975) di de Hueck Doherty. Questa autrice, rispetto a Zarri, recupera più approfonditamente la concezione della Preghiera eremitica come svuotamento di sé, abbandono fino alla nudità completa della morte mistica, sempre guidata dalla voluttà desiderante di «ascoltare un linguaggio d'amore» (p. 110) cantato dall'Assenza-Presenza dell'Altro.

Il volume si chiude con l'atteso repertorio di scritture mistiche femminili del Novecento, selezionate all'interno del *corpus* complessivo delle autrici analizzate. Organizzato secondo un criterio tematico, o per meglio dire "lemmatico", per favorire future ricerche (p. 116), in esso i testi si coagulano in piccole sillogi autonome intorno ad alcuni vocaboli disposti in ordine alfabetico, a costituire un ideale dizionario o nuova "topica amorosa" (p. 115), come la definisce l'autrice riprendendo Barthes.

Di estensione più che doppia rispetto al saggio critico, definito in quest'ottica semplicemente «introduttivo» (p. 117) a esso, il repertorio non fa che confermare la ricorrenza (*Nachleben*) insistente delle immagini archetipiche e sovra-individuali evocate dalla trattazione precedente. Figure della profondità (l'abisso), elementi naturali nutriti di valenze simboliche (acqua, luce antinomicamente connessa all'oscurità), lessico della lacerazione (ferita, sangue), attraverso le quali si propaga la mono-tonia della mistica.

Giovanni Salvagnini Zanazzo
Università degli Studi di Padova
giovanni.salvagninizanazzo@gmail.com

04 | colloquia
a cura della dott.ssa Maria Silvia Assante

Claudia Tedeschi
Maria Silvia Assante
intervistano
Luciano Mazziotta

Claudia Tedeschi
Maria Silvia Assante

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271
ISSN 2724-4261
DOI: 10.7413/2724-4261065

Conversazione con Luciano Mazziotta

Intervista a cura di Claudia Tedeschi e di Maria Silvia Assante

Luciano Mazziotta è nato a Palermo nel 1984 e vive attualmente a Bologna dove insegna Lingua e Letteratura latina al liceo. Nel 2014 pubblica per la casa editrice Zona la raccolta *Previsioni e Lapsus*. Nel 2019 inizia la collaborazione con la casa editrice Valige Rosse , pubblicando prima la raccolta *Posti a sedere* e poi nel 2023 l'ambizioso progetto *Sonetti e Specchi ad Orfeo da M. R. Rilke.* Suoi testi sono presenti su lit-blog (*Nazione Indiana*, *La dimora del tempo sospeso* e *Poetarum Silva*)e riviste cartacee varie: *Poeti e poesia* (nr. 21), nel *Registro di poesia #5* (edizioni D'if), in *Semicerchio – Rivista di poesia comparata*, su *Argo* (XVIII), e, da ultimo, nel numero XVIII di *Ulisse. Poetiche per il XXI secolo.*

La tua ultima raccolta poetica *Sonetti e Specchi ad Orfeo* è composta, almeno apparentemente (torneremo in seguito sull'argomento), dalla tua traduzione di ventisette sonetti tratti dai *Sonette an Orpheus* di Rilke, collocati tipograficamente sulla pagina sinistra, accompagnati, sulla pagina destra, da ventisette prose ritmiche. Complessivamente i componimenti sono cinquantacinque perché le due parti in cui si articola l'opera rilkiana sono separate dal tuo sonetto *Apri il libro*. In un recente dialogo con Andrea Breda Minello, pubblicato su *Pordenoneleggepoesia* il 24 ottobre 2023, scrivi «Rilke forse ha afferrato l'essenza di Orfeo, ma non ha posto un punto, se anche oggi ci interroghiamo su chi e che cosa sia e quale sia il destino di questo semi-dio. Forse l'imprendibile è proprio la sua essenza. Lo scrive Rilke nel sonetto I.5: "Oh come deve nascondersi perché voi lo afferriate." Verso che ho tradotto incoerentemente "La sua essenza è la fuga, la nostra inseguirlo". […] Possiamo accettare Orfeo e continuare a tentare di comprenderlo. Questo tentativo senza via di uscita getta le basi per riprenderlo (ri-*afferrarlo*) ancora *eternamente sempre*. Del resto, mentre scriviamo, saranno usciti altri saggi e riscritture su Orfeo». Nella postfazione alla raccolta, a proposito della natura di Orfeo, scrivi «la circolarità infinita senza via d'uscita, l'attorcigliarsi e ritornare sempre allo stesso punto è una caratteristica non solo dell'opera rilkeana, ma

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

proprio dell'Ur-Orfeo: quell'Orfeo che fugge dalla Tracia e ritorna a farsi smembrare in Tracia, il semi-dio che scende nell'abisso a mani vuote e sale dall'abisso a mani vuote, il cantore che fa sempre la scelta sbagliata, proprio alla luce del suo muoversi agevolmente, fallendo, nel mondo del doppio." La scelta di Orfeo è la katabasi o, come l'hai definita recentemente, katafisi, catabasi alle origini del divenire, discesa nella complessa indecifrabilità dell'essere: «(Orfeo)si cala dove necessariamente saremo e Euridice deve necessariamente rimanere; il luogo in cui l'essere e il non-essere coincidono, il luogo dello zero, laddove sussistono vita e non-vita» (sempre dal dialogo con Andrea Breda Minello). Nella prosa che affianca il sonetto I.3 scrivi «Non siamo all'altezza di un atto del genere, scendere fino all'abisso senza fondale sul quale si impianta il pilastro del mondo e poi risalire da vivi per dirne una minima scaglia. Perché siamo tragici. Orfeo lo può e se è un dio, è dio per farci sentire da meno». Anche nelle altre prose c'è un costante confronto tra Orfeo e noi: il suo movimento è in verticale, il nostro sulla pianura crepata di soffi; in questa pianura rappresa Orfeo «percorre la strada al contrario sempre davanti di un passo dall'ombra verso di noi» continuando a restare nella luce mentre noi lentamente veniamo sommersi dal buio; «il suo attorcigliarsi è simile al nostro fissare nel fondo che cosa accadrebbe se fosse successo quello che deve accadere di necessità». (Dalla prosa che affianca il sonetto 1.XVI) Possiamo dargli la mano, seguirlo di un tratto, e a metà strada staccare la stretta- tornare più vuoti, sagome storpie prive di fiato e di frasi.

