

100250

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).  
Permissions beyond the scope of this license may be available at [customer.service@beic.it](mailto:customer.service@beic.it).

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale.  
Permessi oltre lo scopo di questa licenza possono essere richiesti a [customer.service@beic.it](mailto:customer.service@beic.it).

ISTITUTO VENETO  
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI  
VENEZIA

# ATTI

Tomo CXXXIX

CLASSE DI SCIENZE MORALI, LETTERE ED ARTI

---

CXLIII ANNO ACCADEMICO 1980-81

30124 VENEZIA  
ISTITUTO VENETO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI  
CAMPO S. STEFANO, 2945 (PALAZZO LOREDAN)  
1981







ISTITUTO VENETO  
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI  
VENEZIA

# ATTI

Tomo CXXXIX

CLASSE DI SCIENZE MORALI, LETTERE ED ARTI

---

*CXLIII ANNO ACCADEMICO 1980-81*

30124 VENEZIA  
ISTITUTO VENETO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI  
CAMPO S. STEFANO, 2945 (PALAZZO LOREDAN)  
1981

ITTA

© Copyright Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti - Venezia

*Direttore responsabile:* LUIGI POLACCO

---

Autorizzazione del Tribunale di Venezia n. 544 del 3.12.1974

STAMPATO CON I TIPI DELLA TIPOGRAFIA ZOPPELLI SPA - DOSSON (TREVISO) - 1981

ATTI DELL'ISTITUTO VENETO  
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI

CXLIII ANNO ACCADEMICO 1980-81

Tomo CXXXIX - Classe di scienze morali, lettere ed arti.

---

INDICE DEGLI AUTORI

<b>Cavallarin Anna Maria</b> - Sui « Constantinopoleos libri » di Ubertino Puscolo . . . . .	Pag. 161
<b>Corso Antonio</b> - I <i>cenacula</i> della villa urbana nel « <i>De re rustica</i> » di Varrone . . . . .	» 301
<b>Dal Borgo Michela</b> - I Capi del Consiglio di Dieci e la ma- lattia mentale: considerazioni sulla realtà e sulla tutela degli alienati nel secondo '700 veneziano . . . . .	» 285
<b>D'Este Lucia</b> - Pietro Canal e la sua edizione di Ampelio . . . . .	» 231
<b>Fabbi Renata</b> - Due note di lettura ( <i>Herc. Fur. 1156 sgg. e 1311 sg.</i> ) . . . . .	» 1
<b>Genesini Pietro</b> - Epistemologia e gnoseologia nel « <i>Trac- tatus</i> » di L. Wittgenstein . . . . .	» 325
<b>Gentilini Graziella</b> - La commedia umanistica a Venezia . . . . .	» 187
<b>Gregoris Luigi</b> - Gli stornelli di Francesco Dall'Ongaro nella letteratura sociale del Risorgimento . . . . .	» 25
<b>Guidorizzi Ernesto</b> - Versi di Vincenzo Monti da Goethe. Il senso della natura . . . . .	» 59
<b>Lenci Angiolo</b> - Note e considerazioni sul ruolo di Fra' Giocondo nella difesa di Padova del 1509 . . . . .	» 97
<b>Martini Giovanni</b> - I milites fraumentarii . . . . .	» 143
<b>Mastandrea Paolo</b> - Nota al testo di Massimo di Madaura ( <i>Aug. epist. 16, 1</i> ) . . . . .	» 153
<b>Melis Rossana</b> - La finestra e il lume: analisi di una novella verghiana . . . . .	» 109
<b>Milan Gabriella</b> - Metro e ritmo nei « Sepolcri » di Ugo Foscolo . . . . .	» 123



<b>Schibler-Pervangher Patrizia</b> - Il cliché «angelo del focolare»	Pag.	205
<b>Sullam Calimani Anna-Vera</b> - Note sull'antica elegia giudaica	»	7
<b>Tosi Renzo</b> - La funzione « argomentativa » dell'esordio nei discorsi tucididei	»	85
<b>Viani Eva</b> - Due momenti nel pensiero di Leopardi sull'immaginazione	»	245
<b>Vicario Giovanni B.</b> - Diradamento apparente e acuità visiva	»	347
<b>Zago Roberto</b> - Lo Statuto della Comunità dei Nicolotti alla fine del secolo XVIII: un problema di continuità della tradizione in un contesto di cambiamento	»	269

## INDICE DELLE MATERIE

### Archeologia e storia dell'arte antica

<b>CORSO A.</b> - I <i>cenacula</i> della villa urbana nel « <i>De re rustica</i> » di Varrone	Pag.	301
--	------	-----

### Filologia classica

<b>D'ESTE L.</b> - Pietro Canal e la sua edizione di Ampelio	»	231
<b>FABRI R.</b> - Due note di lettura ( <i>Herc. Fur.</i> 1156 sgg. e 1311 sg.)	»	1
<b>MASTANDREA P.</b> - Nota al testo di Massimo di Madaura ( <i>Aug. epist.</i> 16, 1)	»	153
<b>TOSI R.</b> - La funzione « argomentativa » dell'esordio nei discorsi tucididei	»	85

### Filologia italiana

<b>SULLAM CALIMANI A.-V.</b> - Note sull'antica elegia giudaica	»	7
---	---	---

### Filologia medioevale e umanistica

<b>CAVALLARIN A. M.</b> - Sui « Constantinopoleos libri » di Ubertino Pusculo	»	161
<b>GENTILINI G.</b> - La commedia umanistica a Venezia	»	187

**Filosofia medioevale, moderna e contemporanea**

GENESINI P. - Epistemologia e gnoseologia nel « Tractatus »  
L. Wittgenstein . . . . . Pag. 325

**Letteratura italiana**

GREGORIS L. - Gli stornelli di Francesco Dall'Ongaro nella  
letteratura sociale del Risorgimento . . . . . » 25

GUIDORIZZI E. - Versi di Vincenzo Monti da Goethe. Il  
senso della natura . . . . . » 59

MELIS R. - La finestra e il lume: analisi di una novella  
verghiana . . . . . » 109

MILAN G. - Metro e ritmo nei « Sepolcri » di Ugo Foscolo » 123

SCHIBLER-PERVANGHER P. - Il cliché « angelo del focolare » » 205

VIANI E. - Due momenti nel pensiero del Leopardi sul-  
l'immaginazione . . . . . » 245

**Linguistica**

MILAN G. - Metro e ritmo nei « Sepolcri » di Ugo Foscolo » 123

**Psicologia**

VICARIO G. B. - Diradamento apparente e acuità visiva » 347

**Scienze sociali e politiche**

ZAGO R. - Lo Statuto della Comunità dei Nicolotti alla fine  
del secolo XVIII: un problema di continuità della  
tradizione in un contesto di cambiamento . . . . . » 269

**Storia antica**

MARTINI G. - I milites frumentarii . . . . . » 143

**Storia dell'arte medioevale, moderna e contemporanea**

LENCI A. - Note e considerazioni sul ruolo di Fra' Giocondo  
nella difesa di Padova del 1509 . . . . . » 97

**Storia medioevale moderna e contemporanea**

DAL BORGO M. - I Capi del Consiglio di Dieci e la malattia  
mentale: considerazioni sulla realtà e sulla tutela degli  
alienati nel secondo '700 veneziano . . . . . » 285

ZAGO R. - Lo Statuto della Comunità dei Nicolotti alla fine  
del secolo XVIII: un problema di continuità della  
tradizione in un contesto di cambiamento . . . . . » 269



DUE NOTE DI LETTURA  
(HERC. FUR 1156 Sgg. E 1311 Sg.)

RENATA FABBRI

---

Nota presentata dal s.e. Piero Treves  
nell'adunanza ordinaria del 26 ottobre 1980.

---

1)

v. 1156      *Libet meum videre victorem libet*  
*Exurge virtus* (E; *victor* A) *quem novum caelo pater*  
*Genuit relicto cuius in fetu* (E; *incestu* A) *stetit*  
*Nox longior quam nostra quod cerno nefas*

Così la tradizione manoscritta, con le varianti *virtus/victor* al v. 1157 e *in fetu/incestu* al v. 1158. I moderni editori, concordi nel preferire le lezioni di E (*victor* di A, in particolare, è chiaramente lezione piú banale, favorita dal *victorem* del verso precedente)<sup>(1)</sup>, interpungono però variamente, e variamente, quindi, spiegano il passo. Nessuna delle esegèsi correnti, tuttavia, si presenta del tutto convincente.

La piú comune, seguita, ad esempio, dal Leo<sup>(2)</sup>, dal Miller<sup>(3)</sup>,

---

(1) Quanto alla lezione *incestu*, che parimenti non riscuote piú alcun credito, ricordiamo quanto già il Gronovius notava, contestando polemicamente i precedenti editori: 'Quomodo tot viri docti hoc praeterire potuerunt sine nota? Ut ipse Hercules in incestu se procreatum dicat? Praeclare Florentinus [cioè E] *in foetu...*' (L. ANNAEI SENECAE *Tragoediae* cum notis Johannis Frederici Gronovii... Amstelodami 1682, *ad loc.*).

(2) L. ANNAEI SENECAE *Tragoediae* recensuit et emendavit Fridericus Leo, Berolini 1878-79.

(3) SENECA, *Tragedies*, I, with an English translation by Frank Iustus Miller, London-Cambridge Mass. 1917.

dal Moricca<sup>(4)</sup>, dal Giardina<sup>(5)</sup>, interpunge dopo il secondo *libet*, ed intende *quem* relativo riferito a *virtus*, nonostante il cambiamento di genere, sulla scorta del Gronovius, che fornì un lungo elenco di casi analoghi — nessuno però di Seneca — in cui l'astratto è impiegato come appellativo. L'apostrofe di Ercole sarebbe dunque rivolta al suo vincitore, identificato, per così dire, con la virtù stessa: «*exsurge quem non hominem esse oportet, sed ipsam virtutem, cui succubuit Hercules*», come spiegò appunto il Gronovius<sup>(6)</sup>. La concordanza *ad sensum*, tuttavia, presenta una indubbia difficoltà e suona certo faticosa.

Altra proposta è quella di rendere parentetico l'inizio del v. 1157 (*exurge, virtus*), intendendolo quale autoapostrofe di Ercole, e di collegare il *quem* (sempre inteso quale relativo) al *victorem* del verso precedente. E' l'esegesi di M. Miller<sup>(7)</sup>, accolta dal Richter nella sua edizione<sup>(8)</sup>, da Ageno<sup>(9)</sup> e Carlsson<sup>(10)</sup>. La collocazione incidentale mortifica però, a mio avviso, l'incisività che un'apostrofe sembra necessariamente richiedere, e sacrifica altresì la vivacità della corrispondenza con *succumbe, virtus* (parimenti in posizione incipitaria) del v. 1315, con cui essa è non solo formalmente, ma anche tematicamente correlata<sup>(11)</sup>.

Sulla stessa linea interpretativa è in sostanza anche il Viansino, ché, se nella sua edizione paraviana<sup>(12)</sup> interpunge in modo piuttosto ambiguo (pausa dopo il secondo *libet*, a *virtus* seguono i due

(4) L. ANNAEI SENECAE *Hercules furens, Troades, Phoenissae*. Iteratis curis edidit H. Moricca, Torino 1921.

(5) L. ANNAEI SENECAE *Tragoediae* cum apparatu critico edidit Ioannes Carolus Giardina, I, Bologna 1966.

(6) *Op. cit.*

(7) M. MILLER, *Ad Senecas Tragoedias*, 'Philologus' 60 (1901), p. 261.

(8) L. ANNAEUS SENECA, *Tragoediae*. Recensuerunt Rudolphus Peiper et Gustavus Richter, Lipsiae 1921 (=1902).

(9) LUCIO ANNEO SENECA, *L'Ercole furioso*. Versione poetica e note di critica testuale di F. Ageno, Padova 1925.

(10) Nella recensione alle edizioni del Moricca e dell'Herrmann, 'Gnomon' 4 (1928), p. 498.

(11) Il Caviglia, nella sua recentissima edizione (L. ANNEO SENECA, *Il furore di Ercole*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di Franco Caviglia, Roma 1979), appoggia la sua preferenza per questa esegesi appunto al parallelismo con 1315. Indubbio e ineliminabile il rapporto, ma, come ho notato, la posizione incidentale verrebbe a spegnerlo piuttosto che a marcarlo.

(12) L. ANNAEI SENECAE *Hercules furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra*. Recensuit I. Viansino, Torino 1965.

punti, ed a *nostra* un punto interrogativo), la sua esegèsi risulta chiarita — e, a mio giudizio, in parte contraddetta — dalla traduzione successivamente edita<sup>(13)</sup>: « Voglio, voglio vedere il mio vincitore. Sorgi, o mia virtù, ché, lasciato il cielo, altro figlio mio padre ha generato ». L'apostrofe (autoapostrofe) riacquista in questo caso la sua piena evidenza, ma si colloca anche come proposizione in sè completa — pur se brevissima —, e tale, quindi, da annullare ogni possibile 'relazione' sintattica tra il *quem* e il precedente *victorem*: tanto è vero che il Viansino ha dovuto sorprendentemente piegare, nella traduzione, il *quem* ad un 'ché' di tipo indubitabilmente causale.

Combinatoria delle due interpretazioni tradizionali si presenta quella sottesa alla traduzione del Paratore<sup>(14)</sup>: « Voglio vedere il mio vincitore, lo voglio. Sorgi, o valore mio, tu che testimoni quel padre che mi generò come miracolo nuovo, lasciando il cielo e prolungando piú dell'usato la notte per il mio concepimento ». Autoapostrofe, dunque, e concordanza *ad sensum* tra *quem* ed il successivo *virtus*. Ma l'esegèsi non ne risulta piú agevole, sembra anzi complicata dal senso meno ovvio assegnato a *novum* ed a *nox longior quam nostra*.

Va infine ricordata l'emendazione di Herrmann<sup>(15)</sup>: *exurge vir, tu quem . . .*, solo a prima vista seducente per la credibilità paleografica e la recuperabile scioltezza sintattica, che si rivela però fragile per la soppressione della corrispondenza con il v. 1315, alla cui importanza accennavo sopra, e che ritengo essenziale per l'esegèsi del passo.

Esiste, però, ancora un'altra lettura, parzialmente suggerita dalla prima edizione di Peiper-Richter<sup>(16)</sup>, che consiste nell'intendere come interrogativo — non già come relativo — il *quem* del v. 1157. Tale lezione, non piú ricordata dai successivi editori, non andava, a mio avviso, trascurata, ma anzi precisata e approfondita.

(13) SENECA, *L'Ercole furioso*, analisi, versione e note di G. Viansino, Salerno-Milano 1975.

(14) LUCIO ANNEO SENECA, *Tragedie*, Introduzione e versione di Ettore Paratore, Roma 1956.

(15) SÉNÈQUE, *Tragédies*, Texte établi et traduit par Léon Herrmann, Paris 1971<sup>6</sup>.

(16) L. ANNAEI SENECAE *Tragoediae* recensuerunt Rudolfus Peiper et Gustavus Richter, Lipsiae 1867.

Propongo infatti di leggere e di spiegare nel modo seguente:

*Libet meum videre victorem, libet.  
Exsurge, virtus! Quem novum caelo pater  
Genuit relicto? Cuius in fetu stetit  
Nox longior quam nostra? — Quod cerno nefas?*

« Voglio, voglio vedere colui che è stato capace di vincermi. Sorgi, mia virtù. Chi mai, di recente, il padre, lasciato il cielo, procreò? Per la nascita di chi si arrestò una notte più lunga di quella in cui fui procreato io? »<sup>(17)</sup>.

Le due interrogative, se intese come tali, eliminano ogni difficoltà, e sintattica ed esegetica, e si innestano naturalmente nel tono della *rhexis*, tutta martellata dall'insistere delle interrogative, come quelle esprimendo la meraviglia per un essere più potente di Ercole, la cui esistenza, anche solo ipotizzata, desta stupore<sup>(18)</sup>. L'interpunzione proposta, inoltre, isola, sottolinea e scandisce la correlazione *exurge, virtus/succumbe, virtus*, restituendole il pieno e deciso rilievo che essa richiede.

2)

v. 1311

*... Non feram ulterius moram  
Letale ferro pectus impresso (E; impressum A) induam*

Il v. 1312 è stato non solo variamente tentato dagli editori, ma persino segnato con la *crux* dal Leo e dal Giardina<sup>(19)</sup>.

L'emendazione più antica, segnalata in apparato anche dal Leo ed accolta da Herrmann, è quella del Delrio<sup>(20)</sup>:

*letale ferrum pectori impressum induam.*

(17) Preferisco intendere *quem* pronome e *novum* in funzione predicativa; non sarebbe però impossibile vedere in *novum* un aggettivo sostantivato: non è affatto inconsueta, in Seneca, la sostantivizzazione di un aggettivo anche singolare (due soli esempi: *infra omnia ista ingratus est* [*de ben.*, 2, 23, 2]; *hoc... quod ne gratus quidem potest reddere* [*ep* 1, 3]).

(18) Per questa considerazione preferirei intendere interrogativi sia il *quem* che il *cuius*, ma ritengo accettabile anche una lettura che intenda interrogativo il *quem* e relativo il *cuius*.

(19) Edd. citt., e così in seguito.

(20) Ap. GRONOVIVM, cit.

Dal canto suo il Leo suggeriva in apparato:

*non feram ulterius moram,  
letale ferrum: pectus impresso induam* ,

emendamento accolto dal Moricca, e, nella sua traduzione, dal Paratore.

Il Peiper, che inizialmente aveva corretto *pectus* in *vulnus*, propose poi:

*laetare! ferro pectus impresso induam* ,

lettura preferita anche dall'Ageno, che così traduce: 'Gioisci, o figlio! Con questo ferro su premuto, in questo petto penetrerò'. Più recentemente il Viansino, che nell'edizione critica aveva 'corretto' *letale* in *letali* metricamente insostenibile, accolse nella successiva traduzione ('esporrò il petto senile al ferro impresso') l'antica congettura di J. H. Withof — non *letale*, ma *senile* — riproposta e condivisa senza riserve da O. Zwierlein<sup>(21)</sup>. La giustificazione paleografica con cui lo Zwierlein difende la congettura si presenta però macchinosa, a tener conto del numero di fraintendimenti all'interno della stessa parola che essa pretende. Ricordiamo infine che il Giardina, in apparato, indica come il confronto con *Med.* 43 potrebbe autorizzare anche la lezione

*letale ferrum pectore impresso induam* ,

e che il Morel<sup>(22)</sup> suggerisce non *letale*, ma *in tela*, paleograficamente improbabile e concettualmente ridondante (nonostante il raffronto con il v. 1028).

Ma non è mancato il tentativo di mantenere il testo tradito da E, difeso con abbondanza di esemplificazioni relative al costrutto di *induo* già dal Gronovius: il Kingery<sup>(23)</sup>, traducendo: 'my breast, resolved on death', interpreta *letale pectus* come 'petto votato alla morte'.

(21) 'Iche halte Withofs senile... für eine sichere Emendation': rec. all'ed. di Giardina, 'Gnomon' 41 (1969), p. 765; e cfr. Id., rec. all'ed. di Viansino, 'Gnomon' 38 (1966), p. 683.

(22) *On some passages in the tragedies of Seneca*, 'Amer. Journ. of Philol.' 64 (1943), p. 95.

(23) *Three tragedies of Seneca*, New York 1908.



La lezione dei codici, in particolare di E, può essere effettivamente difesa, e, oltre all'interpretazione del Kingery, essa ne offre altre due possibili:

1) considerando *letale* ipallage, secondo l'interpretazione del Gronovius. L'ipallage, che è figura cara a Seneca tragico (v. poco più sopra, al v. 899, *meritas aras*), potrebbe esser qui favorita dallo schema metrico, che esigeva obbligatoriamente una breve in quella sede. *Letale*, concordato con *pectus*, evita inoltre un accumulo di ablativi e istituisce, invece, un rapporto di equilibrio tra sostantivi ed aggettivi secondo i moduli consueti alla tradizione poetica;

2) considerando *letale* quale avverbio, secondo un'indicazione, pur dubitativa, dell'apparato del Giardina, che non si decise, però, ad alcuna conseguenza interpretativa, ed intendendo: 'rivestirò' il petto di un ferro impresso mortalmente'.

Non si comprende, in definitiva, la resistenza dei moderni editori ad accogliere nel testo la lezione trädita, nonostante la polivalenza esegetica che essa presenta.

(Licenziate le bozze per la stampa il 5 marzo 1981)

## NOTE SULL'ANTICA ELEGIA GIUDAICA

ANNA-VERA SULLAM CALIMANI

---

Nota presentata dal s. e. Gianfranco Folena  
nell'adunanza ordinaria del 23 novembre 1980.

---

Quando, nel 1929, Umberto Cassuto pubblicò l'edizione critica della *Elegia in dialetto giudeo-italiano*, indicò come data della sua composizione la fine del XII secolo o, « al più tardi, il primo inizio del XIII »<sup>(1)</sup>. Questa datazione fu accolta da tutti gli studiosi che decisero di inserire il componimento tra i primi testi poetici della nostra letteratura<sup>(2)</sup>. Solo il Contini, nell'Introduzione ai *Poeti del Duecento*, rileva di aver incluso l'*Elegia* nella sezione dedicata ai « testi arcaici » « nonostante concordanze stilistiche con testi cristiani di età più avanzata »<sup>(3)</sup> e, più avanti: « Un'argomentazione in qualche modo affine [cioè che alcune opere trecentesche, essendo state composte in aree periferiche e conservatrici, riflettono uno stato culturale più arcaico] varrà per l'*Elegia*, che, anche per la ragione accennata, non stupirebbe troppo di saper composta, letteralmente, più verso l'epoca dei manoscritti, il Trecento, che nelle tenebre venerabili a cui la risospinge l'ammirazione rabbinica »<sup>(4)</sup>.

Gli argomenti allegati dal Cassuto per stabilire l'età della composizione sono tre, di cui due mi sembrano rilevanti:

1. Le somiglianze stilistiche tra l'*Elegia* e il *Ritmo di S. Alessio*, composto, probabilmente, verso la fine del XII secolo.

---

(1) U. CASSUTO, *Un'antichissima elegia in dialetto giudeo-italiano*, in *Silloghe linguistica dedicata alla memoria di G. I. Ascoli*, in « AGI », 1929, pp. 349-408.

(2) Il primo ad inserire l'*Elegia* in un'antologia fu il Lazzeri nella sua *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milano, 1954.

(3) G. F. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, 1960, vol. I, p. XV.

(4) G. F. CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., p. XVII.

2. La struttura metrica completamente estranea alla tradizione italiana, mentre, se l'autore avesse composto l'*Elegia* nel periodo della piena fioritura della poesia italiana, «non avrebbe potuto, pur scrivendo per il popolo, sottrarsi... all'influsso dello stile letterario e delle più rigide norme relative alla composizione del verso e alla precisione delle rime»<sup>(5)</sup>.

Elementi sicuri per una diversa datazione dell'*Elegia* non ce ne sono. Si possono però fare alcune ipotesi esaminando le caratteristiche fono-morfologiche del componimento, ma soprattutto il lessico e lo stile.