Accettata la natura sfuggente e mutevole di Orfeo (dalla prosa al sonetto 1.V «Ma Orfeo fugge, si cambia di forma e di identità»; dalla prosa al sonetto 1.XX «Orfeo nei fraseggi si muta fino ad assumere i tratti di amici recisi»), resta da interrogarsi, allora, sulla natura del pronome *noi* a cui fai costante allusione, tanto più che la prosa al sonetto 2.XXIX conclude così l'intera raccolta «e noi insistiamo a dormire da sempre per non smentire il clima che si contraddice […] E anche se tu decidessi di uscire dal posto in cui siamo accampati, non dire la neve al rientro: chiudi gli infissi, chiedi l'orario, dimentica il tempo trascorso dall'ultima volta che ci hai visti svegli». Che significa, oggi, dire *Noi siamo?* Per citare una poesia della tua precedente raccolta *Posti a sedere* significa «recitare il morto a galla come se fosse vero»; fare della morte il centro della vita, come scriveva Rilke in

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

una lettera ad Anita Forrer del 22-24 marzo del 1920? («fin da giovane mi è parso plausibile che la morte non sia un contrario e una confutazione della vita. La mia inclinazione è sempre stata di fare della morte il centro della vita, come se in essa noi fossimo veramente protetti e custoditi in una grandiosa e profondissima intimità»).
Nella postfazione scrivi che l'incontro con il testo di Rilke e la prima fase di traduzione, coerente o incoerente che fosse, è avvenuta dieci anni fa, nel 2012. Ma a quando risale, invece, l'incontro con il mito di Orfeo? Hai un legame particolare con altre riscritture (non necessariamente letterarie) di questo mito?

Per quanto possa sembrare paradossale, soprattutto sulla base della tua lettura analitica, l'incontro con la sostanza profonda del *mito* e della *maschera* di Orfeo è avvenuto non solo dopo la lettura dei *Sonetti* di Rilke, ma anche dopo una prima versione della traduzione. Se volessi scindere in fasi il processo di questa relazione direi: la prima traduzione è stata un tentativo di prendere del tutto le distanze dagli studi classici, avvicinandomi a letterature che non conoscevo; la seconda, l'innesto dell'incoerenza, è avvenuta quando ho cercato di pacificarmi con quell'esperienza ormai distante, una pace pur sempre fredda o comunque compromessa; prese le distanze dagli studi filologici mi sono sentito libero di ri-approcciarmi al classico in un modo che cercasse il meno possibile di somigliare a quello. Per questo ho innestato l'incoerenza, rispondendomi alle domande: quale necessità etico-economica ho di non essere incoerente? Quale necessità di non far dire al testo quello che voglio dire, indipendentemente da quello che dice – e se dice? Nell'accumulo di domande, come è tipico quando ci si interroga troppo sul proprio percorso creativo, me ne era sfuggita una, e, praticamente, la più evidente: perché Rilke decide di onorare il semi-dio che non riesce a riportare in vita la donna che aveva perduto, proprio nel libro dedicato a Wera Knoop, una adolescente morta precocemente? A quel punto ho scelto di non rapportarmi con la bibliografia o con gli studi su Rilke, ma di risalire alle origini dei libri orfici e soprattutto della *Sapienza greca* di Giorgio Colli. Ritornare, insomma, all'archetipo, laddove il personaggio di Orfeo ha cominciato a strutturarsi per i secoli. Il mondo greco, ad ogni modo, per me è sempre una cartina di tornasole, senza nessun intento di comprendere qualcosa su quello. Me ne sono sempre servito per comprendere più la mia

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

contemporaneità e, in generale, per conoscere. Mentre leggevo e rileggevo la *Sapienza greca* di Giorgio Colli, il mio dubbio si è concentrato sul perché un personaggio così tragico ai nostri occhi non venisse tematizzato nella tragedia, pur essendo uno sconfitto, un *nikomenos*. Ho cercato di dare una interpretazione, prima rileggendo *La nascita della tragedia* di Nietzsche – in cui Orfeo appare tangenzialmente – e poi le speculazioni di M. Blanchot e di Gianni Carchia. Ho provato, dunque, a dare una risposta mia, una risposta che non ho potuto che strutturare in forma di prose ritmiche, perché né sono riuscito a scrivere un saggio, né mi sono voluto accompagnare da una bibliografia corposa, seguendo un metodo scientifico-positivista. Non avevo tantomeno intenzione di fare una riscrittura attualizzante (ho visto, mentre cercavo, ad esempio l'Orfeo di Cocteau: a tal proposito ne sono rimasto deluso. Non voglio assolutamente mettere in dubbio la grandezza di uno scrittore e di un regista, ma ho preso coscienza che la riattualizzazione è qualcosa che non mi si addice). Il fatto è che Orfeo non è un νικώμενος come tutti i personaggi della tragedia, νικώμενοι in relazione alla ἀνάγκη. Orfeo, rispetto a questa, è un fallito, in quanto troppo umano. Lui non *agisce* costretto dalla ἀνάγκη. Orfeo si ritrae, sbaglia, e piange, e sbaglia ancora. Per dirla con Beckett: fallisci meglio, fallisci ancora. Mi è sembrato più simile al satiro di cui parla Nietzsche – in quanto figlio di Dioniso – con la sua goffaggine, con il suo essere sempre in bilico: soccombe alla ἀνάγκη ma quasi involontariamente, senza moti di ribellione o titanici. Orfeo non si pone la questione del Τί δράσω. Semplicemente *non fa* o *piange* o si lascia smembrare dalle madri. Blanchot, per l'appunto, scrive: "Orfeo è l'atto delle metamorfosi, non l'Orfeo che ha vinto la morte, ma quello che muore sempre, che è l'esigenza della sparizione, che scompare nell'angoscia di questa sparizione, angoscia che si fa canto, parola che è il puro movimento di morire. Orfeo muore un po' più che noi, egli è noi stessi, e porta il sapere anticipato della nostra morte, è l'intimità della dispersione." Ecco un altro incontro: l'Orfeo rilkeano visto con gli occhi di Blanchot. Questo da una parte mi ha accompagnato nella interpretazione e dei *Sonetti* e della *maschera* di Orfeo, dall'altra, dal punto di vista stilistico-filosofico, mi ha orientato verso la scelta di una scrittura frammentaria, di una scrittura, quindi, che riproducesse tanto la catastrofe quanto "l'intimità della dispersione".