Per quanto riguarda la grafia, ci troviamo di fronte alle difficoltà inerenti all'uso dell'alfabeto ebraico al posto di quello latino: possiamo tuttavia notare l'uso di *k* (in ebraico «caf») caratteristico di tutti i testi arcaici mediani e meridionali, dal *Ritmo di S. Alessio* al *Pianto delle Marie*, alle *Storie de Troja*, ai *Proverbia pseudoiacoponici*, alle *Orationes abruzzesi* (in un arco di tempo che giunge quindi ai primi decenni del XIV secolo).

Il grafema *k* è presente anche nei pronomi relativi *ki* e *ke* e nella congiunzione *ka*, mentre non compare nei dimostrativi *quisto*, *quista*, *quillo*, *quilla* e in *quanto* in analogia con testi arcaici come il *Ritmo Cassinese* o il *Ritmo di S. Alessio*.

Potrebbe essere rilevante l'assenza delle grafie *-nn-* e *-ll-*, che sembrano scadere nel secolo XIII<sup>(6)</sup>, ma bisogna considerare il fatto che i manoscritti dell'*Elegia* non sempre indicano la geminazione delle consonanti (talvolta essa è rappresentata dal «daghesh», ma spesso anche questo è omesso).

Più indicativa la sonorizzazione della velare sorda iniziale: *gattivandu* 6, *gattivati* 51, *gattivanza* 54, e della velare e della dentale intervocalica: *prega* 47, *piccadori* 99. I testi marchigiani e quelli abruzzesi presentano tutti qualche consonante sorda sonorizzata, ma il *Ritmo di S. Alessio* e la *Lamentatio Mariae* conservano tutte le velari e le dentali sorde, con l'eccezione di *pregava* 51 e *pregaru* 66 nel *S. Alessio*: la *-g-* di *pregare* risale ad una fase molto arcaica. *Piccadori* (El. 99) potrebbe essere un provenzalismo o un sicilianismo letterario.

Per quanto riguarda gli elementi fono-morfologici, in aggiunta all'analisi del Cassuto e alle considerazioni del Contini<sup>(7)</sup>, si pos-

(5) U. CASSUTO, *Un'antichissima elegia*, cit., p. 384.

(6) Cfr. I. BALDELLI, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, 1971, p. 141.

(7) G. F. CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., p. 36.

sono rilevare la chiusura non metafonetica della *e* in *stilla* 69) *crido* 65 e *lie* 77 (*stilla* è documentato in Calabria « all'incirca fino alla linea Diamante-Cassano »)<sup>(8)</sup> e gli infiniti in *-ari* (*fari* 70, *asserventari* 71, *guardari* 99) diffusi nel Salento meridionale, in Lucania, Calabria e Sicilia<sup>(9)</sup>. Anche i femminili plurali di I<sup>a</sup> declinazione in *-i* (*donni* 34, *flambi* 96, *stradi* 112) sono documentati in testi meridionali arcaici (non nei marchigiani *Ritmo di S. Alessio* e *Pianto delle Marie*): nella *Formula di scomunica calabrese*, ad esempio, troviamo *finminy* e *mogleri cattiuu*<sup>(10)</sup>; nella *Scritta in volgare amalfitano* del XIII secolo, *isti carti, li potei* (le botteghe)<sup>(11)</sup>.

Per capire cosa possa significare la presenza nel nostro testo di alcuni elementi chiaramente meridionali, è necessario esaminare il componimento inserendolo nel contesto storico e sociale in cui fu scritto<sup>(12)</sup>. Questi elementi potrebbero cioè essere tanto forme dialettali proprie della lingua parlata dall'autore, tali da indicarci un'area di composizione (che sembrerebbe essere compresa tra il Salento meridionale, la Lucania e la Calabria), quanto arcaismi facenti parte del patrimonio linguistico tradizionale del poeta. Questi arcaismi sono infatti uno dei tratti caratteristici della lingua usata dagli ebrei d'Italia nelle composizioni e nelle traduzioni in italiano. Questa lingua è fortemente conservatrice non solo nel lessico, ma anche nella fonetica, per cui si trova qualche tratto meridionale persino in testi composti nell'Italia settentrionale:

(8) G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, 1966, II ed., vol. I, p. 82.

(9) Altri elementi interessanti per la localizzazione dell'*Elegia* possono esserci offerti dalle III persone singolari del presente indicativo: *ao* 3, 109, 117, *vao* 6, *fao* 111, se accettiamo la tesi del Pagliaro, a proposito di *stao* nel *Contrasto* di Cielo D'Alcamo, v. 84, e di *fao* della *Elegia*, secondo cui queste forme sono un riflesso della III persona plurale *staunu*, formata sull'analogia di *avinu*, *aunu*, la quale è presupposta dal cal.-sic. *stanu* e cal. *stau*. (in: *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, 1953, pp. 258-59).

(10) O. PARLANGELI, *Storia linguistica e storia politica nell'Italia meridionale*, Firenze, 1960, pp. 185-87.

(11) F. SABATINI, *Una scritta in volgare amalfitano del secolo XIII*, in « Studi di Filologia Italiana », XX, 1962, pp. 13-20. Secondo l'autore questi plurali femminili in *-i* indicano una tendenza a caratterizzare i plurali mediante un morfema unico diffusa un po' dappertutto ma forte soprattutto in ampie zone del sud dove è possibile confondere *-e* con l'esito a volte indistinto di *-a*.

(12) Cfr. quanto dice a questo proposito J. B. SERMONETA in: *Considerazioni frammentarie sul giudeo-italiano*, parte II, in « Italia », 2, pp. 62-106.

questo a causa delle migrazioni di gruppi ebraici dal sud verso il nord d'Italia<sup>(13)</sup>.

Per il lessico, richiamerei l'attenzione sul numero abbastanza elevato di gallicismi presenti nell'*Elegia* e validi a delineare se non proprio la cronologia, almeno la temperie culturale in cui si è potuto originare un simile componimento. Oltre all'uso del costruito perifrastico *essere*+ *participio presente* (*so' convenienti*, 95) e, forse, al participio passato *prisa* 52, sottolineo il collettivo *bestiaglia* 44 (nel francese antico *bestaille*) documentato in Ristoro d'Arezzo. Altri gallicismi sono: *affari* 35, *amanza* 103 (e anche *scuranza* 104, che però non ho trovato documentato in altri testi italiani e che è stato usato probabilmente per esigenze di rima), *seriente* 82, *caminata* 73, *avvenanti* 68, *dia* 47, 48, l'aggettivo *giente* 175 (*ienti* 65, 68), e i verbi *remembrare* (*remembra* 103) e *pasmare* (*pasmaro* 90), quest'ultimo usato raramente da Jacopone<sup>(14)</sup>.

Per la forma *tenebre* al singolare (*quista tenebri* 105), il Blondheim parla di calco dall'ebraico, poiché « in ebraico i termini che designano l'oscurità sono tutti al singolare »<sup>(15)</sup>. Di esempi al singolare ve ne sono però vari anche in testi italiani: Santa Francesca Romana C114 B « tanta la tenebra et obscurità », « infinita tenebra » ecc.; *Proverbi* 219, « na tenebre ».

Da ricordare anche *infrangere* (*nfranzi*, 24) usato come sinonimo di « rompere »: « roppe mura e 'nfranzi porti », di cui non ho trovato testimonianze anteriori al '300 (e anche allora solo col significato tecnico più ristretto di « frangere le ulive »<sup>(16)</sup>). Più interessante l'uso del termine *Dio* (*Deo* 9, *Deu* 19, *Dio* 97, *dDio* 47) per indicare la divinità. Nei testi cosiddetti giudeo-italiani, infatti, compare sempre il vocabolo *Domedeth* (o *Domeded* o *Deth*) che, secondo il Sermoneta<sup>(17)</sup> deriva dal francese *Damedes* o *Damedex*, esito del latino *Dominus Deus*. L'espressione si sarebbe diffusa tra gli Ebrei dell'Italia meridionale nel XIII secolo. Per-

(13) Su questo argomento cfr., ad esempio, V. COLORNI, *Prestito ebraico e comunità ebraiche nell'Italia centrale e settentrionale*, in « Rivista di storia del diritto italiano », VIII, 1935, pp. 406-58.

(14) JACOPONE DA TODI, *Laude* (Reprint a cura di), F. Mancini, Roma-Bari, 1977.

(15) D. S. BLONDHEIM, *Essai d'un vocabulaire comparatif des parlers romans des Juifs au Moyen Age*, in « Romania », XLIX, 1923.

(16) Cfr. TOMMASEO-BELLINI e G.D.L.I. s.v. *infrangere*.

(17) G. SERMONETA, *Un glossario filosofico ebraico-italiano del XIII secolo*, Roma, 1969.

tanto, sempre secondo il Sermoneta, *Domeded* sarebbe il termine piú antico, mentre *Deo* sarebbe un'innovazione.

Anche il Freedman<sup>(18)</sup>, confrontando la lingua dei *Siddurim* con quella dell'*Elegia*, sostiene che alcune caratteristiche dei *Siddurim*, come il regolare passaggio *ND > nn* e l'uso di *Domedeth* potrebbero far considerare questi testi piú arcaici dell'*Elegia*.

Per restare in campo « giudeo-italiano », possiamo accennare ad una prova « negativa »: nelle glosse salentine edite dalla Cuomo<sup>(19)</sup>, scritte non dopo la metà del XIII secolo (ma che, secondo la studiosa, riflettono una situazione linguistica piú arcaica), compaiono vocaboli arcaicissimi quali *aera* (computo), *anaure leve* (orecchini), *avultru* (falso), solo per citarne alcuni<sup>(20)</sup>. Un confronto tra la situazione linguistica di questo testo e quella dell'*Elegia* dimostra chiaramente una maggiore « modernità » del componimento poetico rispetto alle glosse.

Il verso 2 dell'*Elegia* suona « dice: taupina, male so condotta ». L'aggettivo *tapino* (lat. tardo *tapinus*, greco *ταπεινός*) si è diffuso in Italia tramite la poesia siciliana che, a sua volta, lo aveva mutuato dalla lirica trobadorica (provenzale *tapì*, ant. franc. *tapin*)<sup>(21)</sup>. L'unico caso, anteriore alla diffusione nell'Italia centro-meridionale della lingua dei poeti della corte sveva, è *tapinatu* del verso 243 del *Ritmo di S. Alessio*. Nella lirica siciliana (come in quella trobadorica) l'aggettivo è riferito tanto all'uomo che alla donna abbandonati dalla persona amata: così ad esempio in Odo delle Colonne, 13 « O lassa tapinella » e in Rinaldo d'Aquino, 31 « ... Oimè lassa tapina »<sup>(22)</sup> e altri se ne potrebbero citare.

Con uno spostamento di sfera semantica e tematica, il termine, nella poesia religiosa, viene riferito di solito alla Vergine privata del figlio: *Lauda dei Disciplinati di Urbino VII*, 26 « tauppina »; *La devotione et festa de Sancta Susanna*<sup>(23)</sup> 30, 33, 42 « taupina

(18) A. FREEDMAN, *Italian texts in hebrew characters: problems of interpretation*, Wiesbaden, 1972, p. 108.

(19) L. CUOMO, *Antichissime glosse salentine nel codice ebraico di Parma De Rossi 138*, in « Medioevo Romano », IV, 1977, 2-3, pp. 185-271.

(20) A questi possiamo aggiungere fossili di declinazione latina, come il nominativo *radis* e l'obliquo senza preposizione.

(21) Nel nord troviamo un *topina* nei *Parlamenti ed epistole* di G. Fava (1242-43).

(22) Gli esempi sono tratti da E. MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Roma-Napoli - Città di Castello, 1955 (Nuova ed. riveduta e aumentata da F. Arese).

(23) Cfr. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Teatro abruzzese*, cit., pp. 49-56.

mi »; *Lamintu della nostra Dopna* 30, 42 « Ojmé, taupino » (qui è Giovanni che si lamenta). La seconda parte del verso (« male so condotta ») può richiamare la *Decollazione di S. Giovanni Battista* 149, « a questo so condotta », <sup>(24)</sup> ma trova un piú preciso riscontro in una *Lauda di S. Croce di Urbino* III, 210-11 « derobata destrutta: / e sí male condotta » <sup>(25)</sup>.

Se dall'esame del lessico passiamo a quello degli elementi tematici e stilistici, i riscontri con la poesia volgare delle origini si fanno piú numerosi.

Dal punto di vista tematico potremmo ricordare il motivo delle « navi senza remo » guidate dalla volontà divina, che si ritrova in varie composizioni tra le quali, ad esempio, il poemetto francese su *S. Alexis* <sup>(26)</sup>. Anche il tema dei prigionieri che si gettano in mare preferendo la morte al disonore e all'esilio non è estraneo alla tradizione classica: era anzi ampiamente diffuso nella letteratura bizantina <sup>(27)</sup>. Piú noto alla letteratura medievale il tema dell'incontro fortuito di un fratello e una sorella precedentemente separati: ma l'applicazione che riceve in questo contesto è unicamente ebraica, risalendo, come ha dimostrato il Cassuto, ai racconti del Talmud Babilonese e del Midrash Ekhà Rabbà.

In generale, potremmo dire che, pur tenendo conto delle caratteristiche specifiche dovute all'ambiente particolare in cui fu composta, l'*Elegia* può essere avvicinata ad un particolare genere di composizioni che fiorirono nell'Italia mediana in tutto il XIII secolo, cioè al « Pianto » o « Lamento » della Madonna. Un genere piú tardo è invece il « Lamento storico » che ebbe fortuna particolarmente nel '300 e anche piú tardi. Sia in questo tipo di composizioni che nei « Pianti della Madonna » si trovano prestiti dalla liturgia e dall'Antico e Nuovo Testamento a cui si sovrappongono influssi della lirica siciliana o di quella dei trovatori provenzali e francesi.

Tenendo conto di questa ascendenza comune (la Bibbia), bisognerà distinguere nell'*Elegia* un « tono » generale che la rende

(24) Cfr. N. SAPEGNO, *Poeti Minori del Trecento*, Milano-Napoli, 1952, p. 1077.

(25) V. DE BARTHOLOMAEIS, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze, 1943.

(26) Nell'*Elegia* però, al contrario di quanto avviene nel *S. Alexis*, si avrebbe proprio l'assenza dell'intervento divino.

(27) In Italia lo troviamo, nel Rinascimento, in un racconto dell'Erizzo (S. ERIZZO, *Le sei giornate*, in *Novellieri minori del Cinquecento*, a cura di G. Parabosco, Bari, 1912) in cui Artemisia, una giovane greca si getta in mare per salvare la sua verginità.

abbastanza simile ad alcuni componimenti italiani, dai topoi, *clichés* di linguaggio poetico, stilemi ripresi da composizioni in volgare, anteriori o contemporanee all'*Elegia* stessa.

Se facciamo un confronto, ad esempio, tra l'*Elegia* ed un celebre lamento storico siciliano, la *Quaedam Profetia*<sup>(28)</sup> (che è datata intorno al 1350-60) troviamo numerose analogie:

*El.* 40 « Altri ne vinnèro d'onne canto »

*Q.P.* 15 « pirduta in onni canti »

*El.* 15 « e d'onni ienti foro mmediati »

*Q.P.* 29 « ki eri tantu bella kindi eri invidiata »

*El.* 31 « spreparo torri e grandi palaza »

*Q.P.* 32 « Palaczi et steri cadinu, ki foro abandonati »

*El.* 43 « Oi, ke farai popolo santo? »

*Q.P.* 89 « Oi tristi nui miskini! non savimu ki ni fari ».

Come si può notare, ciò che avvicina i due componimenti è principalmente il comune tono di invettiva profetica e di compianto per un passato splendore ormai perduto<sup>(29)</sup>. Non avendo elementi per dimostrare che simili espressioni risalgono a qualche lamento piú antico, possiamo concludere che le somiglianze tra i due testi sono dovute principalmente agli influssi biblici e al tema comune (lamento sulla situazione attuale e rimpianto di una passata condizione felice).

Ben piú notevoli le analogie stilistiche con la lirica siciliana e con la poesia religiosa dell'Italia centrale.

I richiami al pubblico da parte del recitante sono un procedimento tipico della poesia giullaresca, accolto poi da quella religiosa. Questi richiami, numerosissimi nel *S. Alessio*<sup>(30)</sup>, nel-

(28) G. CUSIMANO, *Poesie siciliane dei secoli XIV e XV*, Palermo, 1951-52, vol. I, pp. 23-30.

(29) Espressioni simili si trovano in « lamenti storici » anche piú tardi e composti in zone diverse: si vedano ad esempio i primi due versi del quattrocentesco *Lamento di Pisa*: « Pensando e rimembrando el dolce tempo, / e l'onorate pompe (e' grandi onori) » ecc. e (vv. 101-104) « contar non potrebbe, ne dir mai / i grandi onori e la mia antica fama: / questo è quel che mi chiama / e giorno e notte sempre a pianger meco » (in: *Lamenti storici pisani*, a cura di G. Varanini, Pisa, 1968, pp. 67-77).

(30) Tanto da far supporre ad alcuni critici (cfr. ad esempio quello che dice il LAZZERI, *Antologia*, cit., p. 150) che la lettura del *Ritmo* fosse accompagnata



l'*Elegia* compaiono due volte, e precisamente all'inizio e alla fine dell'episodio dei due fratelli:

49 « Ki bole aodire crudeletate . . . ? »

91-94 « Quista crudeli ki aodisse  
ki grandi cordoglio no li prindisse  
e grandi lamento non ne facisse?  
Ki poe contare l'altri tormenti . . . ? ».

Queste interrogazioni retoriche ricalcano formule tipiche della poesia religiosa: *Laude dei disciplinati di Gubbio e Assisi* G 31-32 « qual è l'omo tanto crudo / che te non piange? », G 55-56 « qual'è il cuor/ che non piangesse? », A 161-62 « qual'è il core che non piangesse/ che tale dolore comprendesse? »<sup>(31)</sup>. Similmente nel *De plantu Virginis* di Jacopone 31-32 « qual omo avesse tanta dureca/ Ke nno plangnesse de la tristeca »<sup>(32)</sup>; e nel *Lamintu della nostra Dopna lu Venardy Sancto* p. 31, 10-12 « o quale peccator che no piangesse/ .../ che tucto quanto no se nne affliggesse »<sup>(33)</sup>.

Se questi riscontri possono ancora sembrare affinità stilistiche connesse al genere, il verso 94 trova riscontri più precisi: *Detto dell'Inferno* 7-8 « Li soi gravi martire/ contare nollo porria creatura », 65-66 « de multy altri tormenti aspiri e terribily/ Per nullo modo contare nollo porria »<sup>(34)</sup>. Nella letteratura civile trecentesca troviamo, nella *Cronica Aquilana* di Buccio di Ranallo, 809 «chi lo porria contare»<sup>(35)</sup>. Così il verso 75 dell'*Elegia*: «Dece, trista, male foi nata » trova un perfetto riscontro nell'esclamazione di Giovanni nel *Pianto delle Marie* 72 « Oi mal fui natu! »; e potremmo anche ricordare le *Laudes Evangeliorum*, 121 « io non vorria maio esser nato »<sup>(36)</sup>, la *Lauda Cortonese* XIII, 28, « a

---

da una serie di cartelloni che lo illustravano. Il Cassuto li giudica uno degli elementi di contatto tra l'*Elegia* e il *Ritmo*; ma confronta il diverso tono di questi con quelli, riportati sopra, dell'*Elegia*: *S. Alessio* 13, « Hore mo ve dico d'Efimiano », 105 « Mo ll'audite e scultate », 137 « Et mo que give cogitando...? » ecc.

(31) MONACI, *Crestomazia*, cit., p. 517.

(32) JACOPONE, *Laude*, cit.

(33) V. DE BARTHOLOMAEIS, *Il teatro abruzzese del Medio Evo*, Bologna, 1924.

(34) V. DE BARTHOLOMAEIS, *Teatro abruzzese*, cit., p. 12.

(35) V. DE BARTHOLOMAEIS, *Cronaca aquilana rimata di Buccio di Ranallo di Popplito di Aquila*, in « Fonti per la storia d'Italia », Roma, 1907.

(36) Cfr. SAPEGNO, *Poeti minori del '300*, cit., p. 1067.

l'usurier che mal fo nato»<sup>(37)</sup>; e soprattutto la *Historia Sancti Antoni*, 96, « Antonio desse: che male fuy nato! »<sup>(38)</sup>.

Nelle interrogazioni retoriche dei versi 42, « Oi ke farai popolo santo? », e 84, « como faraio, tristo, dolente? », si colgono echi dei moduli interrogativi diffusissimi in tutta la lirica d'amore romanza e, da questa, nella lirica della corte sveva e in quella toscana<sup>(39)</sup>: Folcacchiero de Folcacchieri, 3, « O Deo come faragio » Rinaldo d'Aquino, 7-8 « ed io, oi me lassa dolente/ Come degio fare?; Guido delle Colonne, 31 « Or con 'faraggio, oi lasso addolorato », Compagnetto da Prato, 2, « ... lassa, como faragio »<sup>(40)</sup>; lirica contenuta in un codice mantovano (studiata dal Baldelli e da lui identificata nel tipo « siculo-tosco-lirico »)<sup>(41)</sup>, 3 « Deo, ke feraio... », 7 « komo faraio, tapinella ». Per l'aggettivo *dolente* possiamo ricordare anche Tiberto Galliziani da Pisa, 18 « Oimé dolente ».

Se nella lirica cortese l'interrogazione era posta in bocca alla donna o all'amante traditi, applicando la già accennata trasposizione, nella poesia religiosa tale domanda retorica è fatta o dalla Vergine o da Giovanni di fronte alla Croce: *Pianto delle Marie*, 207 « or que farane questa dolente »<sup>(42)</sup> e, 209, « come farone? »; *Lamento della Dopna* 17, 34, « Lasso taupino, quinto farragio, 17, 43 « Quinto farragio, poi taupinello? », 18, 2 « Ojmè dolente, que poczo fare? », 18, 7 « Quinto faragio io trista, taupina? », 18-53 « Oymè che faccio io taupinella »; *Devozione* edita dal D'Ancona I, 8, 3 « a chi andarazo, trista, dolente »<sup>(43)</sup>; in Jacopone, V 53 « Oimè dolente, e como faraio »; *Lauda della Passione*, 221 « ohimè triste, or co farimo » e 240 « trista, io co faragio ».

(37) Tutte le *Laudi Cortonesi* sono citate da G. F. CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., vol. II.

(38) E. MONACI, *Una leggenda e una storia versificate nell'antica letteratura abruzzese*, in « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei », V, 1896, pp. 483-506.

(39) Lo SPITZER (in *La bellezza artistica dell'antichissima elegia giudeo-italiana*, in *Studi in onore di A. Monteverdi*, Modena, 1959), porta esempi antico-francesi (O! que ferai? d'amer morrai), antico-portoghese (« Ah, Joame, que faremos ou que serà de nos? »), nonché delle « kharagat » mozarabiche (« Gar, que ferayu? ... pur el morrayu »).

(40) Gli esempi sono tratti da MONACI, *Crestomazia*, cit.

(41) I. BALDELLI, *Medioevo romanzo*, cit., p. 313.

(42) Il Cassuto ha messo in rilievo la forte somiglianza tra questo verso e quello parallelo dell'*Elegia* (84).

(43) A. D'ANCONA, *Due antiche devozioni italiane*, in « Rivista di filologia romanza », II, 1875, pp. 5-28.

Nell'*Elegia* compaiono tre paragoni:

- 64-65 « Una donna aiu, bella quanto rosa,  
bene crido k'è ienti cosa »
- 68-69 « ked è sí ienti e d avenanti  
plo ki la stilla da livanti »
- 96 « plo dori ke flambi ardenti ».

Questi versi trovano riscontro, ad esempio, in una canzone di Federico II, 58-62 « di meve, gentil cosa/ .../ .../ aulente piú che rosa »<sup>(44)</sup>; e in Giacomo da Lentini 6, 23-24 « passate di bellezza ogn'altra cosa/ come la rosa — passa ogn'altro fiori ». Per il paragone con la stella vedi: Rinaldo d'Aquino, 2 « istella che levi la dia »; Pier delle Vigne 2, 16 « stella de l'albore » o, ancora Giacomo da Lentini VI, 5-6 « cioè la piú avenente: o stella rilucente/ che levi la maitina »<sup>(45)</sup>.

Nella poesia religiosa le analogie donna-rosa, donna-stella sono riferite alla Vergine. I paragoni non sono necessariamente di derivazione siciliana perché già presenti nella poesia latina e nella liturgia. Oltre a *Rayna possentissima* (9, 12, 13), possiamo citare: *Lauda Cortonese* V, 19 « Vergine bella, fior sovr'ogni rosa »; *Lauda Cortonese* I, 56 « Diana stella lucente » (riferito alla Vergine); *Lauda Cortonese* VII, 10 « chiara stella d'oriente ». Da notare che la metafora presuppone la completa assimilazione della donna con il fiore e con la stella.

Il verso 96, riferendosi ai peccati o alle sofferenze, trova riscontri soprattutto nella poesia religiosa: *Detto dell'Inferno* 13, 6 « dava piú pena che foco ardente »; ma anche nella lirica siciliana: Jacopo da Lentini 44, 11 « foco, c'arde dentro . . »<sup>(46)</sup>.

Motivo appartenente alla poesia religiosa è la preghiera a Dio perché perdoni i peccati; il verso 99 dell'*Elegia*, « e no guardari a noi piccadori », trova così numerosi riscontri: *Lauda dei disciplinati di Perugia* « perdona Cristo al peccatore », 8 « ma no guardare a noie endegne »; *Devozione della festa di Pasqua* 35, 7 « no riguardare lo nostro fallire ».

(44) Da notare che anche nell'*Elegia*, nel verso successivo, la donna è chiamata « ienti cosa ».

(45) Gli esempi sono tratti da CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., vol. I « La Scuola Siciliana ».

(46) Cfr. questo verso e altri simili in BALDELLI, *Medioevo Volgare*, cit., p. 268.

L'espressione « k'amasti tanto » 114, è anche nel *Pianto delle Marie*, 60 « ke tantu amai », 129 « tanto l'amasti », « tantu t'ò amatu », 213 « tantu t'amai »; così « de la ienti trista e dolorosa » *El.* 66 e « k'errecevete dala gente trista » *Pianto* 185. Il Cassuto sottolinea queste concordanze e quelle con il Ritmo di *S. Alessio*, che sono:

<i>Elegia</i>	<i>S. Alessio</i>
12 « de lo granti onori k'avea tanto »	131 « de questo honore ke avea tamantu »
6 « e mo pe lo mundu vao gattivandu »	242-43 « posqua vai dementitu/ et per lu mundu tapinatu »
48 « la notti, tanto scuria »	154 « e la nocte poi scurao »
118 « leviti e sacerdoti e tutta ienti »	132 « lu patre co la matre et tutta Roma ».

I versi 47-48 dell'*Elegia*: « la notte prega dDio che forsi dia/ la dia la notti, tanto scuria », risalgono ad un verso biblico (Deut. 28, 66-67) ma non sono estranei alla poesia italiana: *Quaedam profetia*, 7 « chi notti mi par iornu tanti fai fatti duri ». Riguardo al desiderio di capovolgere la situazione in cui ci si trova, vedi Giacomino da Verona 89, 2-3 « e quando ell'è al caldo, al fredo el voravo esro/ tanto ge par el dur, fer, forte, et agresto »<sup>(47)</sup>. D'altra parte in entrambi i componimenti citati il testo biblico è fortemente presente.

Sorprendente mi sembra, invece, la quasi assoluta identità, messa in luce dal Contini<sup>(48)</sup>, dei versi 23-24 dell'*Elegia* con i versi 3-4 della *Lauda Cortonese XIII*:

<i>Elegia</i>	<i>Lauda Cortonese</i>
« ki foi sí dura e ssí forti <sup>(49)</sup> ke rompe mura e 'nfranzi porti »	« La morte è fera e dura e forte, rompe mura e spezza porte ».

(47) Cfr. MONACI, *Crestomazia*, cit. p. 427.

(48) CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., vol. II, p. 52 nota.

(49) Da notare che in tutta la poesia delle Origini gli aggettivi *duro* e *forte* sono spessissimo usati insieme, anche accompagnati da *fero* come nella *Lauda Cortonese* citata. Così ad esempio, in Guido delle Colonne, 1 « la mia vit'è sí fort'e dura e fera » o in un'altra *Lauda Cortonese* VII 55-56 « O Maria, Virgo pura / molto fosti fort'e dura ».

Del resto altri versi dell'*Elegia* trovano riscontro in questa e in altre *Laudi Cortonesi*; oltre ai versi citati precedentemente nell'articolo, confronta:

*El.* 104-105 « e trai<sup>(50)</sup> noi .../ de quista tenebri e scuranza »  
*Lauda Cort.* IV, 25 « di tenebria traesti e di pena »

*El.* 9 « Da Deo santo k'era amata »  
*Lauda Cort.* VI, 19 « ... da Di' eletta »

*El.* 119 « entro Sion stare gaoiente »  
*Lauda Cort.* V, 2 « de quella che de Cristo sta gaudente ».

L'espressione « la notti e la dia » (*El.* 4) risale anch'essa ad un verso della Bibbia ma è un topos presente in poesie liriche, religiose e civili: tanto per fare qualche esempio, citerò il *Contrasto* di Cielo D'Alcamo, 4 « notte e dia »; la *Lauda Cortonese* I, 55 « notte e dia »; Rinaldo d'Aquino, 14 « la notte co la dia ».

La locuzione avverbiale « de granni affari » (*El.* 35), di nobile stirpe, di cetto sociale elevato, ci riporta all'ambiente della corte e alla lirica siciliana in cui l'espressione è attribuita o alla donna o all'amante: vedi ad esempio Paganino da Serenzano, 2 « di grande affare » o, viceversa, in una canzone di Giacomo da Lentini III, 11 « omo di poco affare ».

Il verso 95 dell'*Elegia*, « ke spisso spisso so convenienti », trova un riscontro nel *Detto dell'Inferno*, p. 15, 49-50 « li tormenti so apparecchyati/ stao forventy spissy » (vedi anche la *Quaedam Profetia* 119 « guai ni adiveni spissu »).

Qualche altro raffronto con testi trecenteschi provenienti dall'area abruzzese:

*Elegia* 11 « gianu ad offeriri a lo templo santo »  
*Leggenda di S. Caterina* 81-82 « allu templu gire / ciascuno ad offerire »<sup>(51)</sup>

(50) Il Cassuto considera « trarre » un verbo tradizionale che traduce l'ebraico *hosí* (far uscire), mentre l'italiano antico userebbe piuttosto « cacciare »: *Devozione della festa di Pasqua* 35, 33 « cacciane de questa oscuritate ». Ma che l'uso di trarre sia vivo in italiano lo testimonia l'esempio che ho riportato e molti altri quali: Cielo D'Alcamo, *Contrasto*, 3 « trami d'este focora » o, piú tardi il Boccaccio che usa i due verbi come sinonimi: *Dec.* IX, 1 « O se mi cacciassero gli occhi e mi traessero i denti ». Cfr. anche la *Lauda di S. Croce di Urbino* I, 34-35 « romperao la gran presonia / tutti l'amici nostri ne trarao ».

(51) Cfr. MONACI, *Una storia e una leggenda*, cit., pp. 483-506.

*Elegia* 20 « d'emperiu loro foi caczato »

*Historia Sancti Antoni* 150 « ... de fore de lo inferno fo caczato »<sup>(52)</sup>

*Elegia* 16 « male pinzaru » e 84 « tristo, dolente »

*Cronica aquilana* di Buccio: « male pensaro » e « era dolente e trsto ».

Ad altra area culturale e geografica appartiene il *Sermone* di Pietro da Bascapè<sup>(53)</sup> in cui il verso 167 « ke romper ge fe lo comandamento » richiama il « ka fao rumpere la lie e lo patto » dell'*Elegia* 111, pur tenendo conto della differenza semantica che intercorre tra il « comandamento » del *Sermone* e il « patto » dell'*Elegia*. Sempre di origine biblico-ecclesiastica è l'espressione « como ao profetato » (*El.* 117), che trova riscontri in vari componimenti di carattere religioso: *Lu lamintu della nostra Dopna* 30, 23 « quello che dite fo' profetatu »; *Annunptiatio Sancte Marie* p. 11, 1 « de questo à prophetato »<sup>(54)</sup>. Così potremmo confrontare il « fi a fonnamento si desfacza » (*El.* 33) con un passo della *Storia di S. Caterina* 293-95 « Tucti da fondamento / quisto tempiu faria / scervicare una dia? ».

Escono dall'ambito cortese o religioso, per rientrare in un uso linguistico piú ampio, l'espressione « foco da celo » (*El.* 30) che ritroviamo anche nel Boccaccio<sup>(55)</sup> e la locuzione « in fatto e n ditto » (*El.* 102) comune nell'italiano due-trecentesco<sup>(56)</sup>.

Un discorso piú difficile è quello che riguarda il metro dell'*Elegia*, che è composta di terzetti monorimi di versi anisosillabici, da 9 a 15, divisibili in emistichi dotati di autonomia semantica poiché la cesura cade sempre in fine di sintagma.

Secondo l'intestazione stessa dei manoscritti, l'*Elegia*, inserita nel Formulario di preghiere per il digiuno del 9 di Av, andava cantata sull'aria del componimento che la precedeva, l'*elegia Tissatér leallém*. Il *Tissatér* è composto anch'esso di terzetti rimati

(52) Cfr. MONACI, *Una storia e una leggenda*, cit., pp. 483-506.

(53) MONACI, *Crestomazia*, cit., p. 187.

(54) Cfr. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Teatro abruzzese*, cit., p. 11.

(55) *Decameron* V, 10, 93 « che venir possa foco da celo che tutte v'arda » (Ed. Mondadori, 1976, a cura di V. Branca).

(56) Cito dal GDLI: Guittone I, 87, 9 « in ditto e in fatto e in la sembianza »; G. Villani II, 119 « a procurare quanto poté in detto e in fatto » ecc.

e contenenti ciascuno quattro parole accentate<sup>(57)</sup>. Ad un confronto tra i due testi risulta evidente la differenza: il *Tissatér* ha una metrica regolare mentre nell'*Elegia* solo circa tre quarti dei versi sono divisibili in quattro piedi esatti<sup>(58)</sup>. Risulta evidente lo sforzo compiuto dall'autore per adattare il testo italiano alle esigenze della prosodia ebraica, impresa particolarmente difficile dato che nel *Tissatér* gran parte delle parole è tronca. Dice il Cassuto: «Naturalmente l'autore non si dette la pena di contare gli accenti in ciascun verso, e si limitò a cercare che le parole potessero adattarsi all'aria del *Tissatér leallém*»<sup>(59)</sup>.

Anche se il *Tissatér* è certo il modello su cui l'autore dell'*Elegia* si basò per adattarvi la musica e l'andamento «cantilenante», il problema da affrontare è: come poté un poeta, che risente tanto degli influssi dello stile volgare, ignorare del tutto gli schemi metrici italiani?

Nell'ambito della poesia religiosa dell'Italia centro-meridionale, se il terzetto è sconosciuto, domina invece, nella poesia dei primordi, la strofa monorima. La poesia religiosa trova la sua prima forma metrica nella strofa tetrastica formata da doppi quinari monorimi, di cui l'esempio più antico è probabilmente il frammento della *Passione Cassinese*. Verso la fine del XII secolo e l'inizio del XIII, il decasillabo formato da un doppio quinario risulta quasi sempre connesso al tema del «pianto della Vergine»: il metro compare nella *Lamentatio Mariae de filio* e nel marchigiano *Pianto delle Marie*. Afferma l'Ugolini che, invece, nelle *Laude* «il tipo della quartina monorima di decasillabi è un arcaismo»<sup>(60)</sup>; la lauda *Rayna possentissima*, composta da lasse monorime di alessandrini, è infatti ritenuta la più antica proprio per l'uso di questa struttura metrica arcaica.

(57) Nella metrica ebraica-occidentale-palestinese, di ascendenza biblica, il verso è infatti accentuativo e non sillabico. Gli accenti, che sono sempre grammaticali, dividono il verso in piedi. Il verso è poi diviso in emistichi. I ritmi più comune sono quelli per cui il verso risulta composto di 4+4 piedi, o 3+3, 3+2, 2+2. I versi del *Tissatér leallém* sono composti da 2+2 piedi: riporto la translitterazione del primo terzetto:

«Tissatér leallém / tarsisím merón  
wezi 'zató 'olám / mipené charón  
kelihatá és / benbadé haarón».

(58) Vedi ad esempio il v. 2 «díce: taupína, / mále só condúta» in cui gli accenti sono decisamente 5.

(59) U. CASSUTO, *Un'antichissima...*, cit., p. 364.

(60) F. UGOLINI, *Testi volgari abruzzesi del Duecento*, Torino, 1959, p. 24.

Ma il genere che presenta maggiore somiglianza metrica con l'*Elegia* è il serventese, ma un serventese in cui al terzetto monorimo non segue la « cauda » che enuncia la rima del successivo.

Come elemento a favore di un possibile influsso del serventese sull'*Elegia*, può essere ricordato che questa forma di poesia era prediletta dai giullari perché facile da ricordare e tramandare oralmente. Del resto, questa fu la ragione per cui tutti i recitanti, giullari e chierici, adottarono la strofa monorima, e questo fu probabilmente uno dei motivi che spinsero l'autore dell'*Elegia* ad usarlo.

I versi dell'*Elegia* variano, come ho detto, da un minimo di 9 ad un massimo di 15 sillabe: sono quindi versi anisosillabici, estremamente irregolari anche tenendo conto che le strofe anisosillabiche sono largamente presenti in tutta la poesia delle Origini, fino alla *Passione* di Ruggeri Apuliese e alle *Laude*. I terzetti sono sempre rimati tranne in un verso (22) in cui la rima è sostituita da una assonanza (*osti* in rima con *forti* e *porti*). Le rime sono in prevalenza morfematiche: participi passati, gerundi, participi presenti, terze persone plurali del passato remoto, infiniti. Vi sono molte rime « imperfette » nella finale atona, del tipo *-ando -andu*, *aru -aro*, *-are -ari*, *-ate -ati*, *-ore -ori*. In quasi tutti i casi è facile ristabilire la rima perfetta generalmente ricostruendo delle finali in *-i* o *-u* di tipo siciliano, tranne per i versi 43-45 in cui rimano *sacerdoti: venduti: sperduti* dove la rima « imperfetta » appare irriducibile. Nelle rime predomina largamente il timbro vocalico in *-a* che suggella 27 terzetti su 40.

Si tratta quindi di strofe a versi lunghi, irregolari, cadenzati, caratterizzati da forti cesure e da rime facili, alcune ripetute, adatte ad essere imparate a memoria. Siamo lontani dai preziosismi della rima siciliana ma anche dalla musicalità della ballata. Siamo, semmai, piú vicini alla monotonia del verso del *S. Alessio* (composto però da ottonari e novenari) e agli alessandrini del *Contrasto* (senza il movimento dato dalla coda di endecasillabi). Il metro dell'*Elegia* è quindi contemporaneamente vicino ed estraneo alla tradizione metrica italiana.

Vale la pena, comunque, confrontare le rime dell'*Elegia* con quelle delle altre poesie italiane: già il Cassuto notava come la rima *ienti: gaoiente* (118-19) s'incontri anche nel *S. Alessio* (76-77) *gaudente: gente*, e che la rima *planto: santo* (*El.* 80-81) compare anche nel *Pianto delle Marie* (1-2) *plantu-xantu*.



Nella lirica sciliana *gente* fa spesso rima con *niente* (o *neiente*): in Giacomo da Lentini troviamo però (*Discordo*, VII, 126-28) *genti:consenti:dolenti* come nell'*Elegia* (83-84) *iente:dolente*. Abbiamo già visto la rima *cosa:rosa*; comunissime poi quelle in *-anza* (non però con *scuranza* e *gattivanza*); ricordo invece, sempre in Giacomo da Lentini, IV, 5-6 *signoria:dia* (lo stesso in *El.* 46-47) e VII, 110-14 *canto:tanto:infratanto:planto* (*El.* 79-81: *canto:planto:santo* e 112-14 *canto:santo:tanto*).

Passando alla poesia religiosa: *Lauda dei disciplinati di Urbino* 19-20 *planto:tanto:tamanto:canto*; *Lauda di S. Croce di Urbino* III, 10-11 *gente:dolente*, 29-30 *dolente:gente*, 51-52 *planto:canto* 210-11 *destrutta:conduzza* (*El.* 2-3 *conduzza:strutta*); *Lauda del Venardi sancto* 44-46 *dolente:gente* e 83-84 *servente:gente* (*El.* 82-84 *seriente:iente:dolente*); *Leggenda di S. Caterina* 207-08 *genti:serventi*, 221-22 *servente:gente*, 968-69 *gente:servente*; *Lauda Cortonese* II, 127-28 *patto:fatto* (*El.* 109-11 *fatto:ddefatto:patto*); *Lauda Cortonese* VI, 19, *forte:porte* (*El.* 23-24 *forti:porti*).

Riassumendo, i risultati che si possono trarre da questo esame sono:

1. Non vi sono tratti fono-morfologici, né sintattici, né elementi del lessico che ci riportino perentoriamente al XII o alla prima metà del XIII secolo; nessuno degli elementi elencati esclude che il componimento sia stato composto più tardi delle date accennate.

2. Vi sono alcuni elementi invece, lessicali ma soprattutto stilistici, che fanno pensare ad un'epoca più tarda: se infatti esistono delle concordanze con il *Ritmo di S. Alessio*, molti e più numerosi riscontri indicano una vicinanza tra la lingua dell'*Elegia* e quella delle *Laude* (e particolarmente di quelle *Cortonesi*) e di altri componimenti appartenenti tutti alla sfera della poesia religiosa dell'Italia mediana. Altri tratti mostrano chiaramente l'influsso della lirica siciliana.

3. Il metro dell'*Elegia* non corrisponde a nessuno schema seguito dalla poesia volgare anche se alcuni dei suoi elementi non sono sconosciuti alla metrica italiana.

Insomma: il contenuto e la forma metrica dell'*Elegia* sono prevalentemente ebraici ma la lingua è italiana e questa lingua richiama

quella della poesia religiosa; le concordanze sono troppo numerose per poter parlare solo di comuni fonti bibliche o di modelli latino-ecclesiastici. Si dovrebbe supporre un'identità di traduzione, uno stesso « cammino » espressivo che presenterebbe eccessive coincidenze.

E dove le avrebbe sentite certe locuzioni, come avrebbe, da solo, creato certo moduli espressivi, sintattici, lessicali, questo poeta ebreo che viveva in un ambiente diverso, appartato, a cui potevano giungere solo gli echi di un'ormai affermata poesia cristiana?

Il Cassuto, giungendo alla conclusione che le concordanze con il *S. Alessio* siano da considerarsi fondamentali, ritiene che, se le caratteristiche fono-morfologiche dell'*Elegia* indicano (secondo lui) l'area dialettale romanesco-umbro marchigiana, proprio le somiglianze con il *Poemetto* e con il *Pianto delle Marie* potrebbero far restringere quest'area alle Marche, cioè alla regione in cui furono scritti questi due componimenti<sup>(61)</sup>. Ma, come ho osservato prima, alcuni tratti linguistici dell'*Elegia* rimandano ad una zona piú meridionale delle Marche<sup>(62)</sup>, per cui verrebbe a cadere uno degli elementi che sorregge l'ipotesi del Cassuto.

Per la datazione esistono, secondo me, dei termini *post quos*: i gallicismi, alcune rime, alcuni aggettivi (si pensi a *ienti* e *avenanti*), alcuni stilemi sono propri, come abbiamo visto, della lirica siciliana. Le *Laude* nacquero dopo il 1260, anche le piú antiche, cioè quelle *Cortonesi*, e anche i *Pianti*, perlomeno quelli che conosciamo, non risalgono ad un'epoca anteriore. Vi è poi un termine *ante quem*, poiché sembra difficile che un componimento che fosse stato scritto nella seconda metà del '300 rimanesse del tutto privo di tracce dell'influsso toscano-letterario, tanto nella lingua quanto nello stile.

Rimane il dubbio sollevato dal Cassuto: perché l'autore non ha adottato uno schema metrico italiano? A questa domanda, una risposta anche se non del tutto soddisfacente, può essere solo che il poeta abbia consapevolmente rifiutato i metri italiani per cercare di riprodurre quello ebraico, e questo può essere spiegato non tanto dalla arcaicità del testo (perché non ha ripreso allora gli ottonari del *S. Alessio*?) quanto dalla necessità di inserire l'*Elegia* nel Rituale e di adattarla all'aria del Tissatér. Anche se

(61) U. CASSUTO, *Un'antichissima...*, cit., pp. 381-82.

(62) Ricordo che il manoscritto settecentesco dell'*Elegia* porta nell'intestazione: « Elegia in lingua italiana, della provincia di Calabria nel regno di Napoli ».

gli elementi qui indicati non costituiscono prove valide a stabilire con precisione la data di composizione dell'*Elegia*, mi sembrano sufficienti per poter formulare un'ipotesi, che cioè il componimento sia stato scritto dopo la diffusione della poesia siciliana e delle *Laudi* e quindi nella prima metà del XIV secolo.

Bisogna tener conto che l'arcaicità del linguaggio può essere stata determinata, oltre che dal conservatorismo tipico di tutta la poesia religiosa (anche in Jacopone, trecentesco, compaiono arcaismi che rimandano ad usi linguistici propri del '200), dall'influsso della lingua usata per le traduzioni in volgare di preghiere e testi biblici ebraici. Questa lingua, fissata dalla tradizione e dalla necessità di usare sempre gli stessi termini per rendere in italiano quelli ebraici ritenuti sacri, ha un sapore estremamente arcaico e conserva caratteristiche preletterarie anche in traduzioni quattrocentesche. Il poeta dell'*Elegia* (forse un traduttore egli stesso), consapevole certo di quegli usi linguistici, non potè non tenerne conto del tutto e non lasciarsene influenzare.