Per ultimo mi sono imbattuto in *Orfismo e tragedia* di Gianni Carchia. Quest'ultimo, tra le pagine del suo saggio, rintracciava nell'orfismo una sorta di

religione antiolimpica – quindi antioccidentale, antidialettica e, aggiungerei io, antipatriarcale. C'è un problema: se gli autori che ho citato prima, insieme alla tematizzazione della *fabula* di Orfeo delle *Georgiche* di Virgilio, li ho incontrati in *fieri*, nel corso della scrittura degli *Specchi*, ho letto Carchia a libro concluso. È a quel punto che ho saputo interpretare quello che avevo fatto (o ho voluto interpretare diversamente quello che avevo fatto). Si tratta di manipolazione? Forse. Forse si tratta di una lettura che mi ha ricondotto a reinterpretare sotto un'altra luce gli *Specchi.* So di aver letto *Orfismo e Tragedia*, dopo aver scritto il libro; inconsciamente è come lo avessi letto prima. Ma la sequenzialità è un'ossessione occidentale, così come la storia, la ricerca dei nessi, il rapporto tra prima e dopo. Non ho nessun dovere, d'altra parte, di non scrivere il falso: quindi ribadisco che questa lettura di Orfeo l'ho conosciuta dopo, ma mi ha aiutato prima.

Già molto hai detto sulla modalità di traduzione dei ventisette sonetti ad Orfeo: nella postfazione, sostieni di non poterti arrogare il diritto di definirle traduzioni né riscritture né tantomeno traduzioni d'autore né ancor meno parodie, ma di scegliere di adottare la formula *traduzioni incoerenti* suggerita da Giusi Drago. Nel dialogo con Andrea Breda Minello hai dichiarato «Nelle traduzioni mi sono spinto a soggettivare, a rimodulare, a nascondermi, presenziando in base alla mia esperienza di soggetto mancante» e hai proposto una nuova definizione: *tradurre esistenzialmente*, presa in prestito da *Le Dieci Parole – Il Decalogo riletto e commentato dai Maestri ebrei antichi e moderni* di Marc-Alain Ouaknin. («Essere partecipe, ora, di ciò che dice il testo […], farlo decollare, andare al di là del testo; passare dal testo al proprio testo»), approvando anche la definizione di Biagio Cepollaro (*gaslighting*, manipolazione maligna) e dello stesso Andrea Breda Minello (racconti ecfrastici del testo di partenza). In merito al *wie*, al come si sia strutturato il lavoro di traduzione, hai parlato di sottrazione, rimodulazione e, ancora più incoerentemente, di sostituzione: nella postfazione ricordi la scelta di sostituire gli dei, fatta eccezione per Orfeo, con mostri, abitanti dell'altrove, spettri, tuoi e di tutti ; la scelta di cambiare alcuni versi, rimodularli, in alcuni casi parafrasarli o riscriverli totalmente; infine la decisione di preferire allo *Staunen* esclamativo, alle domande retoriche rilkiane la forma assertiva del silenzio («Togli dall'incedere

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

del verso la domanda, il timbro della voce che si inarca alla ricerca di un confine in cui schiantarsi e ricadere nel deserto che la insabbia […]ché il silenzio che asserisce è la risposta più appropriata per la maschera che indossi» dalla prosa al sonetto 2. XVII). Consapevoli che le tue traduzioni non tentano neppure a priori di essere filologiche, una loro lettura *filologica* porta alla luce passaggi, momenti o, meglio ancora, movimenti («si dica, concludendo, movimento/per conoscere») in cui avviene il «contagio tra il tuo tatto attuale e quello remoto», la contaminazione tra la tua poesia e quella di Rilke. Il sonetto 2. XVII mi è parso il caso più significativo perché «in welchen immer selig bewässerten Gärten» diventa «in certi giardini di galaverna» (bellissimo il passaggio della prosa finale «il posto in cui siamo accampati in forma di spifferi, aghi di gelo che attenuano il dubbio di alzarsi»), ma soprattutto perché agli angeli rilkiani che sorvolano gli alberi (Giebt es denn Bäume, von Engeln beflogen) sostituisci le api, vera e propria ossessione della tua poesia: dalle prose della sezione *Maturità berlinese I errori per una riconciliazione* («e dalla porta socchiusa entravano api, che, anche a lasciarla la casa mentre ronzavano ora più forte, le api venivano dietro. ed al semaforo, a mehringdamm, accerchiavano i fermi che se c'erano alcuni che non temevano il pungolo, io acceleravo e, sbadato, inciampavo. che a chi si riuniva, volendo sapere che fosse successo, le api, dicevo, più o meno, le api di casa»; «era per dire perdere. come staccarsi un braccio, sin dall'inizio, che è quando si mettono api tra i nomi e le facce»; «ma c'era di più, c'è di più dopo le api e i lapsus, a berlino, come i cortili di milano che solo dopo il corridoio c'è luce », passando per *Posti a sedere* (dalla sezione *Fanno spazio* «ci fanno andare/sognano alveari in ascensore/ ci aspettano tornare in shock anafilattico»), fino alla prosa al sonetto 2.XVII con la *variatio* delle vespe («La frase di altri tempi è un resoconto anticipato entro il quale ritrovare la parola taciturna, un diario andato perso e ora invaso dalle vespe che impediscono di sciogliere il sigillo e assaltano la mano che si arrischia ad afferrarlo. Fino a quando l'alveare si allontana e per un attimo traspare tra le righe della pagina infangata la scritta […]). Puoi farci degli esempi in cui hai avvertito di più l'*impossessamento* del testo rilkeano o anche semplicemente dirci di più di quei passaggi dei testi che, come scrivi nella postfazione «mi restavano oscuri- e in alcuni casi continuano a rimanere tali»? Ma soprattutto, mi interessa approfondire il movimento opposto, quello di tra-duzione di Rilke nella tua poesia: se

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

è evidente quanto di Mazziotta c'è in queste traduzioni di Rilke (pianura crepata, scorza, trionfo, istante, calcolo sono alcune delle tue parole prestate a Rilke), quale è la misura opposta del contagio? Quale è il tuo debito nei confronti di Rilke e della lingua tedesca? Quali altre opere di Rilke o studi su Rilke senti ti abbiano nutrito profondamente?

Rileggendo quello che ho scritto prima di *Sonetti e specchi* mi sono reso conto che i prestiti rilkeani sono tanti, nascosti, e non sempre consapevoli. In *Previsioni e* lapsus, le prose di *Maturità berlinese* sono contaminate dalla lettura delle *Elegie Duinesi.* L'interrogazione sul *Dasein,* sull'essere, è prettamente rilkeano, nel mio caso, così come la tensione e speculazione ontologica in *Posti a sedere.* Credo lo sia, anche – provando ad analizzarmi a distanza – l'uso dei participi sostantivati o di termini astratto-filosofici. La conclusione delle terzine del *Tionfo della morte* contenuta in *Posti a sedere* ("contati pure. trionfa. li vedi in trionfo. trionfa.") è un calco e prestito, questa volta cosciente, da uno dei *Sonetti a Orfeo* che, tra le altre cose, avevo già tradotto prima di *Posti a sedere.* Aggiungerei: l'uso del *noi.* Da una parte, rispetto a questo, mi sono sempre voluto collocare sulla soglia di una linea, per così dire, che va da Pagliarani a Cattafi. Probabilmente per ragioni di poetica inconsapevole ho voluto rimuovere, per i primi libri, l'apporto del *noi* rilkeano. Forse per un timore, iniziale, di poter citare l'autore che tanto poco poteva essere citabile per il pubblico ideale che avevo in mente. Perso l'interesse per il pubblico ideale, questa presa di coscienza è una forma di liberazione.
Degli studi su Rilke ho già detto, forse anche troppo, nella risposta precedente. D'altra parte vorrei tematizzare due opere: *Rilkeana* di Ana Hatherly, autrice portoghese, e gli studi su Rilke di Furio Jesi.
Per quanto riguarda la prima, si tratta di un "libro di poesie" del 1999, libro che ho avuto la possibilità di conoscere grazie alla traduttrice Serena Cacchioli. È un libro ancora inedito in Italia, ma dovrebbe uscire a breve per la collana *Adamàs* di Ivan Schiavone, Vincenzo Frungillo e Tommaso Di Dio. Anche Ana Hatherly, autrice di opere asemiche, non si dedica prettamente ad una riscrittura: la sua operazione è uno smembramento e un dialogo con Rilke, attraverso una versificazione che si dispone nella pagina come a creare un paesaggio testuale: il modello rilkeano è ravvisabile in alcuni termini chiave, che talvolta sono messi in discussione, talvolta non proprio parodizzati, quanto scelti come controcanto. *Rilkeana* di Ana Hatherly è stato più che importante

per la scrittura di *Sonetti e specchi*, soprattutto per la scelta di riutilizzare il modello senza necessariamente cadere nella parodia o nella riscrittura ironica: la ripresa può essere drammatica, tragica, risultando disturbante e non solo ridicola o ridicoleggiante.
Dall'altra parte, ancora, ci sono gli studi di Jesi. C'è un passaggio di Jesi che mi sta molto a cuore e che spesso utilizzo per spiegarmi quello che ho fatto. Jesi, in effetti, introduce il concetto di caramelle rilkeane: si tratta di quei termini, quasi come strutture formulari, che il poeta utilizzava tanto come marca di stile, quanto come sorta di enzima per portare a compimento il testo. Questo sintagma mi è così tanto familiare che spesso lo riutilizzo per tentare con me prima di tutto una definizione di *Sonetti e specchi a Orfeo*: è come se avessi raccolto da terra le caramelle rilkeane, per rimasticarle nuovamente, e, infine, sputarle un'ultima volta.
In generale, per concludere, Rilke, Jesi, Hatherly, Blanchot, Carchia, Colli. È evidente quanto l'approccio a Rilke sia mediato più da riflessioni di poetica e metapoetica, di filosofia e speculazione sul mondo. Il tutto è chiaramente finalizzato alla ricerca di una scrittura filosofica, una scrittura che pur confrontandosi con l'epoca, cerchi di andare oltre l'epoca.

Alle prose ritmiche che accompagnano i sonetti hai dato il nome di specchi e "rispecchiando" i sonetti ad Orfeo, scrivi di aver "smembrato i sonetti ad Orfeo". Nel dialogo con Andrea Breda Minello *rifletti* molto sullo specchio e sulla sua funzione, dichiarando «lo specchio esiste anche quando nessuno si specchia né è visto. Intanto procede, però, a riflettere qualcosa o su qualcosa. Posti di fronte allo specchio sorge il dubbio che avvenga qualcosa in più rispetto alla realtà» «L'accrescimento del contingente- scrivi- avviene per mezzo del guardare (si potrebbe parlare di ingrandimento) e il mio interesse è stato potenziare, a partire dalla mia esperienza di spettatore attivo, questo senso. Anzi monotematizzarlo». La vista, l'attenzione alla dimensione fenomenologica in Rilke è fondamentale: il sonetto 1.XI si conclude con il verso «Doch uns freue eine Weile nun. der Figur zu glauben. Das genügt» che tu traduci «Ma ci renda felici almeno un istante affidarci all'immagine»; il sonetto 1.XX si chiude con la consacrazione alla divinità di una immagine di incontrastata libertà e irrefrenabile ricerca di solitudine, quella di un cavallo bianco che Rilke racconta di aver visto galoppare su

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

un prato lungo il Volga (lettera a Lou Salomé dell'11-2-1922) «Sein Bild: ich weih's» che tu traduci «questo solo so dirti», trasformando l'immagine in un sogno e in un racconto («Lui (il cavallo) percorreva il mio sonno. E custodiva nel passo il racconto/ del tutto è perduto»; infine, ma senza pretesa di esaustività, il sonetto 1.VIII si conclude con «hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme» che tu rendi magnificamente «lancia/per aria la cenere d'astri di un urlo», valorizzando Stimme rispetto a Sternbild. L'impressione è che tu abbia sì potenziato e monotematizzato il senso della vista (penso al bellissimo specchio di apertura della raccolta con l'imperativo «descriviti l'occhio»), ma innestando in esso, attraverso radici sinestetiche, il senso dell'udito, mutando la realtà riflessa nello specchio o in qualsiasi superficie riflettente in una *realtà sonora*, in una percezione uditiva. (Passando dal silenzio dello specchio al sonetto I.1 «sbarra le palpebre, scosta le ciglia- quindi silenzio e silenzio […] E l'albero ascende, trafigge la retina e quindi silenzio silenzio» all'assordante *niente* dello specchio al sonetto 1. XIX «mentre il solo superstite esce di casa a guardarsi allo specchio nel ghiaccio, ma torna subito indietro, atterrito dal gelo sul quale galleggia il niente rimasto. E intanto ci assorda» Per dirla con Charles Simic «l'occhio attento comincia a sentire i suoni» (da *Il mostro ama il suo labirinto*). Come si configura la relazione tra i due sensi nella tua poesia? Penso al verso della poesia di chiusura della raccolta *Posti a sedere* «un gong dall'esterno che sfibra il campo visivo» e la conclusione sentenziosa della intera raccolta «e precipita il rumore sull'immagine». Ancora, risalendo indietro alla prima raccolta *Previsioni e lapsus*, l'enigmatico «che non avremmo potuto dirlo a nessuno se non agli specchi e un *riflesso che parla* (corsivo mio) non fa una realtà» dalla sezione *Maturità berlinese III fine della città*.