(Licenziate le bozze per la stampa il 19 marzo 1981)

## GLI STORNELLI DI FRANCESCO DALL'ONGARO NELLA LETTERATURA SOCIALE DEL RISORGIMENTO

LUIGI GREGORIS

---

Nota presentata dal s. e. Vittore Branca  
nell'adunanza ordinaria del 26 ottobre 1980.

---

1. — A lungo si potrebbe discorrere su quel fascio di tendenze che, nei decenni centrali dell'Ottocento, attraversa ed insieme determina lo svolgimento delle patrie lettere, riconducibile in sostanza ad un « romanticismo sociale » piú o meno esplicitamente propugnato da settori consistenti della cultura italiana, ed in cui si inscrivono fenomenologie abbastanza definite come il genere « rurale » e i « canti del (o per il) popolo »<sup>(1)</sup>. Dal Piemonte alla Sicilia, infatti, i gruppi dirigenti in formazione venivano proponendo ovunque, con connotazioni regionali ma sempre impostata avendo di mira la costituzione e poi il funzionamento del nuovo stato, la questione del popolo e del suo ruolo; si trattava, anzi, di uno dei punti piú storicamente e politicamente qualificanti per gli intellettuali organici alla borghesia risorgimentale. Il problema sociale finiva per risolversi, in ultima analisi, nell'emancipazione e nel controllo dei ceti subalterni la cui funzione si rivelava essenziale al consolidamento dell'egemonia borghese nel quadro di un assetto nazionale unitario: gestire il consenso e la forza delle masse

---

(1) Su tutti questi aspetti, cfr. almeno i contributi di I. DE LUCA, *Introduzione* a I. NIEVO, *Il novelliere campagnolo e altri racconti*, a cura di I. DE LUCA, Torino, Einaudi, 1956, pp. XI ss.; V. SPINAZZOLA, *La poesia romantico-risorgimentale*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. CECCHI e N. SAPEGNO, v. VII, *L'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1969, pp. 961 ss.; M. COLUMMI CAMERINO, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, Napoli, Liguori, 1975.

sottraendole ad ipoteche conservatrici o reazionarie era obiettivo strategico di importanza prioritaria<sup>(2)</sup>.

A livello letterario tutto tutto ciò comportava, in coerenza alla mai obliata lezione dei « conciliatori » (e di Manzoni) ed alla ribadita teorizzazione delle finalità eteronome dell'arte, una serie ininterrotta di tentativi esperiti in direzione della cosiddetta « letteratura popolare », sul cui versante, negli anni Quaranta, si continuavano a richiamare, in nome della consapevolezza di un compito civile e del proprio ruolo professionale, intellettuali spesso renitenti al mandato sociale ed irretiti da atteggiamenti di evasione o di sfiducia, mentre, parallelamente, lo stesso concetto di popolo si precisava sempre piú, attraverso successive verifiche tese a superare le astrazioni e le mitizzazioni proromantiche, come « quarto stato », preferibilmente inteso in senso rurale e contadino.

Accanto al teatro e soprattutto alla narrativa, anche la poesia si era incaricata di rispondere a questo complesso di esigenze e di direttive, senza le quali non si spiegano né la fortuna della ballata romantica, a partire dagli anni Trenta, né, lungo il decennio successivo, la massiccia produzione di liriche composte ad uso e consumo (intenzionali) del popolo. Intorno alla metà del secolo, tuttavia, il bilancio rimaneva largamente insoddisfacente: solo raramente le romanze, quando non erano deviate nel medievalismo o nell'esotismo di maniera, avevano saputo attingere una funzionalità veramente efficace ed un linguaggio realmente accessibile ai piú, mentre i canti per il popolo, cui l'una e l'altro facevano meno difetto, si rivelavano di scarsa validità, nonostante si servissero talora anche dell'abbinamento musicale, sia per la strumentalità, non di rado brutale, del loro arido pedagogismo, sia, e soprattutto, per la necessariamente mancata riappropriazione attiva da parte dei destinatari; generosi tentativi, in definitiva, che « rimanevano senza storia: la lirica, infatti, si dimostrava il genere meno adatto per la sua struttura ad assumere una tematica autenticamente sociale »<sup>(3)</sup>.

In parte paralleli, ma intanto distinti da queste esperienze, si sviluppavano, all'interno della compagine romantica e della sua attenzione talora ipnotica per la « poesia popolare », fermenti diversi: mentre « Berchet fissava l'occhio non ai canti popolari vivi

(2) Per lo stretto nesso tra politica culturale, esigenze economiche ed intento unitario, si vedano le tesi espresse da R. ROMEO nel suo *Risorgimento e capitalismo*, Bari, Laterza, 1959.

(3) M. COLUMMI CAMERINO, *op. cit.*, pp. 108 ss.

nella tradizione dei volghi su temi ed in forme parzialmente autonomi nei confronti della coeva alta cultura, ma alla poesia di autori culti indirizzata al popolo»<sup>(4)</sup>, taluni interessi erano venuti appuntandosi anche alla consuetudine orale contemporanea, recepita, in Italia, non tanto negli esiti fiabeschi ed epici ma nelle espressioni lirico-monostrofiche, soprattutto di pertinenza toscana. Non è il caso di soffermarsi sul peso e la consistenza delle singole esplorazioni, né vale insistere sull'egemonia anche qui conseguita dallo schieramento moderato<sup>(5)</sup>, stante la latitanza pressoché totale dei democratici; basti segnalare il rilievo veramente eccezionale che fin dall'anno di apparizione, il 1841, assumono i *Canti popolari toscani* curati da Nicolò Tommaseo<sup>(6)</sup>: una raccolta, questa, che era nel tempo stesso *summa* di un decennale lavoro collettivo e modello per le imminenti fatiche che la generazione di Tigrì e Giusti<sup>(7)</sup>, Arcangeli e Giuliani si accingeva a sostenere.

(4) A. M. CIRESE, *La poesia popolare*, Palermo, Palumbo, 1958, p. 12.

(5) Cfr., in generale, A. GRAMSCI, *Il Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1953, pp. 70 ss. ed in particolare U. CARPI, *Classi dominanti e letteratura popolare nella Toscana dell'Ottocento*, in « Lavoro critico », 14, 1978, il quale, a p. 104, rileva: « lungi dal programmare l'imposizione di calchi colti sull'espressione popolare, gli intellettuali moderati esaltano l'autonomia e l'originalità del popolo, ne costruiscono un mito come di fonte perenne, ne distinguono e sanzionano i tratti autentici. Si incaricano insomma di determinare e salvaguardare il codice del vero e buon canto popolare, e dunque, *a fortiori*, l'immagine del vero e buon popolo: quello agrario piuttosto che quello urbano ». Del medesimo studioso si può anche utilmente consultare l'informato *Letteratura e società nella Toscana del Risorgimento. Gli intellettuali dell'« Antologia »*, Bari, De Donato, 1974.

(6) *Canti popolari toscani corsi illirici e greci*, raccolti ed illustrati da N. TOMMASEO, vol. I, *Canti toscani*, Venezia, Tasso, 1841. Troppo ci si dovrebbe soffermare sulla statura dello scrittore dalmata e sull'ideologia, in particolare, che presiede alla cernita effettuata sulla poesia dei popoli « oppressi », ed andrebbero almeno sottolineati il peso della passione linguistica, della concezione estetico-religiosa del popolo come eterna sorgente di *bellezza* ed *affetto*, nonchè la carica di integralismo estremistico sempre latente nel suo populismo. Forse qui più pertinente è la segnalazione degli intensi rapporti di amicizia che lo legarono a Dall'Ongaro, agli occhi del quale era mentore autorevole e talora severo: per le testimonianze epistolari, di elevato interesse, cfr. A. DE GUBERNATIS, *F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto*, Firenze, Tip. Ed. dell'Associazione, 1875, pp. 115 ss. ed E. DEL CERRO, *Fra le quinte della storia. Contributo alla storia del Risorgimento politico d'Italia*, Torino, Bocca, 1903, pp. 185 ss.; una valutazione su Dall'Ongaro si trova poi in N. TOMMASEO, *Dizionario di estetica*, v. II, *Parte moderna*, 3<sup>a</sup> ediz. riordinata ed accresciuta dall'autore, Milano, Perelli, 1860, pp. 90 ss.

(7) *La raccolta di proverbi toscani* dovuta a Giuseppe Giusti apparve postuma a Firenze nel 1852, per cura e con introduzione di Gino Capponi.

A questa altezza sono già individuabili almeno tre canoni essenziali ed a lungo operanti prima delle revisioni di Costantino Nigra ed Alessandro D'Ancona: la patria dell'autentica poesia popolare italiana, per il convergere di fattori estetici, etici e linguistici, va riconosciuta nella Toscana, ed in particolare risulta sede privilegiata l'Appennino pistoiese<sup>(8)</sup>; produttori ne sono non i ceti subalterni cittadini ed artigiani, ma le meno contaminate popolazioni del contado; la declinazione prevalente è lirica (non drammatica né narrativa) con una tematica rigorosamente amorosa<sup>(9)</sup>.

Nel complesso, tuttavia, tranne rare eccezioni a confermare la regola, ancora sulla soglia degli anni Cinquanta « i romantici nostri si ostinavano infelicemente non ad aiutare Tommaseo nel raccogliere canti genuini, non a cercare di trarne partito per rinsanguar l'arte loro con le vene ricche e sane, bensì a faticare senza frutto per fornire essi al canto della gente versi pedantescaamente rivolti all'educazione morale, religiosa, civile »<sup>(10)</sup>.

2. — Nel quadro degli interessi e delle suggestioni qui sommariamente delineati è agevole cogliere tanto la genesi che la portata dell'attività stornellistica di Francesco Dall'Ongaro<sup>(11)</sup>. Nell'estate

(8) Aveva cominciato lo stesso Tommaseo, nell'« Antologia » del novembre 1832 (*Gita nel Pistoiese*, pp. 12 ss.), colla diarizzazione di una memorabile escursione fra quei monti.

(9) Tali le tesi dovute soprattutto a Giuseppe Tigri, nella prefazione ai suoi *Canti popolari toscani* (Firenze, Barbera, 1856, pp. VII ss.), secondo il quale « la natura porta il popolo, quando canta, a cercare un sollievo alla misera condizione, piuttosto che ad alimentare con la memoria il dolore » e pertanto i « canti popolari toscani non trattano che subbietti d'amore ». Superfluo ribadire quanto quest'ottica fosse riduttiva e strumentale: nonostante le dichiarazioni in contrario, di fatto il popolo era relegato al ruolo di mero portatore della *langue*, degli elementi tradizionali opportunamente selezionati, ed escluso dalla soggettività della *parole*, della variante innovativa, poiché è l'intellettuale borghese ad assumersi l'onere del controllo e della valutazione definitivi, espungendo ogni scarto rispetto allo schema dell'autoconsolazione amorosa. Critiche a tale impostazione, del resto, non mancarono, da Tenca a Nigra e D'Ancona: a noi interessa però rimarcare come analoghe linee operative, sia pure in formulazioni meno rigide, presiedano anche alla collezione di Tommaseo e si possano, nel complesso, considerare convinzioni comuni e vincenti quando, a partire dal 1847, Dall'Ongaro avvia la sua produzione stornellistica.

(10) G. MAZZONI, *Riflessi di poesia popolare nel Romanticismo italiano*, cit. da G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia*, Torino, Einaudi, 1959, p. 240.

(11) Francesco Dall'Ongaro era nato a Mansué di Oderzo nel 1808 e dal 1831, dopo l'ordinazione sacerdotale, aveva intrapreso la carriera di precettore prima e di giornalista poi, una volta stabilitosi in Trieste. Nel '48 è a Venezia,

del 1847 era stato indotto, in seguito ad un audace discorso pronunciato in onore dell'economista Richard Cobden, ad abbandonare Trieste, dove aveva trascorso un decennio decisivo, impegnato in molteplici campi; giornalista affermato (alla fine dell'anno precedente aveva firmato l'articolo conclusivo della « Favilla »)<sup>(12)</sup>, fortunato drammaturgo (il suo *Fornaretto* correva i teatri della penisola)<sup>(13)</sup>, poeta apprezzato anche al di là delle province venete, iniziava, quasi quarantenne, una esistenza raminga ed economicamente precaria, vagando dalla Lombardia alla Liguria, dal Piemonte alla Toscana, ed a Siena, forse il 4 agosto<sup>(14)</sup>, compone il primo<sup>(15)</sup> e più celebre dei suoi stornelli, aprendo così un ennesimo

---

nel '49 a Roma, partecipe della sorte delle due repubbliche, ed in seguito fu esule in Svizzera, in Belgio ed in Francia. Rientrato nel '59 in Italia, ottenne una cattedra parauniversitaria a Firenze e nel 1871 si trasferì a Napoli, dove morì due anni dopo. Su Dall'Ongaro cfr. soprattutto M. TRABAUDI FOSCARINI, *Francesco Dall'Ongaro. Note di critica letteraria*, Firenze, Le Monnier, 1925; per singoli aspetti: C. CURTO, *La letteratura romantica della Venezia Giulia (1815-1848)*, Parenzo, Coana, 1931, pp. 157 ss.; C. DE LOLLIS, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, a cura di B. CROCE, Bari, Laterza, 1929, pp. 186 ss.; infine, per l'informata bibliografia, cfr. M. PARENTI, *Rarità bibliografiche dell'Ottocento. Materiali e pretesti per una storia della tipografia italiana nel secolo XIX*, v. VII, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1962, pp. 13 ss. La necrologia pronunciata da De Sanctis si può leggere nella « Critica », X, 1912, pp. 151 ss.

(12) Nell'ultimo numero del 31 dicembre 1846, dopo aver diretto il periodico dal 31 maggio 1838. Sulla « Favilla », tra gli altri, cfr. A. BOCCARDI, *Della « Favilla », giornale triestino 1836-1846*, Trieste, Caprin, 1888; sul giornalismo del Nostro cfr. R. SCODRO, *Francesco Dall'Ongaro direttore di giornali a Trieste, Venezia e Roma*, Torino, Loescher [1961], estratto dal volume miscelaneo *Giornalismo del Risorgimento*.

(13) Rappresentato a Torino nel 1846 per la prima volta, e subito pubblicato sia a Torino (Schiepatti) che a Trieste (Weis), più volte ristampato (l'ultima edizione, milanese, è del 1931), rimane fra i testi più noti del teatro ottocentesco italiano. Altri lavori drammatici, a cominciare dai *Dalmati*, non ottennero invece che tiepidi consensi.

(14) Tale la sottoscrizione che *I tre colori* (ovvero *Il brigidino* a partire dal 1863) porta in quasi tutte le stampe. Baldacci, peraltro, curandone la riproduzione nei *Poeti minori dell'Ottocento*, v. II, a cura di L. BALDACCIO e G. INNAMORATI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, obietta che l'istituzione della guardia civica, cui lo stornello si riferisce, è del 4 settembre, e propone perciò di « spostare di un mese esatto la data del componimento » (p. 1088).

(15) Per la verità Nazzareno Meneghetti (*Politica di Francesco Dall'Ongaro 1848/1866*, in « Coltura e Lavoro », L, 1909, pp. 105 s.) dà notizia di uno stornello inedito, *La bandiera austriaca*, che sarebbe anteriore al *Brigidino*, cioè ai *Tre colori*, basandosi, per la datazione, sul primo verso: « L'odio che da trent'anni ha casa in Vienna », donde ricava l'anno di composizione (1845) a partire dal congresso di Vienna; a ciò aggiunge alcune considerazioni sulla pre-



filone nella sua già nutrita produzione in versi e prospettive stimolanti a chiunque intendesse porre in termini rinnovati l'annosa questione di un rapporto positivo tra poesia e popolo, ovvero tra intellettuali sensibili alla trasformazione in senso borghesemente progressista della società e masse tuttora sostanzialmente refrattarie al mito nazionale.

Se l'attrezzatura teorica del futuro mazziniano restava perlomeno approssimativa, legata in pratica a poche ed elementari convinzioni e ad un generico « impegno », senza una vera emancipazione dall'impostazione moderata e dal suo strumentale pedagogismo, pochi in Italia, tuttavia, potevano vantare un *dossier* poetico altrettanto genuinamente e compattamente populistico<sup>(16)</sup>, sia nella direzione dei « canti per il popolo » sia sotto l'aspetto delle ballate di impianto romantico, ed in generale una pari attenzione (sia pure permeata di paternalismo) alle condizioni dei subalterni.

Non solo: Dall'Ongaro aveva già all'attivo, oltre alla ricerca, talora sul campo, delle tradizioni popolari<sup>(17)</sup>, anche alcuni tentativi, esperiti con relativa precocità, di trascrizione letteraria direttamente effettuata su materiali folklorici di circolazione padana, come le canzoni-ballate *Il pellegrino* e in particolare *Rosettina*<sup>(18)</sup>,

---

carietà stilistica dovuta, a suo parere, alla mancanza di una necessaria maturazione. Troppo labile pare però l'indizio principale (l'espressione *trent'anni* può agevolmente intendersi in senso lato), mentre è rischioso affidarsi a taluni tratti involuti o classicheggianti del dettato per retrocedere la composizione: anche più « sospetti », infatti, sono taluni stornelli sicuramente del 1847, come *La bandiera* e *Il cannone*, ed a ciò si deve unire il fatto che l'autore considerò sempre il *Brigidino* il capostipite (per di più improvvisato) della sua fioritura stornellistica. Comunque sia, va sottolineato che *I tre colori* restano pur sempre il primo documento effettivamente pubblicato e largamente circolante, quindi storicamente operante. Per una riproduzione fotostatica dell'autografo della *Bandiera austriaca* (tematicamente vicina, ad esempio, a *Il giallo e il nero* del 1859) cfr. *Stornelli, poemetti e poesie*, a cura di N. SCHILEO, Treviso, Zoppelli, 1912, p. 18.

(16) Per l'estensione del termine ed una analisi del fenomeno cfr. A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Samonà e Savelli, 1965.

(17) Si pensi, a questo proposito, al soggetto di molte sue ballate e novelle ed in particolare, per il carattere romantico di tali indagini, al racconto *La Donna bianca dei Collalto*, pubblicato dapprima nel primo tomo delle *Tradizioni italiane per la prima volta raccolte in ciascuna provincia d'Italia*, a cura di A. BROFFERIO, Torino, Fontana, 1847 e successivamente presente nei *Racconti*, Firenze, Le Monnier, 1869.

(18) *Rosettina. Canzone popolare*, fu pubblicata inizialmente in « Non ti scordar di me », strenna pel capo d'anno ovvero pei giorni onomastici, VIII,

attraverso cui anticipava quasi talune direttive solo successivamente operanti.

Non stupisce perciò, il fatto che egli si fosse accostato per tempo a quel settore di ricerche e pubblicazioni che si occupava di rime popolari contemporanee, in ciò favorito dalla frequentazione personale ed epistolare di uno dei massimi cultori di tale indirizzo, quel Tommaseo cui confessava nel 1841: « Leggo i canti toscani con tal piacere che non ebbi prima dalla poesia »<sup>(19)</sup> e del quale ospitava nella « Favilla » numerosi interventi e molte traduzioni di componimenti slavi.

Dall'Ongaro, insomma, possedeva ogni requisito per valutare il bilancio e le prospettive sia della poesia romantica per il popolo, sia delle indagini sul folklore poetico anche extra-toscano, e l'arrivo nella riconosciuta regione-guida dei canti popolari doveva costituire per lui, con il concorso di tutti gli elementi menzionati, il fattore decisivo per inaugurare una produzione che esplicitamente si proponesse la coniugazione ed insieme il superamento delle due articolazioni: una sintesi in chiave nazionale tale da rifunzionalizzare seriamente l'esangue musa della poesia ufficiale attraverso la mimesi strutturale di liriche appartenenti alle autentiche tradizioni orali popolari. Su questa linea, come si legge in un lettera del 1862<sup>(20)</sup>, aveva invitato a lavorare

fino dal 1847 i poeti di Siena, eccitandoli a sposare l'idea politica alle strofe del popolo. Non mi davano retta, né vedevano come si poteva fare l'innesto: ed io sopra il banco del libraio Giuseppe

---

Milano, Vallardi, 1839 [ma: 1838 ex.], pp. 111 ss., e poi, in coppia con *Il pellegrino*, nelle *Poesie*, v. II, Trieste, Weis 1841, pp. 121 ss., donde approda nelle *Fantasie drammatiche e liriche*, Firenze, Le Monnier, 1866, pp. 35 ss. Interessante una nota dell'autore nelle cit. *Poesie*, II, pp. 183 ss., dove si dichiara la provenienza orale delle due canzoni e si aggiunge: « Ho tentato parecchi altri componimenti di questo genere, ma con esito piú infelice. Si può imitare piú o meno fortunatamente il Manzoni, il Byron, e qualunque altro poeta: ma non le schiette aspirazioni del popolo. E il *Pellegrin che vien da Roma* e la *Rosettina*, chi potesse averle complete com'erano, mi farebbero probabilmente arrossire di queste elaborate varianti ». Si ricordi ancora che in *Rosettina* l'autore inserisce taluni lacerti tra virgolette i quali, a suo dire, non hanno subito alcuna alterazione letteraria. Versioni almeno latamente analoghe alle dallongariane si rinvencono nei *Canti popolari del Piemonte*, a cura di C. NIGRA, Torino, Roux Frascati e C., 1888, pp. 477 ss. (*Il pellegrin di Roma*) e 129 ss. (*Fior di tomba*, cioè *Rosettina*).

(19) *Lettera a Niccolò Tommaseo* (Trieste, 1 maggio 1841), in A. DE GUBERNATIS, *op. cit.*, p. 119; in un'altra lettera presentava all'amico la prima edizione degli stornelli, dodici in tutto, « alcuni de' quali non vi parranno inopportuni » (*ivi*, p. 143).

(20) *Lettera a Giuseppe Arnaud* (Firenze, 9 aprile [1862]), *ivi*, pp. 220 s.

Porri schiccherei improvviso il mio ritornello dei *Tre colori* [...]. Corse tutta l'Italia in un attimo: e Garibaldi mi disse di averlo cantato a Montevideo prima di imbarcarsi per l'Italia. Si diffuse senza il nome dell'autore, e fu attribuito a quasi tutti i poeti viventi. Il popolo l'ha adottato come suo e alterato e *corretto* <sup>(21)</sup> si canta nelle terre toscane, e ha posto fra i canti originari del popolo. Più di venti maestri, ultimamente anche Verdi, l'hanno posto in musica. Io devo a questi dodici versi improvvisati la massima parte della mia fama poetica.

Chiarissima (accanto all'evidente compiacimento) la consapevolezza del significato dell'operazione, come netti i riconoscimenti di paternità:

Prima il Tommaseo, colla sua raccolta di canti popolari, poi le contadine di Pistoia e di Siena mi diedero, per così dire, l'ispirazione e la intonazione di que' ritornelli che sono la forma più generale del canto italiano <sup>(22)</sup>.