Il processo creativo che metto in atto si struttura sempre in più fasi, nonostante mi sforzi di andare oltre la dialettica (da notare che ho iniziato questa domanda con la parola *processo* e la ripeto, l'ho ripetuta, la ripeterò più volte). La prima fase è *l'inventio* dell'immagine. Non sempre quest'ultima è qualcosa di sussistente di per sé, non sempre è nel circostante, non sempre è. Se non c'è, è come se la chiedessi in prestito, come mi è capitato nel caso delle *ekphraseis* o per quanto riguarda *Sonetti e specchi a Orfeo.* Questa immagine, che sia *vista autopticamente* o che sia in prestito, diventa presto un'ossessione. Dal momento in cui si trasforma in ossessione cerco di sonorizzarla. È la seconda fase: tentare

di rendere quella immagine, non descriverla in sé ma farla risuonare nella tessitura fonica, nella forma che mi sembra rispecchiarla - e risuonarla - il più possibile. Intanto però si insinua l'errore o l'autocensura.
L'errore, il refuso linguistico, così come l'errore fotografico, a volte cambia il senso della rappresentazione, a volte genera un'immagine nuova. L'importante è che continui a *suonare*, indipendentemente dal proposito iniziale, e indipendentemente dal significato. Se continua a *suonare*, accetto il testo come testo concluso. Sarà il complesso della relazione suono-immagine, l'intreccio a rendere forse il concetto di partenza, ma anche se non dovesse, è superfluo.
Infine arriva il momento (autoscelto e non-necessario) di costruire un libro. Per quanto questo momento arrivi tardi, in realtà mi è sempre capitato di avere ad un certo punto più o meno chiara la direzione da prendere. Ho sempre pensato i tre libri che ho pubblicato come delle installazioni, come quadri, come se, volendoli spaginare e disperdere su un pavimento, riuscissero a rappresentare un'immagine loro. Se questo è probabilmente meno evidente per *Previsioni e lapsus* e *Posti a sedere* – per quanto in privato abbia delle rappresentazioni grafiche della disposizione dei testi – in *Sonetti e specchi* è, forse, fin troppo palese. Da una parte c'è, sì, la piuma che cade, dei sonetti, dall'altra, sì, il tonfo cupo e claustrofobico degli *Specchi:* ma è evidente che si alternino testi dispiegati in modo più tratteggiato nella pagina sinistra, con spazi bianchi, e alternanza di versi lunghi e versi brevi (i sonetti), e testi quadrati e compatti, senza spiragli di bianco, nella pagina destra (gli specchi).
Sostanzialmente immagino questi libri come camere sonore: un suono, monotono, meccanico, che si dispiega all'interno di uno spazio chiuso e claustrofobico.

Vincenzo Frungillo scrive «Nei libri di Luciano Mazziotta è riservata sempre particolare attenzione al rapporto con i luoghi, la sua prima raccolta parlava di città, il secondo libro, *Previsioni e lapsus*, conteneva una ricognizione poetica sugli spazi urbani di Berlino. In *Posti a sedere*, l'occhio del poeta si sposta dall'esterno all'interno: gli spazi diventano quelli domestici». Nelle prose della tua ultima raccolta lo sguardo si estende al mondo intero e, come tu stesso dichiari nella postfazione «riproduce due fasi del mondo: la glaciazione, nella prima parte, e la desertificazione nella seconda, senza soluzione di continuità». L'attenzione ai luoghi, tuttavia, non sembra tradursi in una loro dicibilità (da *Maturità berlinese III fine*

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

***della città*: «che tutti i frammenti a schönefeld, diventano punti, a distanza, fuori dal campo della dicibilità») o riconoscibilità (anche quando nomini monumenti, vie o quartieri berlinesi gli spazi urbani diventano «residui, sporgenze», per citare sempre Frungillo, linee cromatiche («il bianco del monumento al soldato sovietico, bianco di cubi, regole e simmetrie, tutto al suo punto e l'unico punto di fuga il soldato con il bambino in braccio» da *Maturità berlinese II ipotesi di controllo*) o resti e rovine di una *premura*, nel senso etimologico di *pressione*, un *assedio visivo* («alla fermata, ad Alexanderplatz, mi è parso crollasse la torre, in verticale, risucchiata dalla terra. […] che rispondesse la siegessäule, a tiergarten, abbattuta dagli occhi, caduta con l'angelo al centro della piazza, che per mesi ti dico, ho creduto che per me la città si appiattisse, che non mi ricordo che un piano sul quale avere premura. E avevo, ancora, premura» da *Maturità berlinese I. Errori per una riconciliazione*). L'unico spazio nominabile sembra essere quello di un indefinito *hinc*, qui. (sempre da *Maturità berlinese III. Fine della città* «perché per dire io sono e mi chiamo ci vuole un giorno, e forse anche meno, ma per dirlo in modo compiuto, aggiungendo l'avverbio, serve un piano. Eravamo qui, a Berlino, e te lo sto dicendo almeno»; «che non volevo parlare perché, se avessi detto, avrei detto *io sono qui*, come se l'altro non mi vedesse, fino a quel preciso momento. e lo dicevo infine. e lo ripetevo a me stesso di *essere qui*. e, chiudendo la porta, ero in un'altra città»). L'avverbio *qui* è centrale in una poesia della sezione intitolata *Case Museo di Posti a sedere*: «tutto questo *qui* è spazio alterato nel raccordo/ perciò la lente./ ingrandisce e fa piccolo piccolo/il parco. […] tutto questo *qui* è falso. anche il parco. a seconda/dal lato da cui si guarda la lente. è un giardino/ristretto i cancelli recinto dove gli estranei /si riconoscono dopo averlo percorso una volta». Infine, in *Sonetti e specchi ad Orfeo* lo spazio diventa *indicibile* nella sua *transitorietà* («abbiamo poca scelta se la lingua è un posto come questo transitorio e inabitabile» dallo specchio al sonetto 2. X) perché, come scrivi nella postfazione, «il disastro, *qui*, si dà per assodato»: nella prima fase, quella della città congelata, «è gelo sempre, e non sono concessi sbalzi cromatici» (specchio al sonetto 1.XI), ma solo «una pianura di bianco in cui emergono i resti di quanto sembrava civile» (specchio al sonetto 1.XIX) e «appare da terra l'occhio geloso dei morti» (specchio al sonetto 1.XX); nella seconda fase, quella del disgelo e poi della desertificazione (dallo specchio al**