Del pari palesi, nel suo pensiero, sono le finalità e la potenziale capacità di penetrazione della stornellistica:

Avrei potuto scrivere un'erudita dissertazione divisando i caratteri della poesia popolare e quali dati si addimandino perché raggiunga lo scopo. Invece ho tradotto in fatto le mie osservazioni, ho raccolto qua e là, dove mi venne fatto di ritrovarla, una frase, un verso, un concetto facile ed efficace [...]. Potrebbe darsi, se di troppo non mi lusingo, che alcuna delle mie foglie fosse raccolta dal Popolo, e vi trovasse l'espressione de' suoi bisogni, de' suoi dolori, de' suoi desiderj: potrebbe darsi ch'io fossi riuscito a gittare il seme di alcune verità, nuove ancora ed acerbe, che le future discussioni sociali e politiche condurranno a maturità. Quanto a me, confesso che se un solo de' miei poveri versi avesse l'onore di diventare, quando che sia, patrimonio del Popolo e giovasse a farlo consentire in una idea e in un principio fecondo, ne sarei più superbo che di qualsivoglia diploma accademico e di qualunque corona d'alloro, mi venisse anche conferita sul Campidoglio! <sup>(23)</sup>.

(21) Il termine è sottolineato dal poeta, che di queste alterazioni si compiace e ne dà saggio negli *Stornelli italiani*, Milano, Daelli, 1863 (p. 15) dove il secondo verso del *Brigidino*: « Vuol dir che Italia il suo giogo l'ha scosso » è accompagnato in nota dalla variante popolare: « Vuol dir che Italia l'ha saltato il fosso ».

(22) *Lettera a Giuseppe Arnaud* (Firenze, 1 aprile 1862), in A. DE GUBERNATIS, *op. cit.*, pp. 219 s.

(23) Si tratta della sezione conclusiva della prefazione (*Avviso poco importante*) ai *Nuovi canti popolari raccolti ed accomodati alla musica*, Italia [Capolago], [Tip. Elvetica], 1851, pp. 14 s.

3. — Un intellettuale di estrazione veneta veniva così mettendo a punto un nuovo congegno poetico sulla base dei modelli imperanti per canto orale toscano: attraverso un'operazione di intelligente mimesi, condotta con piena coscienza, da un lato ne riproduceva la struttura essenzialmente lirico-monostrofica, dall'altro ne innovava radicalmente i contenuti<sup>(24)</sup>, volgendoli quasi costantemente ad esiti di mobilitazione patriottica.

Ora, la scelta del rispetto toscano era certo dovuta alla predominanza e alla centralità assunte dalle pubblicazioni sempre più numerose ed importanti ad esso pertinenti, ma rispondeva anche alla necessità di uno strumento linguistico in qualche modo comune all'intera nazione. Nell'esperimento dallongariano si incrociano pertanto l'esigenza di una lingua unitaria e quella della « popolarità », il bisogno di una accessibilità interregionale ed insieme lo sforzo di adeguarsi il più possibile a moduli espressivi autenticamente popolari.

Posto che lo stornello sia individuato come il veicolo più adatto, nell'uno e nell'altro senso, ad assicurare la massima diffusione ad interventi di attualità politica, ne consegue che, dal punto di vista linguistico, la proposta sia simile, ma non identica a quella manzoniana: pur toscaneggiante, la « risciacquatura in Arno » dallongariana diverge dalle soluzioni proprie all'edizione del '40 dei *Promessi sposi*; nello stesso anno della lettera a Giacinto Carena *Sulla lingua italiana*, i primi *Stornelli italiani* intendono rifarsi non al fiorentino parlato dalle persone colte ma al vernacolo toscano, soprattutto senese e pistoiese, anche se la direttiva è tutt'altro che rigorosa. A parte il fatto che « questo oltranzismo dialettale denuncia l'atteggiamento letterario-moralistico con cui il poeta vuol farsi, vuol sentirsi popolo »<sup>(25)</sup>, va riconosciuto infatti che l'intento non è omogeneamente perseguito nemmeno nella stagione iniziale, né è sostenuto da propositi sufficientemente durevoli, cosicché affiora con intermittenza fino a diradarsi progressivamente.

---

(24) Tenendo presente che, come detto, il canto popolare toscano era recepito nella tematica prevalente di un ripetitivo erotismo agreste dai placiti esiti familiari, secondo gli stereotipi consacrati da Tigri (ma anche da Giusti) che decretavano l'ostracismo alla politica ed alla storia. Per una diversa immagine del popolo risorgimentale e per gli spunti di spontaneità protestataria rintracciabili nelle sue espressioni poetiche cfr., fra gli altri, E. SERENI, *Popolo e poesia di popolo in Italia attorno al '48*, in AA.VV., *Il 1848. Raccolta di saggi e testimonianze*, Roma, Editori Riuniti, 1948 (« Quaderni di Rinascita », I), pp. 109 ss.

(25) V. SPINAZZOLA, *op. cit.*, p. 1038.

Si deve parlare piuttosto di una fisionomia linguisticamente composita, dove l'elemento vernacolo<sup>(26)</sup> gioca un ruolo certo consistente, ma sempre integrato ad altre risorse, al fine di conseguire quel tono proverbiale, sapido ed allusivo in cui sembra definibile il registro prevalente della stornellistica. Così, a lato di locuzioni popolari o popolareggianti anche non necessariamente toscane<sup>(27)</sup>, si colloca un lessico che, con rimarchevole vivacità, attinge ampiamente a terminologie realistiche e teniche<sup>(28)</sup>, con qualche neoformazione<sup>(29)</sup>, non disdegnando talora il ricorso a formule di sapore inequivocabilmente letterario e « poetico »<sup>(30)</sup>. Accanto alla latitudine (ed all'eterogeneità) del lessico, dato comunque rilevante, si segnala, per la sua voluta elementarità, il meccanismo sintattico, congegnato in modo tale da generare enunciati programmaticamente « facili », attraverso la riduzione dell'estensione dei periodi, le soluzioni rigorosamente paratattiche e le sequenze per lo più lineari, con l'espulsione pertanto di inversioni, imperboli, *enjambements* e l'uso intensivo, invece, di una strutturazione anaforica ed in genere iterativa.

Cenni meno cursorii si potrebbero produrre accostando e collazionando singoli reperti: basti comunque l'aver sottolineato come la tendenza alla miesi di tratti vernacoli e municipali, in sé alternati-

(26) Esplicito in forme come *trene* (per *tre*), *doventare* (così frequente in Giusti); in lessemi come, per ricordarne alcuni, *brigidino*, *mésero*, *damo* (per *fidanzato*); in movenze come *o guardi un po', o quanto vuoi*.

(27) Come *mettere al fresco* ovvero *al buio colle mani dietro*, oppure (*non*) *essere stinchi di santo*, ecc.

(28) La casistica sarebbe estremamente ampia: si vedano comunque, per il campo semanticamente « militare », termini come *schioppo*, *elmette*, *moschetto*, *cannone*, *palla*, *granata*, *bomba*, *fucile*, e poi *divisa*, *disertore*, *forte* e *fortezza* ecc., mentre nella serie ornitologica si segnalano, ad esempio, i poco consueti (in poesia) *papero*, *starna*, *oca*. Una campionatura sommaria nel lessico potrebbe evidenziare verbi indubbiamente vivaci come *russare*, *sputare*, *sudare* ed una estesissima terminologia tecnica e/o realistica, fra cui *terno* e *cinquina*, *cuffia*, *nastro*, *farina*, *stajo*, *bollino*, *postino*, *trippa*, *triduo*, *mancia*, *moda*, *telaio*, *gambero*, *plebiscito*, *aldistoro*, *pennoniere*, *urna* (per il voto), *confine* ecc.

(29) *Tedescaio* e *Kaiserlicchi*, per esempio.

(30) Invece di singoli prelievi (*speme*, *augello*, *pugnare* ecc.) si possono utilmente riportare alcuni versi del *Cannone*, uno stornello che fa parte della primissima raccolta (1847):

Ardi o fornace, e il corruttor metallo  
fondi e trasmuta in fulmini di guerra.  
I vezzi della veglia e quei del ballo  
saran difesa a la materna terra [...].

Questi tesori a noi chiamâr l'estrano:

questi tesori il cacceran lontano. (vv. 1-4, 7-8).

va pur nella comune « toscanità », ai suggerimenti manzoniani, sia elemento interessante e talvolta emergente con chiarezza, ma certo non egemonico, né impostato e perseguito con soverchia coerenza. A ciò si aggiunga come l'intera operazione venga a reggersi su derivazioni libresche prima che su dirette frequentazioni orali<sup>(31)</sup>, il che non può non avere qualche effetto sulla confezione anche linguistica dei testi, e si potrà concludere che la preoccupazione maggiore di Dall'Ongaro, una volta scontata la necessità di un linguaggio semplice ed accessibile, ricco di esuberanza popolare, quanto di immediatezza realistica, verta più sul calco della struttura tipica del canto lirico-monostrofico che sulla riproduzione fedele della patina dialettale: ciò che conta, per lui, è l'appropriazione del modulo, al fine di inserirvi una tematica funzionalmente politico-ideologica, piuttosto che la ricognizione e l'analisi (e tanto meno l'idolatria estetizzante alla Tigri) di tratti linguistici peculiari, ripresi, semmai, sotto il segno di un richiamo ammiccante o di una conveniente seduzione.

Cosa, poi, si debba intendere per struttura tipica (o modulo generativo) e come essa si risolva, piuttosto che in schema rigidamente bloccato, in dinamico meccanismo costruttivo, risulterà più chiaro dal confronto fra uno dei canti toscani raccolti da Tommaseo ed il primo stornello dallongariano, fra loro estranei nelle articolazioni tematiche.

Così la lirica popolare<sup>(32)</sup>:

Giovanottin che te ne vai di fuori  
stattene allegro e così vo' far io;

(31) Troppo breve ed irrequieta doveva essere la prima permanenza in Toscana, protrattasi, nel 1847, solo per qualche mese, al fine di esperire indagini approfondite, mentre il soggiorno fiorentino a partire dal 1859 è invece troppo tardo per modificare una fisionomia linguistica e soprattutto strutturale ormai definita nei suoi tratti essenziali, e comunque, nemmeno in questi anni, fino al trasferimento napoletano, risulta che l'autore si dedicasse a sistematiche ricognizioni demologiche. Destituita di fondamento pare perciò la questione storico-filologica prospettata da Luigi Baldacci (nell'*op. cit.*, II, p. 1086) secondo cui Dall'Ongaro potrebbe aver preso parte attiva agli studi sul materiale folklorico del contado toscano. Si potrà sempre rinvenire qualche affinità tra Dall'Ongaro e Tigri, ma non si deve dimenticare che a monte dell'uno e dell'altro sta Tommaseo e che nessun dato di fatto, inoltre, legittima, né lungo il 1847 né in seguito, l'ipotesi del poeta opitergino affascinato dalla demologia. Il contatto diretto con le produzioni orali dovette perciò essere sempre molto episodico ed approssimativo; del resto, gli intellettuali del cosiddetto « partito d'azione » brillano per la loro assenza dal panorama risorgimentale delle ricerche sulla poesia popolare.

(32) Nei *Canti* ecc., cit., p. 180. E' curioso rilevare come in uno spartito non datato (Udine, Berletti), musicato dal maestro Croatto, il testo, col titolo

se ti trovassi qualche dama nuova,  
 l'ha da saper che tua dama son io.  
 Tu troverai da fare all'amore:  
 stattenne allegro, e non gli dare il core.  
 Tu troverai all'amore da fare:  
 stattenne allegro e il core non gli dare.

Questa invece la versione definitiva del *Brigidino*<sup>(33)</sup>:

E lo mio amore se n'è ito a Siena<sup>(34)</sup>,  
 m'ha porto il brigidin di due colori:

*Stattene allegro. Stornello*, sia attribuito esplicitamente a Dall'Ongaro. La stampa offre certo sensibili varianti (soppressione dell'assonanza e sua sostituzione con una rima perfetta ai vv. 1 e 3; sistematica correzione dei *gli* in *le*) ed una cospicua integrazione (tutta una seconda parte affiancata alla nota) nei confronti della versione originaria, e saranno, forse, dovute le une e l'altra alla penna del nostro autore: interessa però sottolineare come, in questa circostanza, si verifichi il fenomeno per cui, mentre molti testi dallongariani correvano anonimi e potevano passare per reperti folklorici, qui un testo autenticamente toscano (sia pure emendato ed integrato) è ascritto senza incertezze alla (dubbia) paternità del Nostro.

(33) Quella degli *Stornelli italiani*, Milano, Daelli, 1863, p. 14, dove assume per la prima volta, come detto, questo titolo, essendo sempre in precedenza denominato *I tre colori*. Numerose le varianti nei confronti di pubblicazioni precedenti e soprattutto del foglio volante conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Fondo Rossi Cassignoli) che Marino Parenti (*op. cit.*, VII, pp. 92 s.) considera il capostipite fra le stampe stornellistiche, ritenendolo proveniente da Siena nell'anno 1847 (ma lo schedatore della biblioteca fiorentina preferisce Pistoia). Nel secondo verso spicca l'énclisi pronominale di *portommi*, nel terzo il *candido* divenuto *bianco*; nell'ottavo la lezione suona: « Gli stanno ben con una spada al fianco », mentre il distico conclusivo propone: « E gli dirò che 'l rosso, il bianco e 'l verde / gli è un terno che si giuoca e non si perde ». Le prime edizioni in volume degli stornelli riproducono abbastanza fedelmente l'assetto formale di questo primo reperto, mentre lezioni decisamente eccentriche offre un altro foglio volante, anch'esso non datato (Modena, Vincenzi), conservato nella Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma: accanto a particolari trascurabili, al v. 1 si legge *damo* (e non *amore*, come in ogni altra occasione) ed al v. 6 *io stesso* (ma è un refuso tipografico, in quanto il maschile è insostenibile nel contesto: simili sviste, del resto, sono molto frequenti in tutte le pubblicazioni dallongariane e specialmente in quelle destinate, come queste, allo smercio immediato e perciò allestite frettolosamente).

(34) « E' evidente il proposito di Dall'Ongaro di riprodurre forme tipiche del vernacolo toscano (con una certa sottolineatura arcaica derivante dalla tradizione della poesia popolare: *lo mio amore, ito*) considerandolo quasi come l'espressione più legittima della lingua del popolo » (L. BALDACCÌ, nell'*op. cit.*, II, p. 1088). Per il caratteristico *incipit*, presente, ad esempio, anche in *Italia libera* o nella *Decorazione*, cfr., dai *Canti* del Tommaseo: « E lo mio damo se n'è andato via » (p. 195), e da quelli del Tigri (Firenze, Barbera, 1869<sup>3</sup>): « E l'amor mio me l'ha mandato a dire » (p. 5), oppure: « E la via di Livorno è un bel cammino » (p. 169).

il bianco gli è la fé che c'incatena,  
 il rosso l'allegria de' nostri cuori.  
 Ci metterò una foglia di verbena,  
 ch'io stessa alimentai di freschi umori.  
 e gli dirò che il rosso, il verde, il bianco  
 gli stanno bene, colla spada al fianco;  
 e gli dirò che il bianco, il verde, il rosso  
 vuol dire che Italia il suo giogo l'ha scosso;  
 e gli dirò che il bianco, il rosso, il verde  
 è un terno che si gioca e non si perde.

Al di là di tratti peculiari (la presenza dell'assonanza nel primo reperto, il maggior sviluppo del secondo) e della diversa dislocazione contenutistica, i testi accostati sono entrambi rispetti (o strambotti) di cui è immediatamente recepibile l'assetto lirico (con discorso diretto in prima persona al femminile) ed il monostrofismo<sup>(35)</sup>, nonché l'uso dell'endecasillabo.

Non conviene in questa sede addentrarsi nella secolare questione relativa alla laboriosa e problematica distinzione tra rispetti e strambotti, alla loro origine mono o poligenetica<sup>(36)</sup>: basti constatare come la distanza non tanto metrica quanto morfologica dal madrigale, ad esempio, sia garantita dal fatto che, mentre quest'ultimo presenta un « discorso continuo », quelli, fin dal Quattrocento, siano contrassegnati dal « discorso divso », cioè da una strutturale bipartizione in « testa » (o tema iniziale a rima alterna) e « coda »

(35) Ciò non impedisce che, per giustapposizione di singoli componenti, si possano ricavare architetture più ampie; tale procedimento si fa frequente in Dall'Ongaro solo però a partire dal 1859 (*Il Babbo*). D'altronde, già in Angelo Poliziano è dato rintracciare, accanto a rispetti « spicciolati », rispetti « continuati », ovvero collegati in serie; di quest'ultimi anzi, per lo più di argomento amoroso, e soprattutto di quelli dedicati ad Ippolita Lionello da Prato, si potrebbe individuare forse qualche eco non del tutto casuale negli stornelli dallongariani « non politici ».

(36) Per una visione complessiva del problema ed una discussione sui classici interventi di Nigra e D'Ancona fino ai contributi di Novati, Casini e Toschi si possono proficuamente vedere, di G. D'ARONCO, il *Manuale sommario di letteratura popolare italiana*, Udine, Del Bianco, 1961, pp. 72 ss. e soprattutto la specifica *Guida bibliografica alla storia dello strambotto, con un'antologia dei componenti più discussi*, apparsa invece a Modena nel 1951. Il parere sulla questione di G. COCCHIARA si legge nelle sue *Origini della poesia popolare*, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 77 ss., ma decisivo pare il ponderoso contributo di A. M. CIRESE, *Note per una nuova indagine sugli strambotti delle origini romanze, della società quattro-cinquecentesca e della tradizione orale moderna*, nel « *Giornale Storico della Letteratura Italiana* », CXLIV, 1967, pp. 1 ss. e 491 ss., cui si rimanda per i termini « discorso continuo » e « diviso », « testa » e « coda » ed in genere per le osservazioni che qui seguono.



(o ripresa a rima baciata, con la tecnica dei *versus trasformati*, tali da mantenere in sostanza la stessa composizione verbale, modificandola però per iperbato o per variazione sinonimica o parasinonimica fino ad ottonere la sostituzione delle desinenze conclusive e perciò delle rime relative). Questo aspetto distintivo non consente dunque vere affinità nemmeno con l'ottava rima toscana (ABABABCC), quand'anche si verificasse un'identità scrupolosa di esito metrico; viceversa, la bipartizione osservata funziona nei rispetti a prescindere dal numero dei versi, e cioè dall'estensione materiale della « testa » e della « coda ».

Tale meccanismo costruttivo, così formalizzabile:

$$DD = T(ABAB...) + C(CC...)^{(37)}$$

è mutuato da Dall'Ongaro nella maggioranza dei suoi componimenti, ed in quasi tutti quelli della prima stagione (1847-1851), mentre fra i seriori sono riscontrabili talune formazioni estranee, che attenuano la dialettica fra le due sezioni costitutive oppure la sopprimono *tout court*, approdano allo schema dello stornello vero e proprio<sup>(38)</sup>, come *Ai mille di Marsala*<sup>(39)</sup>:

Calatafimi!

Non veste seta chi filò gli stami:  
il mondo è delle code e non de' primi.

In altri casi si ottengono sequenze elementarmente scandite dalla successione di coppie giustapposte di distici baciati, il cui primo esempio, cronologicamente basso e tutto giocato sull'ossitonia delle rime, è dato da *Il sí e il no*<sup>(40)</sup>:

Nemico alla gentil terra del sí  
non è chi dice *ja*, chi dice *oui*:

(37) Ovvero: il « discorso diviso » consta di una « testa », con almeno quattro versi a rima alternata, ed una « coda » composta di uno o più distici di endecasillabi baciati.

(38) Canonicamente, uno schema: aBA, con un quinario iniziale e l'endecasillabo B in assonanza tonica con la rima (e si ricordi che con uno stornello di questo tipo Carducci conlude il volume di *Rime e ritmi*). Sullo stornello cfr. l'ampia rassegna di M. PELAEZ, nell'*Enciclopedia Italiana, sub vocem*, e più recentemente A. M. CIRESE, *Revisioni di nozioni correnti: lo stornello*, in AA.VV., *Studi in onore di Carmelina Naselli*, v. II, Catania, Fac. di Lettere e Filosofia, 1968, pp. 87 ss.

(39) A p. 66 della cit. ediz. Daelli (1863), dove è datato: *Napoli, giugno 1860*.

(40) *Ivi*, p. 82: il componimento non è anteriore al 1863.

nemico all'Istro, al Reno, al Tebro, al Po,  
è la superbia che risponde *no*.

Ma il demone che nega, o papa o re,  
ha d'oro il capo ed ha di creta il piè;

*oui* con noi dirà fra poco e *ja*  
il genio armato della libertà.

Ed i tre popoli uniti in lor virtù  
risorgeran per non soccomber piú.

Rimane ancora da chiarire, a questo punto, come mai Dall'On-garo adottasse il termine di *stornelli* per designare una produzione formata invece, a schiacciante maggioranza, da rispetti o strambotti, mentre gli stornelli in senso stretto sono piú unici che rari (oltre a quello riportato si annovera il solo *Rosolino Pilo*). La questione è secondaria ma non del tutto trascurabile né facilmente risolvibile. Si ricordi tuttavia che, soprattutto prima del 1850, le oscillazioni terminologiche nella classificazione dei materiali poetici demologici erano tutt'altro che infrequenti<sup>(41)</sup> e che lo stesso autore alternò varie designazioni per i suoi componimenti, dallo specifico *rispetto* al generico *ritornello*. In ogni caso, *stornello*, quasi sempre preferito e testimoniato dal titolo della raccolta definitiva del 1863, andrà inteso nel significato meno tecnico del vocabolo: come sinonimo, in pratica, di canto popolare in genere, quale emergeva dalle consuetudini orali toscane, non senza, probabilmente, un implicito richiamo ornitologico.

4. — « I miei stornelli sono la gazzetta poetica della nostra vita politica »<sup>(42)</sup>: la chiarissima affermazione dallongariana coglie come meglio non si potrebbe il carattere basilare di questa sua produzione e fa individuare nello stretto rapporto intrattenuto dai versi con l'attualità la chiave funzionale di lettura; la stornellistica non è che parzialmente decifrabile, infatti, se estrapolata dal

(41) Lo testimonia proprio Tommaseo, il quale, nella prefazione dei suoi *Canti* (p. 7), discorrendo della memorabile escursione già ricordata sulle montagne pistoiesi, riferisce come svariate fossero le denominazioni presso gli stessi anonimi autori del contado: « I rispetti [l'uno] distingueva da' ramanzetti, che sono di tre soli versi; ed i rispetti son di sei e d'otto o di dieci. E quelli ch'e' chiamava *ramanzetti* [altri] diceva strambotti e nel Pistoiese li dicevano, come a Firenze, stornelli ».

(42) *Lettera alla principessa Dora d'Istria* (Firenze, 10 febbraio 1865), cfr. A. DE GUBERNATIS, *op. cit.*, p. 380.

contesto di vicende, episodi, aneddoti risorgimentali, da cui trae pretesto e di cui intende essere insieme commento ed interpretazione.

Reiterato contrappunto alla storia ed alla cronaca ma anche cronaca e storia delle affezioni dell'uomo e del lavoro dell'intellettuale, il flusso stornellistico conosce, dal 1847 al 1873, una sola ma cospicua cesura (comune, del resto, all'intera attività poetica) dal '51 al '59, gli anni dell'esilio belga e francese, ed è l'interruzione traumatica del legame simbiotico con i fatti nazionali grandi e piccoli il dato oggettivo che suddivide l'intero *corpus* in due frazioni asimmetriche la prima delle quali, pur nella relativa esiguità cronologica (meno di un quinquennio) e materiale (non più di una quarantina di testi), risulta di gran lunga e sotto ogni aspetto la più importante<sup>(43)</sup>.