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

sonetto 2. XI «anche questo è nel calcolo e sempre messo in conto dall'inizio del disgelo […] se è stato gelo, il prossimo stadio è deserto) il *nero di deserto* rende lo spazio irriconoscibile e «giriamo attorno alle caserme abbandonate evitando le altre strade che dai tempi del disgelo hanno assunto nuovi nomi, diventando, prima, corsi d'acqua e, dopo, giacigli di detriti». (specchio al sonetto 2.XX) Di fronte all'impossibilità di «conoscere il posto in cui siamo potremmo descrivere tutti gli altrove pensati e l'altrove pensato è più vero dei fatti evidenti del qui, dove restando non siamo». (specchio al sonetto I.6) Cosa rappresenta l'*hinc*, per te? Mi tornano alla mente le parole di un tuo testo intitolato *Notte di insonnia: Virgilio*, pubblicato il 1° settembre 2015 su *Poetarum silva*, «L'ingenuo Licida parla con Meri nella *Bucolica* IX, lo supplica di fermarsi a cantare. *Hinc*. Qui. Mentre stanno per lasciare i campi, sfrattati, Licida chiede di riposare: ha trovato il luogo ideale per tornare a comporre: *Hinc*, dove comincia ad *apparere sepulcrum Brianoris*. Il sepolcro di Brianore. *Hinc*».

L'*aperto*, dove o che cosa sia, «bisogna allora raffigurarselo come parete lucida bianca forse impensabile perché illimitata. Non muro o barriera ma raggi sottili e intrecciati a formare una trama compatta in cui il qui e l'altrove si annodano stretti in uno inscindibile e sincronico sempre» (specchio al sonetto 2.VII). Quale rapporto esiste tra *hinc*, il qui e altrove? Penso, infine, al verso della bellissima poesia che conclude *Posti a sedere* «si verifica l'identico qui come altrove, come altrove si recita il teatro fuori quadro».

Prendendo in prestito le parole di Ceronetti dal saggio *Poesia chiara poesia oscura* la sensazione è che nella tua poesia, il paesaggio «è una beatitudine che non conosceremo più, è qualcuno molto caro che all'improvviso ha avuto un sospiro ed è stato portato via tra i morti» Sei d'accordo con Ceronetti quando nello stesso saggio scrive «Io posso far vivere la mia poesia, fare oggi poesia, a condizione di sopprimere completamente ogni riferimento al paesaggio, forma del Tempo che hanno occupata e corrotta i miasmi del peccare umano. In poesia ne anticipo la sparizione, vedessi anche le Ande o il Tibet niente cambierebbe sulle mie carte. E poi sto *qui* (corsivo mio). Avere un paesaggio in mente, reale, nel momento creativo, contaminerebbe di peste attuale la nascita del verso»?

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

Tutte le volte che ho scritto *qui*, ho avuto in mente il modo in cui scrive *qui* Giuliano Mesa e il *Dasein* rilkeano. Dall'altra parte cerco di tematizzare uno stretto rapporto con l'immanenza, con quello che, per l'appunto, c'è qui, di certo senza che sia una rappresentazione fedele di un supposto vero. Il problema, come scrivi, è quando non c'è soluzione di continuità tra *qui* e *altrove*, quando, in effetti, ho l'impressione che qualsiasi altrove non sia che la riproduzione di un *qui*, forse un po' più sbiadita, forse un po' più lontana, come una eco. Qualsiasi altrove pensato come idilliaco rispetto ad un qui infernale innesterebbe il concetto di speranza, concetto con il quale non mi sento affatto familiare. Se invece qualsiasi altrove è nient'altro che un'altra forma distorta o ripetuta del qui, allora non c'è via d'uscita. Ed è quello che mi interessa tematizzare in quello che scrivo. Altrove è pure, d'altra parte, un'immagine come punto di fuga – non necessariamente migliore del qui, non necessariamente in cui *naufragare è dolce*. L'immagine, il paesaggio, per ricollegarmi all'ultimo punto della tua domanda, è in un certo senso fondamentale e punto di inizio, più che di contagio. O meglio: il contagio – nel duplice significato di toccare insieme e di male cui si soccombe - è il motore stesso della versificazione. La questione fondamentale è che questa immagine o questo paesaggio non sia né idealizzato né storicizzato. E la peste della contingenza, in ogni modo, rientra sempre, per quanto mi dedichi, anche forzandomi, a non renderla rintracciabile. La peste si propaga perché siamo nella peste e, standoci, la scrittura ha diverse modalità di farci i conti. La mia scelta è adottare una maschera, sovrastrutturale e letteraria, linguisticamente vaga, perché il contagio con il contingente sia interpretabile e non ravvisabile.

In alcuni contesti mi è stato detto che *Sonetti e specchi a Orfeo* non sembra scritto da un *giovane poeta.* Tralasciando il termine poeta che suscita sempre un senso di fastidio, *giovane* produce non meno lo stesso effetto. La mia non è una scrittura giovane, non sono giovane, non voglio strizzare affatto l'occhio a nessun tipo di giovanilismo, né tantomeno alla attualità. Ci sono autori e autrici che sanno relazionarsi con il contingente e con la storia, autori e autrici che si lasciano contagiare, in positivo, mettendo in atto una contaminatio tematico-linguistica con quella che chiami "peste della attualità." "Io per me ho scelto distruzione di case." Tornando alla riflessione di Ceronetti, non so che effetto produrrebbe su di me vedere il Tibet o le Ande. So, d'altra parte, che la scrittura è un moto finalizzato a una conoscenza non decifrabile, anche tramite

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

l'uso di una lingua non mimetica, *inattuale*, incontingente – pur restando nell'immanenza di un *qui*.
Fabrizio Maria Spinelli ha messo, a mio parere, bene in luce, che in tutto l'ultimo libro solo quattro termini fanno pensare a un libro contemporaneo o contemporaneo dei nostri nonni. Si tratta di uno sforzo cognitivo, di evitamento della *frontalità* del circostante, di avere a che fare con quel "sospiro portato via dai morti", i nostri primi interlocutori. Quindi, concluderei dicendo, che trovo molto sensata la applicazione delle parole di Ceronetti a quanto ho scritto soprattutto in *Sonetti e specchi*. "Sopprimere ogni riferimento al circostante", in particolare, mi riconduce a quello sforzo di evitamento di cui ho parlato prima, sopprimerlo soprattutto perché il lettore, la lettrice, e io stesso nella lettura mi senta "senza appigli", "spaesato", per l'appunto", senza paesaggio. Un deserto bianco dove, in pratica, l'obiettivo della macchina fotografica non riesce a trovare il punto in cui prendere il fuoco.