Nella stagione d'apertura infatti è dato osservare prima la subitanea costruzione di un modello efficiente (ed il *Brigidino* è già l'esempio ottimale di una organizzazione poetica perfettamente funzionante) e poi la rapida moltiplicazione di scritture il cui denominatore comune minimo è la risultante, da un lato, del calco strutturale operato sul rispetto toscano<sup>(44)</sup>, dall'altro, al di là ed oltre una specificità vernacola, dell'adozione di un registro complessivamente dimesso e familiare, ricco di schiettezza ed ingenuità popolarische.

Una volta individuato il meccanismo di base, una continua ed elastica riproduzione consente l'adattabilità a tematiche disparatissime, senza aprioristiche preclusioni (cardinali e cannoni, battesimi e banditi, madonne che piangono ed esuli polacche), la permeabilità ad avvenimenti toscani e veneti, friulani e siciliani, romani e lombardi, la disponibilità al tono satirico e canzonatorio come alle inflessioni elegiache e patetiche.

---

(43) Non pare di poter consentire, pertanto, con chi ritaglia, sia pure non arbitrariamente, un primo periodo che «partendo dai fatti del '48 arriva all'eco dolorosa della vicenda di Aspromonte» (L. BALDACCÌ, nell'*op. cit.*, II, p. 1086), mentre il secondo di estenderebbe dal 1862 al 1873, e tanto meno con quanti non individuano alcuna soluzione di continuità: ciò significa ignorare la disposizione diacronica delle stampe stornellistiche per sostituirvi un ipotetico flusso continuo oppure delle partizioni che prescindono da dati oggettivi.

(44) Ed è rimarchevole, a questo proposito, la costruzione per distici sovrapposti, dominante l'intera stornellistica dallongariana: non solo dunque una netta distinzione tra «testa» e «coda», ma anche, al loro interno, autonomia sostanziale delle singole coppie di versi, che fanno coincidere la (doppia) misura metrica con quella sintattica, nonché arrogarsi precise porzioni di senso.

Al di sotto comunque della polivalenza di generi e temi, della propensione a diversi soggetti e livelli espressivi, si lasciano riconoscere nella prima stornellistica alcune linee evolutive di fondo.

La programmatica mimesi del canto folklorico, fermentato dal lievito patriottico, è perseguita in modo sostanzialmente incoerente e le *pièces* dallongariane diventano sempre meno « anonime » e sempre più voce dell'uomo di parte; sempre più preoccupate di gestire in termini politicamente qualificanti il consenso delle masse e sempre meno attente alle loro autentiche elaborazioni, anche espressive. Il distacco dai modelli e dai propositi iniziali matura tuttavia secondo un processo non rettilineo, che permette ritorni e contraddizioni interne, tanto che l'autore, anche nella produzione seriore, saprà di quando in quando ritrovare linguaggio e sensibilità contigui al suo pubblico teorico dichiarato. Resta comunque il fatto che il tentativo di perpetuare il canto popolare toscano scivola ben presto, e sia pure con ragguardevoli eccezioni, in un manierismo ripetitivo il cui esito, in prospettiva, sarà l'epigramma satirico o galante, dove di popolare non permane che la tenue patina esteriore. Per intanto, e sempre più spesso, committenza e destinazione cominciano a coincidere e la stornellistica, prodotto borghese, ritorna alla borghesia, al di sopra di quelle fasce subalterne cui pure dichiara di rivolgersi. Con ciò non solo si va incontro all'ennesimo fallimento nell'auspicata penetrazione e diffusione di massa, ma la stessa valenza letteraria dell'esperimento ne rimane compromessa ed i margini di innovazione nei confronti del sistema poetico tradizionale sono destinati a ridursi inesorabilmente.

Accanto all'emergere contraddittorio di tale sintomatologia, gli stornelli dal '47 al '51 documentano senza equivoci una netta metamorfosi che conduce il poeta da un patriottismo politicamente approssimativo alla professata ed ortodossa militanza mazziniana, radicalizzando le proprie posizioni attraverso successive conversioni dal neoguelfismo al repubblicanesimo federalista e poi unitario.

La distanza ideologica, se non cronologica, tra il generico appello alla lotta armata quale si ricava, ad esempio, dal *Mésero* <sup>(45)</sup>

- (45) Bello è pagnar per il suo terreno,  
bello cader sul campo dell'onore!  
Se mi diranno: lo tuo damo è morto,  
lo stesso velo coprirà il mio volto.  
Se mi diranno: ecco le spoglie sue,  
solo una fossa basterà per due. (vv. 5-10)

Questa la versione dell'ediz. Daelli (p. 32), dove lo stornello è datato: *Genova, marzo 1848*, mentre risale all'anno precedente, visto che appartiene all'edizione

e gli accenti pressoché sanculotti di *C'era una volta*<sup>(46)</sup> è ben rilevabile, ma ancor più eloquenti sono le varianti subite dalla « coda » della *Giunchiglia*, che così suona nei primi *Stornelli italiani* (1847):

Giunchiglia gialla accanto al fiordaliso,  
tu sei la chiave che apre il Paradiso:  
il Paradiso è questa nostra terra  
or che PIO NONO allo stranier la serra:  
il Paradiso è quell'Italia vera  
dove non c'è che un Cristo ed una bandiera. (vv. 7-12)

mentre nella stesura definitiva del '63 (sotto il titolo di *Italia libera*) perde ogni riferimento alla pianta erbacea ornamentale e soprattutto all'infatuazione pontificia<sup>(47)</sup>:

senese Porri (1847). In questa, fra l'altro, ed anche in quelle omonime veneziana (Santini) e romana (Natali) del 1848, l'ultimo distico si leggeva: « Se mi diranno: è morto il damo tuo / solo una fossa basterà per duo », e tale variante rivela una maggior aderenza al meccanismo dei *versus trasformati*.

- (46) C'era una volta un re e una regina,  
che al sol vederli passava la fame.  
Viveano a starne, vestivan di trina  
per la felicità del lor reame.  
Quando la gente non avea farina,  
lo re diceva: mangiate pollame.  
Lo re può fare e disfar ciò che vuole,  
e noi siam nati per far ombra al sole,  
lo re può fare la pace e la guerra,  
e noi siam nati per andar sotterra...  
Passa la notte e l'alba si avvicina...  
C'era una volta un re e una regina!

Il testo è conforme all'ediz. del '63 (p. 41), ma, col titolo *La monarchia* (in rapporto ad uno stornello là contiguo sulla *Repubblica*) compare dapprima nei *Nuovi canti popolari*, op. cit., del '51. Dall'Ongaro, comunque data sempre il compimento: *Roma, 1849*.

(47) Analogo il caso del distico conclusivo del *Dì d'Ognissanti*, dove Dall'Ongaro si rivolge familiarmente agli angeli ed ai beati, nel '48 (edizioni Natali e Santini) con l'invocazione: « E poiché siete più vicini a Dio, / per l'Italia pregatelo e per Pio », mentre nel '49 (cfr. *Canti popolari — 1845/1849 —*, Capolago, Tip. Elvetica) il tono è più che brusco: « E se il papa non bada a' fatti sui / dite al Padrone che ci pensi lui! ». Così è del pari significativo che un testo « compromettente » come *La madre italiana*:

Ponete o bimbi, le ginocchia al suolo,  
pregate il Ciel che ci conservi Pio.  
Ei pose fine dell'Italia al duolo,  
ai suo tiranni fe' pagare il fio.  
fece di molte genti un popol solo,  
una sola famiglia, un sol desio. (vv. 1-6)

attestato dalla Porri, dalla Natali e dalla Santini, sia assente, invece, dalla Daelli

Il rosso è il sangue che versar io voglio,  
 ma per la libertà, non per un soglio.  
 Lo vo' versar per quella Italia vera,  
 dove non c'è che un Cristo e una bandiera. (vv. 7-10)

Due stornelli pubblicati nel '51 accostano infine paradigmaticamente le figure che Dall'Ongaro propone come centrali nella sua lettura della vicenda quarantottesca, opportunamente purgata da ogni accenno alla guerra regia: l'una è il fallito protagonista del moto di indipendenza ed unità nazionali, suscitatore di entusiasmi pari soltanto alla successiva delusione, ed il cui mito è sottoposto ad una interpretazione critica<sup>(48)</sup>:

Pio Nono non è un nome e non è quello  
 che trincia l'aria assiso in faldistoro.  
 Pio Nono è figlio del nostro cervello,  
 un idolo del core, un sogno d'oro.  
 Pio Nono è una bandiera, un ritornello,  
 un nome buono da cantarsi in coro.

Chi grida per la via: viva Pio Nono,  
 vuol dir viva la patria e il perdono.  
 La patria ed il perdon vogliono dire  
 che per l'Italia si deve morire:  
 e non si muore per un vano suono,  
 non si muor per un papa o per un trono!<sup>(49)</sup>

l'altra è invece quella del *leader* repubblicano che, nonostante la sfortunata conclusione dell'avventura romana, continua a lavorare per la libertà italiana e deve rappresentare ormai l'unico sicuro punto di riferimento per chi ha care le sorti della patria<sup>(50)</sup>:

Chi dice che Mazzini è in Alemagna,  
 chi dice ch'è tornato in Inghilterra.  
 Chi lo pone a Ginevra e chi in Ispagna<sup>(51)</sup>,

del '63, dove Dall'Ongaro, commentando il *Battesimo* (anch'esso imbarazzante, anche se in misura minore, per lo scrittore garibaldino), confessa amaramente: « Pio Nono era allora bandiera di libertà e di perdono. *Quanto mutatus!* » (p. 23).

(48) *Pio Nono*, datato: *Roma, 1848* nella Daelli (p. 40).

(49) E' rilevabile nella « coda » la tecnica del « discorso suturato » (cfr. A. M. CRESE, *Note ecc.*, cit., p. 538), che invece di ribadire, variando la collocazione dei termini, lo stesso significato, prevede una progressione concettuale, basata su una *gradatio* che sconfinava in *sòrite*.

(50) *Mazzini*, sottoscritto: *Italia, 1851* nella Daelli (p. 44).

(51) Una variante attestata dai *Nuovi canti popolari*, op. cit., p. 68, propone *Losanna*, il che condiziona la rima del v. 5, così formulato: « Ditemi in cortesia, gente credagna ». L'ultimo verso poi si leggeva, più settariamente: « Versar il sangue per la sua [di Mazzini] bandiera ».

chi lo vuo sugli altari e chi sotterra.  
Ditemi un po', grulloni in cappa magna,  
quanti Mazzini c'è sopra la terra?

Se volete saper dov'è Mazzini,  
domandatelo all'Alpi e agli Apennini.  
Mazzini è in ogni loco ove si trema  
che giunga a' traditor l'ora suprema.  
Mazzini è in ogni loco ove si spera  
versar il sangue per l'Italia intera.

5. — Discorrendo degli stornelli, in una lettera del 1862 a Giuseppe Arnaud, Dall'Ongaro dichiarava: « Pochi ne scrissi nel lungo esilio, e non sono tra i buoni. Sono fiori che hanno bisogno di quest'aria e di questo sole »<sup>(52)</sup>. Il ritorno in Italia nel 1859 coincide pertanto con la ripresa di una prospettiva di lavoro per anni accantonata, piuttosto che con l'apertura di un « secondo tempo » antitetico al primo o almeno relativamente autonomo. Non si può infatti sostenere che la produzione seriore batta strade antagonistiche o comunque diverse dalla precedente; molte cose sono cambiate in Italia dal '49 e molte esperienze culturali ed ideologiche ha attraversato all'estero l'autore, ma la stornellistica, una volta ricominciata, non fa che confermare tendenze e sviluppi emersi in passato, portandoli semmai alle estreme conclusioni. Si potrebbe per di più verificare un curioso parallelismo fra i due successivi momenti: nel '59, come nel '47, è il soggiorno in Toscana a propiziare dapprima la composizione e la diffusione degli stornelli, mentre dal '62, come dal '49, dopo una fase di convinta partecipazione al moto nazionale, si registrano accenti sempre più fitti di delusione e di critica amara, sostenuti da posizioni più rigidamente democratiche e radicali.

Allontanandosi infatti da Mazzini, Dall'Ongaro era approdato a Firenze volenterosamente disponibile a dare il proprio apporto, secondo la parola d'ordine « Italia e Vittorio Emanuele », a chiunque si proponesse, in qualunque direzione, l'indipendenza e l'unità italiane, e dunque alla stessa monarchia sabauda, impegnata nel suo disegno bellico *in primis* antiaustriaco. Così si spiega l'inno fiducioso del '59 al *Re d'Italia*<sup>(53)</sup>:

---

53) Il testo è riportato solo nella postuma edizione Robecchi (*Stornelli politici e non politici*, Milano, 1883), p. 169.

Lo re d'Italia è un angelo sul trono,  
 Iddio cel diede e noi siam grati al dono;  
 lo re d'Italia è un fulmine sul campo,  
 Iddio l'ha fatto, e poi gettò lo stampo.  
 Ce n'ha dei re, ce n'ha delle corone,  
 ma re Vittorio è il re della nazione. (vv. 5-10)

Quest'ultima equazione, però, funziona soprattutto perché garantita dal prestigio di Garibaldi, capo carismatico riconosciuto tale dalla borghesia e dai ceti subalterni, nonché protagonista della folgorante spedizione meridionale<sup>(54)</sup>; dopo una transitoria attenzione agli eventi prettamente toscani anteriori all'annessione, Garibaldi e l'epopea garibaldina monopolizzano ben presto tutto lo spazio della stornellistica, tesa alla continua « esaltazione mistica dell'eroe nel suo immediato rapporto con le masse »<sup>(55)</sup>, nell'intento di coagularvi intorno il massimo del consenso possibile. Può capitare che addirittura si mettano in versi singoli appelli del generale<sup>(56)</sup>, ma conta soprattutto la insistita volontà di trasmettere, mitizzandola, l'immagine di un magnanimo a tutto tondo, refrattario ai rancori e tetragono alle sventure, quali si evince dalla seconda sezione della *Rondinella di Caprera*, del 1866<sup>(57)</sup>:

Io vengo da Caprera, ove lo vidi  
 che già si regge su l'infermo piede:

(54) Troppo ci si dovrebbe diffondere sulle modalità del moto garibaldino e sulla letteratura poetica ad esso relativa: cfr. almeno G. PIRODDA, *Mazzini e il romanticismo democratico*, in AA.VV., *La letteratura italiana. Storia e testi*, dir. da C. MUSCETTA, v. VII, t. II, *Il primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 94 ss., mentre sul piano antologico, restano utili le raccolte di N. PUCCIONI, *Garibaldi nei canti dei poeti suoi contemporanei e del popolo italiano*, Bologna, Zanichelli, 1912 e di E. JANNI, *I poeti minori dell'Ottocento*, v. II, *Poesia della patria ed eredità del Risorgimento*, Milano, Rizzoli, 1955.

(55) V. SPINAZZOLA, *op. cit.*, p. 1038, che, a riprova, riporta giustamente la corona di stornelli dallongariani che va sotto il titolo di *Garibaldi in Sicilia* (nella Daelli, pp. 69 ss.).

(56) Come nel caso della *Carabina*, stornello che divulga, sintetizzandolo, un discorso tenuto a Parma il 4 aprile 1862. In una lettera ad Antonio Coiz, cinque giorni dopo, Dall'Ongaro spiega: « la *Carabina* non è mio, ma di Garibaldi. Non ho fatto che rimare alla meglio le sue parole. Stampatelo col nome di Garibaldi in calce: ch'egli non potrà rigettarne la paternità » (cfr. A. DE GUBERNATIS, *op. cit.*, p. 209).

(57) Secondo l'edizione Robecchi, p. 99, cui consente la prima versione rintracciabile nella « Strenna Veneziana » pel 1867, VI, *Venezia degli Italiani*, Venezia, Visentini, 1866, p. 194.



lo vidi a' campi in mezzo a' suoi piú fidi,  
che mai per oro mutar di fede.

E se talor si ristà pensoso,  
è per pietà, non per rancore ascoso.  
E se una ruga gli solcò la fronte,  
è per Venezia e non per Aspromonte.

A questa altezza, però, la parabola epica della seconda stornellistica è già da tempo esaurita: chiuso il periodo esaltante delle battaglie contro gli austriaci e dei successi antiborbonici, la prosaica ordinaria amministrazione del nuovo stato e soprattutto i fatti d'Aspromonte sollecitano il repentino distacco del poeta dalla «prudenza governativa e fanno riaffiorare le temporaneamente sopite diffidenze antimonarchiche. Ferma restando l'inalterata devozione garibaldina, calano perciò vistosamente le quotazioni di Vittorio Emanuele e ricompare piú insistente in controluce la presenza di Giuseppe Mazzini, «cervello d'Italia», immeritadamente esule e latore di un programma alternativo ancora apparentemente attuale.

Mentre perciò Dall'Ongaro si viene definitivamente associando a quanti, nel cosiddetto «partito d'azione», si battono per l'immediata e necessariamente violenta integrazione di Venezia e di Roma al tessuto nazionale, la delusione politica sempre piú accentuata (né certo giovano a lenirla l'umiliazione militare della terza guerra d'indipendenza o la tarda breccia di Porta Pia) provoca dunque, a partire dal 1862, una serie di atteggiamenti duramente critici nella stornellistica, che così «perde la sua funzione originale e diventa semplicemente satira contro la monarchia, l'esercito, i ministri ed il Parlamento, il papa e i preti»<sup>(58)</sup>.

Gli strali polemici, a prescindere dagli scontri con singole personalità, si appuntano contro tutta la classe dirigente, accomunata nell'accusa di incapacità ed inadempienze, nonché di repressione del dissenso mazziniano e dei tentativi di impronta garibaldina.

Documento interessante, ad esempio, di aspra contestazione della politica meridionalistica all'indomani della conquista delle Due Sicilie è *La legge Pica*, ipotizzante il domicilio coatto per coloro che cantavano in coro l'inno di Garibaldi<sup>(59)</sup>:

(58) L. BALDACCI, nell'*op. cit.*, II, p. 1087.

(59) Secondo l'edizione Robecchi (p. 72), donde ricaviamo il testo, l'anno di composizione è il 1862.

Ben tu sei detta città del Toro  
 che un cencio rosso ti mette paura!  
 Tremi di un uomo e ti spaventa un *coro*,  
 odii la libertà che t'assecura.  
 Di che state cianciando in concistoro  
 ministri di viltade e di paura?

Il Siciliano è un popolo poeta  
 che si conduce con un fil di seta.  
 Voi gli mandate moschetti e cannoni  
 premiando i tristi e conculcando i buoni:  
 voi gli mandate cannoni e moschetti  
 e saran volti contro i vostri petti.

Non meno violenta si svolge la parallela battaglia anticlericale, le cui testimonianze si infittiscono maggiormente negli stornelli piú tardi e trovano ampio riscontro nella rimanente produzione in verso ed in prosa<sup>(60)</sup>. I toni diventano durissimi, in contrapposizione frontale senza alcuna possibilità di mediazione, fino alla franca brutalità della *Benedizione di Pio Nono*<sup>(61)</sup>:

Oh! santo padre, vi faccian preghiera,  
 deh! non ci benedite un'altra volta.  
 O che avete negli occhi la versiera,  
 che tristo chi vi vede e chi v'ascolta?  
 Ci avete benedetti a primavera  
 e ci mandaste a male la raccolta!

Avete benedetto tante e tanti,  
 che hanno perduto le corone e i manti.  
 Beneditevi voi, se avete frega,  
 noi sappiam che son ferri da bottega.  
 E se ciò non vi basta, ve l'ho a dire?  
 Andate voi a farvi benedire!

Con chiarezza ormai, nelle attestazioni seriori, l'esperimento dallongariano manifesta i suoi limiti: il perdurante impiego di un « colore » popolare, anche se efficace, non riesce piú a mascherare la reale destinazione dei prodotti a determinate cerchie borghesi,

(60) Del 1861 è una caustica biografia di *Giovanni Maria Mastai, papa Pio IX*, Torino, Unione Tip. Ed., mentre nel 1865 vedono la luce tre libelli polemici: *I gesuiti giudicati da se medesimi. Documenti e fatti concernenti la Compagnia di Gesù*, Bologna, Foschini; *Istoria del Diavolo*, Milano, Corradetti; *Il profeta Bileano e l'asina sua. Risposta alla lettera pastorale del candidato cattolico Cesare Cantù*, Firenze, Casale.

(61) Del dicembre del '70, secondo l'edizione Robecchi, l'unica a riportarne il testo (p. 148).

laiche e progressiste: lo stornello, divenuto epigramma salace o caustica invettiva, si presta insomma alla lettura dei colti e non al canto degli analfabeti<sup>(62)</sup>. Non deve stupire, pertanto, il fatto che Dall'Ongaro, alla vigilia della morte, venisse ancora (e talvolta spregiativamente) considerato lo «stornellista del Quarantotto»<sup>(63)</sup>: la stagione d'avvio, in fin dei conti, era stata la piú feconda ed innovativa, mentre la successiva evidenziava ormai troppo spesso l'usura del meccanismo poetico allora attivato ed esiti sempre meno conformi ai propositi iniziali.

6. — Poco, a questo punto, resta da aggiungere su quegli «stornelli non politici»<sup>(64)</sup> la cui occorrenza, sporadica dal '47 al '51, si fa ingente a partire dal 1862, in coincidenza non casuale con la declinazione prevalentemente satirica assunta dai «politici». Sinché questi ultimi, infatti, mantengono un rapporto largamente positivo con l'evolversi della situazione del paese, risolto in toni epici, elegiaci e parenetici, non c'è spazio per individuali professioni sentimentali o per interventi troppo occasionali e «disimpegnati»<sup>(65)</sup>; quando invece la confidente adesione alla realtà nazionale viene meno, si constata la dissociazione delle componenti a

---

(62) Tra l'altro, poi, è senz'altro degna di nota l'assenza pressoché totale di ogni accenno relativo alla questione sociale, che pure conosce uno sviluppo rilevante in talune ballate e novelle, e viene invece nella stornellistica costantemente subordinata a quella nazionale, anche quando ne parrebbe inevitabile l'autonoma trattazione, come nel caso di *Ser Menenio Agrippa* (nell'ediz. Robecchi a p. 101), dove non c'è traccia nemmeno della «morale» convenzionalmente assegnata all'apologo (e cioè la concordia operosa delle classi all'interno della società e dello stato) e resta soltanto l'ennesima accusa alla classe dirigente di aver fatto a meno di Garibaldi e Mazzini nella costruzione d'Italia.

(63) Di tale formula, per la connotazione negativa, si rammarica l'amico C. CORRENTI, nella necrologia sul «Diritto» comparsa il giorno successivo alla morte e leggibile anche in A. DE GUBERNATIS, *Ricordi biografici. Pagine estratte dalla storia contemporanea in servizio della gioventú*, Firenze, Tip. Ed. dell'Associazione, 1872 [ma: 1873], p. 325.

(64) La distinzione va fatta risalire all'autore stesso, nell'allestimento dell'edizione Daelli del 1863, dove, in appendice ai «politici», compaiono tre stornelli «non politici». Molto numerosi invece quelli conservati nella Robecchi vent'anni dopo, e quasi tutti cronologicamente bassi.

(65) Infatti, nel 1849, anche un epitalmio per un amico triestino (*Rondinella messaggera*) non poteva sottrarsi all'assunzione di una valenza squisitamente politica: ogni evento «privato» inevitabilmente veniva messo in relazione agli avvenimenti nazionali ed in essi fatto confluire, si trattasse della nascita di una nipotina (*Costanza*) o della morte del fratello (*La sorella*).

lungo compenstrate e, su due tangenti di fuga, da una parte vengono accentuandosi la protesta sdegnata e la critica corrosiva, dall'altra la corda erotica, in precedenza per lo piú funzionalizzata all'ansia della redenzione patriottica, conosce occasioni di autonoma e non strumentale manifestazione.

Erotici sono infatti, in maggioranza, gli stornelli esulanti dalla diretta ed indiretta militanza politica, anche se non manca una produzione a valenza encomiastica, svariante da pretesti paesistici ad epitalami ed epicedi, e di tema amoroso è il primo della serie in ordine cronologico, dove « l'ingegnosità viene acconciamente a patti con un sentimento calmo: e si pensa a Severino Ferrari »<sup>(66)</sup>:

Se siete buona, come siete bella<sup>(67)</sup>,  
 teneteli per voi que' dolci sguardi.  
 V'arde tra ciglio e ciglio una fiammella  
 che fa ringiovanire i cor piú tardi.  
 Io son come un romito nella cella,  
 ma chi mi può tener che non vi guardi?<sup>(68)</sup>

Bella, se non volete il mio tormento,  
 levate que' begli occhi al firmamento.  
 Vi crederò una santa sull'altare  
 e vi potrò adorar, se non amare.  
 Vi crederò uno spirito beato,  
 e vi potrò guardar senza peccato!

Questi esercizi minori, globalmente considerati, aspirano all'assidua variazione musicale sul tema di una atemporale lirica degli affetti, sottratta a contingenze e riscontri troppo puntuali, tra invenzione e prevedibilità, freschezza ed artificio. L'equilibrio di grazia e malizia spesso conseguito negli omaggi galanti è il risultato dell'impegno esteso e sufficientemente abile di una tecnica che si potrebbe dantesca mente definire « dolce » in contrapposi-

(66) C. DE LOLLIS, *op. cit.*, p. 193.

(67) Il testo proposto è conforme all'edizione Daelli (p. 95), dove figura anepigrafo e composto di quattro parti, di cui qui riportiamo la prima. Col titolo *Gli occhi suoi* si trovava però, unico « non politico », sia nella Natali che nella Santini (1848). Lo annovera pure la Robecchi, che però lo dedica *Alla principessa Dora d'Istria*, datandolo sorprendentemente: *Firenze, 10 novembre 1865*, ed integrandolo di una quinta sezione non precedentemente nota.

(68) Nella Natali e nella Santini, i vv. 3-6 suonavano, con maggiore passionalità:

La carne è inferma e l'anima è rubella,  
 i moti del mio sen troppo gagliardi.  
 Io son come un romito nella cella  
 che dice nel suo cor: perché pur ardi?

zione alla « aspra », coltivata negli epigrammi satirici: la cura nell'evitare eccessive collisioni semantiche e fonetiche condiziona l'adozione di un lessico maggiormente controllato e di traiettorie sintattiche per lo piú lineari, nonché la degradazione di ogni grumo concettualmente complesso.

E' chiaro che, in relazione agli autentici materiali folklorici, tale lirica esile e rarefatta non può contare, per distinguersene, sulla robusta immissione di contenuti attuali, desunti dalla storia o dalla cronaca, come nel caso degli stornelli politici, e si affida pertanto a stilemi e calchi, opportunamente contaminati, provenienti dalla grande poesia della tradizione aulica, cosicché un critico avvertito come Eugenio Camerini poteva affermare, in pieno Ottocento<sup>(69)</sup>: « Si sente in questi stornelli che il cuore dello scrittore comunica col popolo, ma che la mente è sopra al livello popolare, e la mano esercitata a tutte le finezze ed i prestigi della penna ».

D'altro canto l'intento mimetico intrattenuto nei confronti dei canti popolari, che pur sussiste a garantire la peculiarità stessa dell'intero esperimento dallongariano, opera, nella sua ricerca di affinità, il recupero di un repertorio di immagini e moduli espressivi selezionati però non sul metro di una realistica energia, come sovente nella produzione « politica », ma piuttosto di una quasi arcadica semplicità: « popolare », in questo senso, sarà sinonimo di candore e non proprio di vigore, di verginità e schiettezza ataviche del sentimento invece che di sbrigativa e talvolta grossolana fermezza d'animo.

7. — Nell'insieme la stornellistica dallongariana, ad onta della sua indubbia diffusione e degli apprezzamenti che pure non mancarono per la qualità di taluni testi, permane un fenomeno senza troppi echi né tracce concrete lungo il panorama della poesia ottocentesca, né si annoverano, una volta sbiadita la temperie dell'infatuazione per il canto popolare, specifici continuatori se non del calibro di un Luigi Morandini<sup>(70)</sup>, cosicché l'indicazione fondamentale di attingere direttamente alle fonti folkloristiche in alternativa ai modelli della poesia ufficiale resta generalmente disattesa.

(69) Nel *Proemio* all'edizione Daelli, p. 8.

(70) Il precedente dallongariano è esplicitamente invocato e molte delle sue *Poesie* (Città di Castello, Lapi, 1883) sono stornelli politici e non politici, come *Elmo e berretto*, *Origine della camicia rossa*, *Venezia e la rondinella*, *Il « mi rallegro » del papa*, *L'Affondatore*, *La vedova del volontario*, con calchi evidenti di soluzioni presenti nel « padre dello stornello erudito ».

Una simile proposta, nella sua attuazione, non era certo esente, come si è cercato di dimostrare, da incongruenze e contraddizioni, né pianificata con una coerenza tale da eludere i possibili esiti involutivi; tuttavia la portata storica e l'importanza anche letteraria di questa esperienza non possono essere messe seriamente in discussione.

Poco importa, qui, che vi si possano individuare, come sostiene De Lollis, motivi di accostamento alla lirica carducciana<sup>(71)</sup>, anzi vale la pena di sottolineare come gli stornelli di Dall'Ongaro detengano autonomo significato in quanto si collocano

fra gli esperimenti ottocenteschi piú avanzati di *poesia per il popolo*. Anche se egli perseverò nell'equivoco, che era stato di tanti, di voler calare nei ceti subalterni ideali e suggestioni politiche che erano quelle della borghesia risorgimentale, anzi che procedere ad una rappresentazione diretta di sentimenti e stati d'animo *immediatamente popolari*, la sua resta forse l'unica espressione contemporanea di una lirica che non solo tratti temi popolari, ma tenti perfino di disporli entro un linguaggio assai vicino quello del vasto pubblico cui era rivolta<sup>(72)</sup>.

In piú di un'occasione l'autore riesce effettivamente a trascendere i limiti della consueta circolazione letteraria, operando in profondità sul veicolo espressivo, tanto che il messaggio può arrivare a forzare o almeno aggirare il secolare steccato dell'alfabetismo, pervenendo a destinatari in precedenza costantemente esclusi dalla fruizione: nei confronti del popolo, allora, Dall'Ongaro

si fa complice delle sue illusioni politiche, interpreta il suo sogno di riscossa risorgimentale, gli porge la voce per credere e sperare in un domani migliore, credendo egli stesso e sperando che quel domani possa realizzarsi semplicemente sul piano del nuovo assetto nazionale<sup>(73)</sup>.

Anche quando, tuttavia, tale anelato e laborioso rapporto con un pubblico di massa si incrina, il che avviene sempre piú spesso nel corso della parabola diacronica, e la stornellistica rientra com-

(71) « Come in Carducci, la breve stanza si gode di sentirsi sfiancata da un contenuto troppo crudo ed abbondante; e come in Carducci, crudezza e concisione di forma vogliono essere a reazione contro l'incontinenza romantica » (*op. cit.*, p. 195).

(72) R. MEROLLA, in *Conclusioni e crisi del Risorgimento*, a cura di R. MEROLLA, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 40.

(73) L. BALDACCI, nell'*op. cit.*, II, p. 1085.

piutamente, attraverso i canali collaudati della satira e della lirica erotizzante, in quel sistema letterario complessivo che talune delle prime prove in particolare sembravano in grado di intaccare almeno per quanto concerne confezione e recapito dei testi, permane comunque una positiva distanza, ad esempio, « dalla parenesi tirtaica del canto di guerra concepito in forme tradizionali e classiciste »<sup>(74)</sup>, mentre, piú in generale resta cospicuo il contributo offerto al rinnovamento del linguaggio poetico convenzionale, ampliato nello spessore lessicale, agevolato nella partitura sintattica ed articolato su un registro normalmente piano e conversevole, in direzione degli aspetti concreti e quotidiani.

In definitiva, gli stornelli si confermano capitolo stimolante nelle patrie lettere ottocentesche, ed anche gli approdi estremi, quando ormai il tentativo di riesumare con velleità alternative il rispetto toscano è definitivamente rientrato, testimoniano un dignitoso artigianato letterario, sempre piú lontano da seduzioni ed enfasi proprie di un canto *ore rotundo*.

Esempio senza dubbio interessante, a questo proposito, di quella dimessa poesia infantile che Dall'Ongaro coltivò con apprezzabili risultati soprattutto in anni tardi è l'ultimo, forse, reperto « non politico », dettato a qualche mese dalla scomparsa, dove, modulato sulla semplice antitesi tra la bambina ed il vecchio, si delinea il dolente congedo all'esistenza<sup>(75)</sup>:

Voi siete l'alba ed io sono la sera,  
 crepuscoli ambedue di questa vita:  
 la vostra luce è limpida e sincera,  
 la mia è nubilosa e scolorita.  
 Voi siete una speranza lusinghiera,  
 io la memoria d'un'età fuggita.  
 Deh! che disdetta che non sia concesso<sup>(76)</sup>

(74) *Ivi*, p. 1086.

(75) *L'alba e la sera*, di cui si dà il testo dell'ultima delle tre sezioni ospitate nell'edizione Robecchi (p. 246), conforme alla prima pubblicazione rintracciabile, anch'essa postuma, negli *Scritti d'arte*, a cura di G. MONGERI, Milano, Hoepli, 1873, p. XXVII. E' intitolato invece *Alla signorina Alba B.* in T. MASSARANI, *Sermoni e rime*, per cura di A. SERENA, Firenze, Le Monnier, 1909, p. 330, dove Massarani chiarisce che l'autore compose lo stornello « da noi in villa, pigliando leggiadramente, come soleva, occasione dal nome di una allor giovanissima cuginetta nostra, chiamata Albina ».

(76) Nella versione offerta da Massarani il v. 7 è leggermente modificato, con una movenza ancor piú vicina al parlato: « Oh che peccato che non sia concesso » e qualche altro tratto distintivo si riscontra al v. 5 (*la per una*), 10 (*ah per ma*).

ritrovarci una volta al punto istesso,  
 e nell'ora fugace che m'avanza!  
 riunir la memoria e la speranza!  
 Ma! per noi non torna primavera!  
 Voi siete l'alba, ed io sono la sera.

Costruito con smaliziata abilità in funzione del consueto e velenoso *fulmen in cauda* è poi il conclusivo degli stornelli « politici », composto il giorno prima della morte ed intestato *A Giovanni Lanza*, che introduce notevoli venature autoironiche in un dettato intriso di movenze prosastiche<sup>(77)</sup>:

Dottore, un vostro confratello arguto  
 mi tratta a latte d'asina da un mese,  
 sera e mattina ott'once ne degluto  
 quanto me n'offre la bestia cortese.  
 Io sento già che con processo muto  
 la sostanza asinina in me discese.

Deh- suspendete i colpi di randello  
 prima ch'io sia un perfetto asinello,  
 chi sa, che allor la mia nova natura  
 mi faccia degno di miglior ventura;  
 e l'asino emulando e i modi suoi  
 io sia fatto ministro come voi!

---

(77) Secondo la Robecchi risale al 9 gennaio 1873 (p. 159) ed il dato è confermato anche da altre fonti, ad es., G. P[INGUENTINI], *L'ultimo stornello di Dall'Ongaro*, in « La Porta Orientale », XVI, 1946, pp. 197 s.



## APPENDICE

NOTE PER UNA EDIZIONE CRITICA  
DELLA STORNELLISTICA DALLONGARIANA

È noto come l'intera opera poetica di Francesco Dall'Ongaro, a causa della dispersione quantitativa ed in mancanza di collettori organici e sicuri, sia filologicamente fra le più sinistrate dell'Ottocento. Nella complessiva produzione in versi il settore stornellistico è forse il più esposto alla diaspora ed alla precarietà delle stampe, con i numerosi opuscoli spesso frettolosamente approntati, i frequenti fogli volanti ed i copiosi interventi su giornali e riviste, in forza della stessa natura e destinazione di una poesia tendenzialmente di massa, tesa a moltiplicare le proprie modalità d'accesso militante nei confronti di un uditorio il più ampio possibile, rincorrendo continuamente l'attualità ed il fatto di cronaca, fino a ridursi talora ad una serie di « documenti di mero giornalismo poetico »<sup>(1)</sup>.

Vanno intanto riepilogate, nella loro successione (e stratificazione) le principali pubblicazioni in ordine cronologico. Ad una prima edizione di *Stornelli italiani* nel 1847 (Siena, Porri), contenente dodici composizioni<sup>(2)</sup>, fanno seguito, l'anno successivo, dapprima l'omonima romana (Natali), che ne aggiunge altre tredici<sup>(3)</sup>, e poi la veneziana (Santini) che, oltre ai venticinque delle precedenti, allinea in chiusura il componimento intitolato *L'Ulivo*<sup>(4)</sup>. Di datazione incerta, invece, un opuscolo privo di note tipografiche nell'esemplare conservato nella Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma<sup>(5)</sup>, il quale

(1) L. BALDACCI, nell'*op. cit.*, II, p. 1086.

(2) *I tre colori* (dal 1863: *Il brigidino*), *La giunchiglia* (dal 1849: *Italia libera*), *Il sicario* (dal 1849: *L'emissario*), *Alto tradimento*, *La bandiera*, *Il cannone*, *Il disertore*, *Il mésero*, *La livornese*, *La decorazione*, *Il battesimo*, *La madre italiana*.

(3) *La donna lombarda*, *Il Noncello*, *Marco e Teodoro*, *L'anello dell'ultimo doge*, *La camelia toscana*, *Lo sposo italiano*, *La nuova Usilia*, *Il Po*, *L'esule della Polonia* (dal 1863: *L'esule slava*), *La Sicilia* (dal 1863: *Lo stivale*), *Marco Aurelio*, *Gli occhi suoi* (anepigrafo dal 1863), *Il dì d'Ognissanti*.

(4) Apparso dapprima col titolo *La domenica delle palme* nel « Giornale Politico del Friuli », I, 17 aprile 1848.

(5) La copia ivi custodita è sprovvista di frontespizio e di copertina, e contiene inni di Luigi Masi insieme agli stornelli dallongariani. La dedica alle donne romane è indizio eloquente del luogo di pubblicazione, mentre per la datazione si potrebbe scegliere tra il primo soggiorno nella futura capitale (nei primi mesi del '48) ed un secondo successivo all'espulsione da Venezia decretata da Manin (fino alla metà del '49), quando Dall'Ongaro è deputato della Repubblica Romana

riporta i dodici stornelli senesi e *La donna lombarda*, e propone *La Sicilia* con la denominazione *La costituzione*. La quinta edizione è rappresentata dai *Canti popolari* (1845-1849) stampati a Capolago dalla Tipografia Elvetica nel 1849, con ventitre stornelli, tre dei quali (*I cardinali*, *La sorella*, *Rondinella messaggera*) non anteriormente attestati, come gli otto compresi nei *Nuovi canti popolari*, editi dallo stesso tipografo due anni dopo (6).

Occorre attendere il 1859 perché, all'indomani del ritorno dall'esilio, a Firenze, presso Torelli, compaia l'opuscolo: *16 agosto 1859. Voci del popolo*, con cinque nuove composizioni (7) (su un totale di otto), mentre la raccolta di gran lunga più copiosa ed importante pubblicata in vita è senza dubbio il volume di *Stornelli italiani* che l'editore Daelli pubblicò a Milano nel 1863, dove, fra i settantatre componimenti trovano posto alcuni stornelli « non politici », riuniti in un'apposita sezione conclusiva. L'edizione è fondamentale in quanto costituisce il bilancio, personalmente curato e coordinato dall'autore, di oltre cinque lustri di attività, qui rappresentata quasi per intero, in parallelo a quelle *Fantasie drammatiche e liriche*, (Firenze, Le Monnier) che, tre anni più tardi, saranno invece la collezione per molti aspetti definitiva della ballattistica maggiore: nell'uno ed altro caso i due volumi sono perciò decisivi per la tradizione poetica dall'ungariana.

Composizione e pubblicazione di stornelli, peraltro, continuano per un altro decennio dopo il 1863, interrotte solo dalla morte dell'autore (8), e per attingere ai numerosi testi di questo periodo è indispensabile

e braccio destro di Mazzini. Propendiamo però per il primo periodo, ovviamente a causa degli entusiasmi neogueffi degli inni di Masi. Del pari non datati, presso la stessa biblioteca, sono i *Canti popolari italiani*, un foglio volante (Modena, Cappelli) che ospita *La madre italiana*, *La donna lombarda*, *Il fiume Noncello*, *Il fiume Po*.

(6) I *Canti popolari* comprendono dunque una scelta abbastanza ampia della produzione precedente, mentre i *Nuovi canti popolari*, accanto a prodotti di varia collocazione, offrono soltanto otto stornelli, tutti di recente e recentissima fattura: *La monarchia* (dal 1859: *C'era una volta*), *La Madonna di Rimini*, *Mazzini*, *La repubblica*, *Dio e il popolo*, *Pio Nono*, *Il Passatore*, *Costanza*.

(7) *Il babbo*, *La moglie*, *Il figlio*, *Vox populi* (dal 1863: *Vox populi, vox Dei*), *La leggenda di Palazzo Vecchio*.

(8) Fra le molte testimonianze: *Gli anelli*, nella « Gioventù », V, 5 marzo 1864; *Al Gonfalone di Galatina*, in AA.VV., *Ai popoli salentini e al Gonfalone di Galatina*, Firenze, Cellini, 1865, p. 24; *La lucchesina*, nel « Giornale Illustrato », XXII, 1865, pp. 172 s.; *I fiori di Curtatone e Montanare*, in AA.VV., *Prima commemorazione dei morti a Montanara e Curtatone*, Mantova, Segna, 1867, pp. 20 s. E' superfluo ribadire, al di là di queste sommarie indicazioni, quale dispersione presentino le fonti stornellistiche e di quali molteplici canali di diffusione (riviste e giornali, opere collettive e fogli volanti) l'autore si serva. Si ricordi inoltre che sono autentici stornelli, in dialetto veneto, *16 luglio 1866*, *I colombi de San Marco*, *I tre re magi*, inclusi fra le poesie vernacole di *Algebe della laguna*, Venezia, Antonelli, 1866.

ricorrere alla prima edizione postuma, forte di oltre duecento reperti e perciò in assoluto la piú completa, gli *Stornelli politici e non politici* (Milano, Robecchi, 1833). Suddivisa essenzialmente, come si evince dal titolo, in due considerevoli partizioni (inferiore per mole alla « non politica »)<sup>(9)</sup>, preferisce un ordinamento, all'interno di ciascuna, di tipo cronologico, ma non senza incertezze ed inversioni nella collocazione dei testi ed in generale ripetizioni ed incongruenze; tra l'altro « non reca indicazione alcuna del compilatore ed è inoltre stampata in maniera sciattissima »<sup>(10)</sup>. Poco aggiungono al quadro cosí tracciato, ed interessano semmai per la residua fortuna scolastica di Dall'Ongaro, le altre collezioni ed antologie postume, tutte di riporto e che si continuano in pieno Novecento<sup>(11)</sup>.

Da tale situazione complessiva derivano alcune indicazioni sufficientemente vincolanti per l'esame e per qualsiasi edizione dei testi. L'autorevole centralità della stampa milanese del 1863, l'ultima allestita sotto il controllo diretto del poeta, obbliga a ricorrervi in tutti i casi possibili, anche se sarà sempre utile conoscere le varianti sostenute da pubblicazioni anteriori, se non altro per il fatto ch'esse ebbero corso effettivo presso il pubblico, oltre a testimoniare interni livelli di elaborazione formale. Solo in secondo luogo, e previa collazione con eventuali fonti precedenti, è necessario consultare l'edizione Robecchi per tutti quei testi assenti nella Daelli o perché successivi al 1863 o per qualunque motivo comunque ivi non inclusi. Non cosí operano i principali antologisti contemporanei<sup>(12)</sup> che optano, data la facile reperibilità nonché l'esten-

(9) Opinabile, talvolta, il criterio secondo cui un testo è « politico » piuttosto che « non politico », ma lascia ben piú perplessi tutto l'ultimo settore dei « politici », dove le date, generalmente progressive, diventano decisamente caotiche. Ancor piú sorprendente, poi, oltre a dover rimarcare frequenti errori cronologici, ritrovare lo stesso componimento in luoghi distanti e con titolo diveso (*L'esiglio*, p. 68, ovvero *Addio all'Italia*, p. 185), mentre, per dare un esempio dei refusi tipografici, l'autore della prefazione, l'americano Howelly, che negli Stati Uniti aveva curato una edizione degli stornelli, divenuto destinatario, a p. 161, di uno di questi, a mo' di ringraziamento da parte di Dall'Ongaro (« Uno stormo di garruli stornelli / rivolarono a me dall'Occidente », vv. 1-2) suona curiosamente alterato, nella dedica: *A W[illiam] Hawell*.

(10) L. BALDACCÌ, nell'*op. cit.*, II, p. 1087.

(11) Fra cui: *Stornelli italiani*, Milano, Soc. Ed. Milanese, 1909; *Rime e prose varie*, a cura e con introduz. di N. MENEGHETTI, Como, Gagliardi, 1911; *Stornelli, poemetti e poesie*, cit., a cura di N. SCHLEO (1912); *Stornelli e poesie patriottiche*, a cura di C. COMBI, Milano, Sonzogno, 1915; *Stornelli e altre poesie*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1917; *Gesta ed eroi del Risorgimento italiano*, Venezia, La Nuova Italia, 1927 (e poi: Firenze, La Nuova Italia, 1931).

(12) Fra cui: E. JANNI, *I poeti minori* ecc., cit. (1955), pp. 83 ss.; G. PETRONIO, *Poeti minori dell'Ottocento*, Torino, UTET, 1959, pp. 365 ss.; L. BALDACCÌ, *Poeti minori* ecc., cit., II (1963), pp. 1085 ss.; C. MUSCETTA (ed. E. SORMANI), *Poesia dell'Ottocento*, v. I, Torino, Einaudi, 1968, pp. 1110 ss.

sione della documentazione prodotta, per la collezione postuma, esimentosi da ulteriori preoccupazioni<sup>(13)</sup>.