È innegabile che il ritmo sia pervasivo in *Sonetti e Specchi ad Orfeo*: nella postfazione ti auguri che il libro venga letto «come una composizione musicale in due tempi: da una parte il suono flebile, *aperto*, di uno xilofono nella pagina sinistra, nei sonetti, dall'altra un tonfo, cupo, claustrofobico, nella pagina destra, gli *specchi*». Il ritmo scandisce i due stadi della glaciazione e della desertificazione: dallo specchio al sonetto 1.V in cui «mentre si abbassa il livello del mare non abbiamo strumenti che ne accompagnino il suono calante» allo specchio al sonetto 2.XI in cui «il livello del mare si innalza e noi non abbiamo strumenti che accompagnino il suono crescente» fino allo specchio al sonetto 1. XX in cui Orfeo arriva a nominare «una volta il *Tuttoèperduto*, uno strumento che suona per ogni sconfitta. Pigiando sul bianco dei labirinti diceva sentite. E si sentiva suonare la numero nove a Kreutzer. Era il trionfo del *Tuttoèperduto* all'orecchio» o ancora nello specchio al sonetto 1.VIII «Dal lamento apprendiamo che niente si può trattenere, che il tono in minore in crescendo prepara un grido di aiuto perché sia concesso un'ennesima volta lo sbaglio» E qui rigiro a te una domanda che inchioda alla sedia qualsiasi lettore: dalla sezione *Case Museo* di *Posti a sedere* «Perché scrivere un trionfo se è trionfo del niente», se tutti trionfando falliscono? Il canto deve arrendersi e diventare un grido di aiuto, un urlo di supplica, «un tonfo dell'acqua che ghiaccia»

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

(dalla traduzione del sonetto II.2 «Allora ci basti quest'urlo di supplica/ a dire con il canto il cuore che pulsa nel tutto»)?
Si percepisce nelle prose la cura della intelaiatura prosodica e ritmica che è in grado di far *risuonare* le immagini: penso soprattutto al bellissimo specchio al sonetto 2. XV in cui il ritmo *a precipizio* traduce lo sgocciolare dell'acqua dal mento al labbro, dove le gocce rimangono come un discorso sospeso, e poi lo sgocciolare della voce che si riduce a monologo interiore. Come descriveresti il tuo modo di procedere ritmico? Quale influenza ha esercitato su di te la prosodia classica, ma soprattutto la brachilogia e anfibologia delle lingue antiche, la possibilità di giocare sulla ambiguità semantica e sintattica? Come lavori alla scelta delle parole e all'*ordo verborum*? In uno scambio epistolare con Davide Castiglione, pubblicato su *La Balena Bianca* il 17 dicembre 2019, si legge una sorta di dichiarazione programmatica: «se produco un testo mio, non riesco ad accettarlo come pubblicabile se non risponde ad alcune regole che mi sono autoimposto. Procedo, infatti, a un controllo delle sillabe, altrimenti viene meno quella soddisfazione personale che considero la prima entità a stabilire se una poesia sia più o meno riuscita».

Da questo punto di vista, credo che, per mezzo della sintesi degli scambi precedenti, abbia detto più tu di quanto possa aggiungere io. Nello specifico le lingue classiche, soprattutto quella greca, sono un qualcosa di interiorizzato. È come una musica che ho sentito così tante volte che poi, in un modo o nell'altro, non posso fare a meno di riprodurre: il resto è controllo e *variatio.* La ambiguità semantica e sintattica sono date da una volontà di sottrarre, quanto più possibile, un'unica direzione al testo. Ad esempio cerco molto spesso di utilizzare verbi transitivi senza complemento oggetto, in modo tale che l'oggetto, il "che cosa", resti sottinteso o, comunque, una sorta di vuoto da colmare tanto per chi legge, quanto per me. Per il conteggio delle sillabe, d'altra parte, è un macigno, una zavorra. Mi chiedo, in effetti: riuscirei ad accettare un verso senza questa regola autoimposta? Se parlo di un verso in cui vado a capo mi rendo conto di no; se devo andare a capo, esigo da me stesso una ragione. Il verso, di per sé, è qualcosa di estremamente razionale. Come dicevo prima, per fortuna, si insinua l'errore: da una parte esigerei un controllo formale estremo, dall'altra parte provo un senso di soddisfazione quando questo controllo formale sfugge,

pur mantenendo una *accettabilità* nella tessitura fonica. L'ultimo libro, del resto, è di per sé la volontà di inganno e autoinganno in relazione a questi tentativi e a questo autocontrollo: da una parte ho "tradotto" i sonetti rendendoli più prosastici, dall'altra parte ho affiancato delle prose ritmiche: dove dovrebbe esserci il ritmo ho evitato il ritmo, dove non avrebbe dovuto esserci, è rientrato quasi inconsapevolmente. Penso che in questo l'errore, il lapsus, la caduta sia stata fondamentale per la produzione. In *Sonetti e specchi* avrei voluto scrivere dei microsaggi in prosa. L'esito è stato diverso: forse come errore e fallimento del proposito iniziale, forse, inconsapevolmente, ho tentato di dare al *melos* il ruolo originario della speculazione filosofica.

In una intervista a cura di Giusi Drago, pubblicata su *Perigeion* il 15-10-2019, hai definito a letteratura greca e romana un generatore infinito di immagini. La tua poesia è effettivamente disseminata di figure mitologiche: penso all'immagine del «sole che si alza con Sisifo al collo» nello specchio al sonetto 1.XXI; all'insistita metafora della sfinge (nello specchio al sonetto 2.XV «e la sorgente è una sfinge a distanza e perciò ineludibile. […] **Nessuna speranza di dire *l'ho vista la sfinge, ho bevuto*» e, infine, ma senza aver esaurito la ricerca, lo specchio al sonetto 1.XI «è una macchia nel terso ma potrebbe anche essere altro: un Anchise, ad esempio, che ostacola il corso, oppure un Anchise che preoccupa con i suoi acciacchi e abitudini che suo malgrado ci ha offerto. E forse ad affrettare la fuga sarebbe meglio lasciarlo tra i roghi, anziché sopportare si insinui in un senso di colpa da ricondurre ovunque si voglia fondare un orrido inizio» In cosa risiede, secondo te, la *forza* di queste immagini? Sempre in quella intervista, provavi a «definire molto poco autorevolmente, la classicità come un assioma etico-formale (controllo della forma nell'era della dispersione, per citare un bel saggio di Vincenzo Frungillo)». Conserveresti ancora quella definizione?**

Ancora poco autorevolmente conserverei quella definizione di assioma etico-formale, per quanto, se l'etica e l'assioma sono concetti apparentemente immutabili, la forma è una gabbia, e la gabbia, è noto, può avere forme diverse. Ognuno costruisce la propria prigione versuale. Abbiamo, però, la possibilità tanto di rompere le prigioni, quanto di scegliere sia il colore sia la tipologia di grata più confacenti al sé di un determinato momento. La prigione resta

unaκοινῇ, n°4 (2023), 254-271

prigione, la gabbia resta gabbia, ma almeno siamo liberi di passare di gabbia in gabbia, anche a costo di essere non sempre riconoscibili: si riconosce, forse, che si tratta di una gabbia, non necessariamente la stessa gabbia. All'interno della molteplicità di gabbie, abbiamo a disposizione una infinità di *archetipi*, riprendendo la tua domanda sulla *forza* delle immagini, come quella di Anchise che citi. Le immagini archetipiche, a mio parere, sono come sassolini gettati nello stagno che producono una serie infinita di cerchi concentrici. Tra questi cerchi concentrici, per fortuna, non abbiamo il dogma né l'obbligo di estrarre il cerchio corretto, l'ὀρθός (termine, del resto, che poco ha a che fare con la circolarità). Estratto un cerchio tra le migliaia possibili, la loro forza sta nel suggerire e poi tacere. Se da una parte suggerisce, dall'altra parte tace, ed è molto più agevole dialogare con chi non può rispondere; è molto più semplice falsare chi non può contraddire. Anchise, dunque, chi è? È il padre anziano da salvare per fondare il *nuovo*? Il paterno da cui ci si deve liberare per fondare il *nuovo*? Il mondo della senilità nei confronti della quale mostrare indiscussa reverenza? Sono tutti i possibili cerchi, ma, in forma un po' alessandrina, posso cercarmi il cerchio più nascosto, quello per cui Anchise e la sua immagine possono divenire l'archetipo, l'immagine primordiale di qualcosa di cui liberarsi. Del resto l'essenza dell'arché sta nell'essere così tanto distante da non darci nessuna certezza. È come una teoria del big-bang, una *quasi* certezza. Ed è nel *quasi* che sta, a mio parere, la forza dell'archetipo. In questo *quasi*, ad esempio, si può fare di Anchise l'archetipo della necessità di abbandonare con noncuranza il padre a Troia, come riscatto e senza rimpianto. Ogni forma di riscatto, però, è taglio, cesura, perdita, e allo stesso tempo rinascita. Lou Salomè, maestra di archetipi e immagini archetipiche, inizia la sua biografia con queste parole: "È indicativo: la nostra prima esperienza è quella di una perdita." Chi ci impedisce di suggerire a Enea di abbandonare Anchise senza rimpianto, se comunque *la nostra prima esperienza è quella di una perdita*?
La forza di queste immagini, dunque, risiede, forse, nel non avere una verità, nel loro *quasi*, di essere assolute, quindi "disciolte" da una verità totalizzante. Al contrario si concedono ad essere falsate e ri-falsate eternamente. La dialettica vero-falso perde significato, perché entrambe sono cariche di significati, e dirne il vero, a tale proposito, non è più vero di dirne il falso.

I tuoi testi poetici, poi confluiti e sistematizzati nelle raccolte, sono stati spesso pubblicati *in fieri*, durante la loro elaborazione e progettazione, su

blog e riviste online o lette in occasioni di incontri e confronti con altri poeti verso i quali hai rinnovato in più occasioni la tua riconoscenza. Di recente, in occasione della rassegna *Voci della poesia* a cura di Toni D'Angela e Vincenzo Frungillo, hai ribadito che nella scrittura poetica si creano *lentamente* degli affetti di stima reciproca che mettono in atto uno scambio continuo. «Non bisogna mai fidarsi del proprio testo - hai detto - ma farlo leggere a qualcuno di cui ci si fida; poi tagliare, togliere, cassare». Come avviene questo lavoro di riscrittura, ripensamento, questa sorta di *labor limae* a cui sottoponi il testo, soprattutto nello scambio con gli altri poeti? Come e perché accetti di rinunciare alla tua *individualità*, di modificare qualcosa del tuo testo? Mi piacerebbe in questa sede ricordare anche alcuni dei nomi che senti parte della tua "famiglia" poetica.

Quanto ai nomi parte delle mie relazioni poetiche, di base, sono tutti quelli che hai citato nel corso di questo scambio: nella maggior parte dei casi non riesco neppure a ricordare se prima sia nata la stima reciproca in qualità di autori o autrici o il rapporto affettivo. Non ripeto quelli che si sono affacciati tra le righe di questa intervista. Aggiungerei, però, Vito Bonito, Paolo Maccari, Lorenzo Mari, Rosaria Lo Russo, Florinda Fusco e Silvia Righi.
Quanto invece alla qualità delle relazioni, alla necessità di interloquire con loro rispetto a quanto scritto, direi che non si tratta di rinunciare alla propria individualità: si tratta, invece, di considerare il prodotto creativo come tale e quindi sottoporlo ad occhi esterni che, in quanto più o meno distanti, riescono a vedere di più del produttore. Significa sottoporre il testo a esperienze di scrittura, di scelte, di filosofia e di biografia differenti e, quindi, arricchirlo attraverso questo portato esterno. Il testo poetico, in pratica, non è che un prodotto e in quanto prodotto diventa qualcosa di *condivisibile* quando è il più possibile distante da chi lo ha prodotto. Il *chi*, anzi, sta sotto il *che cosa* e ne è dunque un *sottoprodotto.* Porre al centro il *chi* sul *che cosa* sarebbe come focalizzarsi sul sottoprodotto anziché sul prodotto.

Novembre 2023