Qualche puntualizzazione ancora meritano quelle datazioni che sono apposte scrupolosamente a quasi tutti i testi, sia da Dall' Ongaro stesso che dai curatori delle sue raccolte, da accettarsi con cautela in quanto, « piuttosto che vere e proprie date di composizione, dovranno essere considerate assai spesso didascalie e informazioni storiche sull'avvenimento al quale il poeta si ispira »<sup>(14)</sup>; del resto non mancano talora segnalazioni palesemente inesatte: per limitarsi a qualche esempio, *Il mésero* e *Il disertore*, entrambi nell'opuscolo Porri del '47, sono sottoscritti, nei *Canti popolari* del '49 ed in tutte le raccolte posteriori, rispettivamente: *Genova, marzo 1848* e *Bologna, maggio 1848*; *Il Passatore* e *Dio e popolo* appartengono ai *Nuovi canti popolari* del '51, eppure, nell'edizione Daelli, sono ascritti l'uno e l'altro al 1852; *La leggenda di Palazzo Vecchio*, infine, assegnato al 1851, risale viceversa, come dimostrano anche indizi interni, al 1859, ed è compresa nelle *Voci del popolo*.

Sia per la confezione formale sia per la dislocazione cronologica, insomma, nulla dovrebbe poter dispensare dal tentare una sistematica verifica delle lezioni e dei dati relativi ai singoli testi ed al loro insieme, filologicamente tanto piú necessaria (ed onerosa) quanto piú complicati e degradati sono, come quasi sempre nella poesia dallongariana, stato e consistenza delle fonti.

(13) Francamente inammissibile, poi, risulta la prassi di quanti, dovendo riprodurre stornelli dallongariani, ricorrono alle raccolte posteriori alla edizione Robecchi, alcune delle quali si sono ricordate. Fra queste si segnala, nel bene e nel male, la citata antologia curata da Nico Schileo nel 1912; trattandosi di un collettore corretto, il volume sarebbe inestimabilmente utile per la mole dei materiali tramandati, che costituiscono il panorama piú completo dell'intera produzione poetica dallongariana: rivelandosi però un inesplicabile miniera di piccoli e macroscopici errori, priva, tra l'altro, di ogni indicazione delle fonti, la cretomania va individuata come il maggiore anello deformante della tradizione testuale dallongariana, tanto piú infida quanto piú comodamente accessibile al lettore moderno; perciò, lungi dal surrogare il recupero delle centinaia di volumi, opuscoli, riviste e fogli volanti da cui effettivamente dipende, deve essere ogni volta sostituita dalla lettura diretta degli originali e ad essi ricondotta. Vittima del poco raccomandabile esegeta trevigiano risulta anche Luigi Baldacci, quando, dovendo fare a meno, per la riproduzione del *Tiro* (*op. cit.*, II, p. 1087) della Robecchi, dove non è riportato, dichiara di ricavarlo dallo Schileo, invece che risalire agli *Stornelli italiani* del '63, che regolarmente lo annoverano. Buon per Baldacci che, in questo caso, l'antologia trevigiana presenti un solo errore e così evidente ch'è inevitabile correggerlo (una congiunzione *e* trasformata in una inspiegabile preposizione *a*, del tutto insostenibile, al v. 4). Resta comunque la constatazione di come, di fronte alla complessità e precarietà delle fonti, gli antologisti (anche i piú attenti, come Baldacci che, per quanto concerne talune ballate, meritoriamente si rifà alle stampe originali) propendano generalmente, nel caso di Dall' Ongaro, per le soluzioni piú agevoli e sbrigative e finiscano per servirsi, a loro volta, di altre antologie tutt'altro che irreprensibili.

(14) L. BALDACCI, nell'*op. cit.*, II, p. 1087.



VERSI DI VINCENZO MONTI DA GOETHE.  
IL SENSO DELLA NATURA

ERNESTO GUIDORIZZI

---

Nota presentata dal s. e. Vittore Branca  
nell'adunanza ordinaria del 23 novembre 1980.

---

1. L'INCONTRO. Sotto la data 23 novembre dell'anno 1786, Goethe riferiva nel suo *Viaggio in Italia* di aver sentito parlare dell'abate Monti. Autore di una tragedia, *Aristodemo*, questi avrebbe desiderato porgerla all'attenzione del viaggiatore, attendendone altresì un giudizio. Nella casa romana di un principe tedesco, Goethe ne ascoltò la lettura, da parte di Monti stesso. Venne espresso in quell'occasione un rapporto preciso con *Werther*, « fatto capire » a Goethe, cui non sarebbe forse dispiaciuto avvertire che « alcuni brani » (*einige Stellen*) del suo libro « eccellente » erano stati « adoperati » (*benutzt*) dal poeta italiano<sup>(1)</sup>.

Goethe scriverà frasi lusinghiere sul testo di Monti. Ne porrà in rilievo la composta semplicità ed un accostarsi armonico di forza e dolcezza. Assisterà alla prima rappresentazione della tragedia, la quale dovette riscuotere « il plauso più grande »<sup>(2)</sup>. Ma alla « prima » del Teatro alla Valle, Monti rimase assente, preoccupato ed impaurito per le sorti della serata<sup>(3)</sup>.

Nei riguardi di Goethe, l'adesione di Monti risultava nota d'altro canto prima della pagina riproposta nel *Viaggio in Italia*, se ad esempio Ennio Quirino Visconti poteva scrivere nell'anno

---

(1) *Italienische Reise*, 23 novembre [1786].

(2) *Ibid.*, 15 gennaio 1787, « Und so ist denn endlich auch «Aristodem», und zwar sehr glücklich und mit dem grössten Beifall, aufgeführt ».

(3) *Ibid.*, « Der Verfasser war zu Hause geblieben... ».

1785 di tale entusiasmo, manifestato dal poeta italiano<sup>(4)</sup>. La notorietà di Goethe in Italia si doveva alla circolazione di *Werther*, tradotto in francese<sup>(5)</sup>; poi ad una prima versione italiana, dovuta a Gaetano Grassi<sup>(6)</sup>. La lettura del romanzo risultava allora diffusa nell'ambito dei letterati. Per quanto concerne la città di Roma, tale ambito si era già apprestato ad aprirsi, com'è noto, verso il nuovo classicismo, che nell'archeologia dello stesso Ennio Quirino Visconti, sino allo sfondo ampiamente culturale di Pio VI, tentava di proseguire lungo la traccia lasciata da Winckelmann.

Si orientava tuttavia questa verso una nostalgia già sentimentale e liberamente intimistica, proposta dalla concezione del « sublime », « che apparteneva alla tradizione barocca (ma veniva messo sotto l'autorità di Longino) »<sup>(7)</sup>. Monti si stagliava come esponente peculiare della doppia tendenza: gli orizzonti pagani della civiltà antica e quel *pathos*, che l'autore ignoto della medesima civiltà, pur volta al tramonto, aveva attribuito all'innalzarsi dell'animo: « Per sua natura l'animo nostro si innalza in certo modo, per effetto del vero sublime, assume un certo nobile ornamento e si empie di gioia e baldanza, come se da lui stesso fosse generato ciò che egli ha udito »<sup>(8)</sup>. In questo ambiente veniva letto ed anche studiato il romanzo tedesco, il quale dava immagine sia allo spaziare colorato ed ineffabile della natura, sia all'emozione persino dolorosa, che la nostalgia provoca nella giovanile sensibilità umana.

La fama dell'opera, che Goethe aveva prodotta in una prima stesura nell'anno 1774, « quando il romanzo apparve a Lipsia in

(4) E. Q. VISCONTI, *Sullo stato attuale della romana letteratura*, in *Due discorsi inediti di E. Q. Visconti*, Milano, Resnati 1841, p. 35.

(5) *Les souffrances du jeune Werther*, trad. par B.S.d.S. (baron S. de Seckendorf), Paris, 1776. *Les passions de Werther*, trad. par M. Aubry, Paris, 1777. Risultano queste le prime traduzioni del romanzo in Francia.

(6) *Werther. Opera di sentimento del dott. Goethe, celebre scrittore tedesco*. Tradotta da Gaetano GRASSI milanese. Coll'aggiunta di una Apologia in favore dell'opera medesima, Poschiavo, Ambrosini [1782]. Sulla data iniziale di questa prima traduzione, ha compiuto uno studio minuzioso Giorgio Manacorda, il quale attribuisce all'anno 1782 la stessa prima traduzione, cfr. G. MANACORDA, *Materialismo e masochismo. Il « Werther », Foscolo e Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1973. *Quale « Werther »*, note 15 e 16, pp. 4-5. Altre traduzioni seguirono negli anni successivi.

(7) C. MUSCETTA, *Introduzione*, V. MONTI, *Opere. La Letteratura Italiana. Storia e testi*, vol. 54, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p. XX.

(8) PSEUDO LONGINO, *Sul sublime*, VII.

due libretti smilzi ed anonimi »<sup>(9)</sup>, aveva ottenuto un primo richiamo critico in Italia cinque anni piú tardi: *Idea della Poesia Alemanna*, dovuto ad Aurelio De Giorgi Bertola, che recava testimonianza di *Werther* e di *Götz von Berlichingen*<sup>(10)</sup> Una seconda edizione ampliata di questo studio si registrava nell'anno 1784<sup>(11)</sup>. Poco prima, nell'anno 1783, erano stati licenziati gli *Sciolti a D. Sigismondo Chigi e Pensieri d'amore*. Si riconosceva in essi il « florilegio » di passi, « sparsi nel romanzo di Goethe »<sup>(12)</sup>.

Risulta oltremodo interessante notare che Vincenzo Monti, soltanto tre anni dopo l'incontro con Goethe, e sei anni dopo i suoi *Sciolti e Pensieri d'amore*, non riconoscerà il suo debito, nei riguardi dello scrittore. In quel documento, sotto certi aspetti sconcertante, che si dispiega come professione estetica, *Discorso preliminare a un saggio di poesie*, e che viene dedicato *Al chiarissimo monsignore Ennio Quirino Visconti cameriere d'onore di N. S. Pio VI*, il poeta italiano non nomina Goethe, nella lista di coloro i quali avrebbero influenzato la sua poesia<sup>(13)</sup>.

Pur attraversando e riportando il saggio del padre Bertola, quell'*Idea della poesia alemanna*, in cui si leggeva di *Werther*, Monti indugia, nello stesso saggio, su Klopstock, sul suo *Messia*, si permea di Longino, rapportando a lui la concezione aperta del fluire poetico e l'esempio in tal senso di Omero. Ripete da *Werther* immagini della natura nel suo fiorire, che vengono descritte tuttavia con i vezzeggiativi arcadici: « Dio manda un fiato di vita; ed ecco le campagne e le valli vestirsi di fiori e d'erbette, ecco frondeggiare le selve, e i ruscelletti spicciar fuori zampillando dal fianco delle montagne... ». E' la giornata in *Werther* del 18 agosto (I), dove « fiato di vita » trova la sua origine in un consentire

(9) M. FANCELLI, *Introduzione*. GOETHE, *Werther*, prima stesura, Milano, Mondadori, 1979, p. IX.

(10) A. DE GIORGI BERTOLA, *Idea della Poesia Alemanna*, Napoli, Raimondi, 1779. Segna l'esordio della critica italiana su Goethe (p. 105 e p. 107).

(11) A. DE GIORGI BERTOLA, *Idea della bella letteratura alemanna*, Lucca Bonsignori, 1784, pp. 104-6 e p. 162.

(12) M. KERBAKER, *La imitazione del Werther nei versi del Monti*, in *Shakespeare e Goethe nei versi di V. Monti*, Firenze, Sansoni, 1897, p. 29. Cfr. anche G. BORGESSE, *Leopardi wertheriano e l'Omero di U. Foscolo*, in *Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à F. Baldensperger*, Paris, Champion, 1930, I, pp. 63-69.

(13) V. MONTI, *Discorso preliminare a un saggio di poesie*, lettera che funge da premessa al *Saggio di poesie*, uscito a Livorno nell'anno 1789.



diverso ed essenziale alla *lebendigen Natur*; vegetazione che si smuove e vivifica per uno sguardo incantato<sup>(14)</sup>.

Riconoscibile l'ascendenza evidente di Goethe, nei riguardi degli *Sciolti* e *Pensieri d'amore*, Monti tentò di liberare la sua poesia dall'ipoteca di vera e propria *imitazione*, con cui la si poteva comparare all'autore di *Werther*. E' da aggiungere che nell'anno medesimo dell'incontro con Goethe, Monti si apprestava a tradurre *Tasso*: lavoro che lo impegnò sino all'anno 1790<sup>(15)</sup>.

E dunque, in *Aristodemo*, nei suoi « effetti », erano concorsi elementi « attinti da autori particolarmente vicini al gusto contemporaneo e imitati più scopertamente nella prima confusa redazione della tragedia, da Ossian a Werther »<sup>(16)</sup>. Al fine di comprendere la concezione *imitativa* di Monti, soprattutto nei confronti di Goethe, è bene risalire al suo esercizio specifico di lettore e traduttore, in virtù del quale egli « è poeta in quanto è, essenzialmente, poeta e traduttore »<sup>(17)</sup>. Nel suo lavoro intorno al testo di Omero, si avvertirà di fatto quella preferenza data a trasformare ed integrare, secondo un certo gusto, gravare con interventi che allargano l'immagine più che contemplare l'immagine stessa: sono così nell'*Iliade* di Monti le aggettivazioni soggiunte, le mutazioni di sineddochi atte a far brillare particolari, laddove è un semplice tutto che splende in origine; si accorda all'ipotassi un giro sinuoso, laddove è al contrario la paratassi originale a lasciare il riflesso delle cose oggettive. Uguale lavoro Monti produrrà negli *Sciolti* e *Pensieri d'amore*. Il testo di Goethe si pone alla stregua di una fonte scandita, lungo le cose della materia, il testo *tradotto* oppure *imitato* si delinea invece come allargato intervento soggettivo, sopra le cose stesse.

Al fine di osservare la resa verbale delle linee naturali, in Monti, appare rilevante, nella *Bellezza dell'Universo*, la trasfor-

(14) « Das volle warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur . . . ». *Die Leiden des jungen Werthers*, 18 agosto, I.

(15) Rimane della traduzione la prima scena dell'atto I. Cfr. P. ZAJOTTI, *Frammento del « Torquato Tasso » di Goethe*, in « Rivista Viennese », Vienna, II, 1839, t. II, pp. 58.75. Cfr. altresì « Gazzetta Milanese », Milano, 1839 e G. STRAFFORELLO, *Curiosità e amenità letterarie*, Firenze, Niccolai, 1890. E. ZANIBONI, *Un complotto goethiano a Roma per il « Tasso » e contro il « Werther »*, in « Rivista di Letteratura Tedesca », III, 1909, pp. 66-87.

(16) G. BARBARISI, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Garzanti, 1969, VII, p. 34.

(17) M. VALGIMIGLI, *La traduzione della « Iliade »*, in V. MONTI, *Opere*, cit., p. 5.

mazione operata sugli oggetti esibiti nel campo concreto della materia: un'immagine potente, quale la terra che si feconda, tumida di umori vitali (58-59), si stempera immediatamente in « molli erbe e d'olezzanti fiori » (60). Corsa di ruscelli dal monte incontra nella rima alternata « arbuscelli ». Le vaste « delle marine interminabil' onde », fra calma e bonaccia, si piegano all'« azzurra faccia » (115-117). Lauri che « tremar fa il vento » si accoppiano ad « opra e portento », mentre « tenere erbe » fluiscono via con « dolci canzonette » (289-292). Le forti vie della natura scivolavano in Italia e scorrevano alle regioni tenui dell'idillio.

Nella versione poetica del racconto, dato da Goethe dinanzi alle fonde sollecitazioni della stessa materia, ovvero nei versi che Monti compose nell'anno 1783, si scopre quella differenza di posizione iniziale, la quale segnò poi il percorso di una cultura: si accompagnò questa alle sensazioni, si tenne al contrario lontana dalle percezioni dirette delle cose, e le relazioni che esse provocano, dentro la realtà essenziale degli uomini.

Nella descrizione gustosamente ironica che Goethe offrì di sé, quando narrò la sua ammissione all'Arcadia, egli stesso adoperò i vezzezzativi, propri di quei caratteri leziosi; sottolineò la decorativa astrattezza metafisica, necessaria agli ecclesiastici in luogo dell'amore fisico verso le cose, che il paganesimo aveva insegnato alla poesia.

Oltre il divertimento della pagina, si rileva in Goethe la distanza da lui posta nei confronti di quell'atteggiamento che pure si richiamava all'amore e la natura. In quello stesso gennaio dell'anno 1787, quando avvenne la prima di *Aristodemo*, fu organizzata la divertente cerimonia dell'iniziazione. Goethe ebbe a scrivere in quel mese, con tono profetico e semplicissimo: « Ora tuttavia che hanno compreso come non vi sia nulla da fare con me, mi lasciano perdere, ed io vago calmo per la mia via » (*und ich wandle meinen sichern Weg fort*)<sup>(18)</sup>.

2. LETTERE A FORTUNATA SULGHER FANTASTICI.  
Dall'anno 1782 e sino al settembre dell'anno successivo, Vincenzo Monti aveva inviato lettere da Siena e da Roma, nelle quali prendeva a rilevarsi una voluta concordanza con *Werther*. Le lettere alla poetessa Fortunata Sulgher Fantastici (in Arcadia Temira Parasside) si delineano secondo una tensione che si apre all'espres-

(18) *Italienische Reise*, 25 gennaio 1787.

sione dell'amore verso una fanciulla, Carlotta Stewart. Manifestano una pretesa emozione, per cui l'amore stesso si scioglie a trama ampia di destino umano. I termini usati si avvicineranno con evidenza progressiva a *Werther*. Il nome di Carlotta viene accarezzato ripetutamente nella sua connotazione, anche se sopravvive l'idea angelicata della donna, in accordo agli schemi consuetudinari italiani: « Io amo Carlotta sopra ogni credere, la mia tenerezza mi ha dettato alcune parole ». Il sentire amoroso supera ogni altro sentire; detta esso l'espressione, e « tenerezza » risalta quale esito morale, oltre i « disordini e le colpe ». Sullo sfondo loro si staglia « un oggetto virtuoso e innocente »<sup>(19)</sup>.

Nelle lettere che risalgono all'anno 1782, si nota una lontananza ancora dalle pagine di *Werther*; la moralità ostentata ed insieme una falsità sempre più palese premono sull'assunto, che si preparerebbe a celebrare l'amore: stato primario in cui l'uomo si ritrova a vivere, e procedere in direzione di un fine etico ed un fine estetico. Monti li terrà separati e Goethe li armonizzerà in entità unica.

Il poeta italiano dichiara allora situazioni tese ed impazienze giovanili. Escono esclamazioni: « E' dunque vero che questa innocente creatura mi ama! Quanto sono felice! »<sup>(20)</sup>. Viene ostentata una predilezione verso la solitudine originale e provocatoria: « Scrivetemi per carità; e ricordatevi che ho bisogno di consolazione. Io meno una vita da romito, e faccio trasecolare gli amici »<sup>(21)</sup>. Ma non appena il destinatario delle lettere cambia, il « sentimento » esibito non cela la realtà invero divergente; appaiono frasi quanto meno contraddittorie: « La giovane mi piace, io l'amo, e per farla mia impiegherò tutti i pensieri, purché essa mi corrisponda, e sia contenta di cangiar Firenze in Roma. Questa però non è cosa da farsi su due piedi »<sup>(22)</sup>. Pratica rude che caccia via la lievità, presentata come impulso ideale.

In una lettera, risalente ancora al novembre dell'anno 1782, e sempre lontana da *Werther*, ricorrono i termini « innocente » e « virtù », ma si ripete un ambiguo « possedere ». Vengono aggiunte un'indiretta implorazione al « suo » « Sovrano » (Pio VI), indiriz-

(19) V. MONTI, *Epistolario*, raccolto ordinato e annotato da A. Bertoldi, Firenze, Le Monnier, ss., 1928, lett. Siena, 4 novembre 1782, pp. 193-194.

(20) *Ibid.*, Roma, 23 novembre 1782, p. 197.

(21) *Ibid.*, Roma, 4 dicembre 1782, p. 199.

(22) *Ibid.*, A Giovanni Fantastici [il marito di Fortunata Sulgher, ricco gioielliere di Firenze], Roma, 4 dell'83, p. 206.

zata a « commuoverlo e intenerirlo », ed una notizia relativa al quieto amore rassicurante di Carlotta, nei riguardi dell'autore<sup>(23)</sup>.

La fresca insofferenza di Werther, contro ogni stanca ipocrisia ed oppressione, la sua spontanea vocazione nei riguardi di un sentire alto e fluido, tutto ciò rimane estraneo al poeta italiano.

Ma ecco, con il progredire dell'anno che sarà proprio degli *Sciolti e Pensieri d'amore*, una lettera inizia a riflettere le emozioni di Werther. L'esordio riecheggia quelle notizie ansiose e minuziose, sul tragitto degli equivoci quotidiani: « Nell'ordinario di ieri non ho avuto lettera né da voi, né dal signor Giovanni, né dal signor Giuseppe. Eppure quest'ultimo doveva aver ricevuta la mia risposta in tempo di darmene riscontro »<sup>(24)</sup>. Precisione concitata, che porge una forza doppia al romanzo di Goethe: da un lato la quotidianità iterata, tangibile e problematica, e dall'altro lato una nostalgia estesa, dispersa e dolorosa.

E la nostalgia che infine tutto pervade provoca in Monti il richiamo della morte: « O io sono destinato ad esser felice con Carlotta, o a morir disperato nel perderla »<sup>(25)</sup>. Ed ancora poi: « ... io sono disperato, sí disperatissimo, perché non mi è possibile di vivere senza Carlotta (...) senza di lei non so che farmi di questa misera vita (...) Finché sarò sicuro ch'essa mi ami io soffrirò tutto e a tutto sarò preparato, anche alla morte »<sup>(26)</sup>. Similmente in *Werther*, anche se il perdersi nell'amore e nella morte significa in Goethe « perdersi nella pienezza dell'infinito » (*in der Fülle des Unendlichen zu verliehren*, 6 dicembre, II). Una concezione questa che manca completamente nella lettera di Monti, e mancò alla stessa cultura intera, almeno sino a Leopardi. Andò di fatto smarrita l'unione di nostalgia con l'infinito esterno e venne preservata invece l'unione di nostalgia con il solo sentire affettivo. E Goethe concretò già in *Werther* il senso delle lontananze svolte per la natura: attrazione pur dolorosa e remota, che si contorna e disegna sempre nelle cose, « Come a un prigioniero un sogno di casa, di prati, di campi di spighe ». Recano esse al protagonista « coraggio di morire » (*denn ich habe Muth zu sterben*, 8 dicembre, II)<sup>(27)</sup>.

(23) *Ibid.*, Roma, 16 novembre 1782, pp. 195-196.

(24) *Ibid.*, Roma, 18 gennaio 1783, p. 210.

(25) *Ibid.*

(26) *Ibid.*, Roma, 8 febbraio 1783, p. 215.

(27) *Ährenfeldern*, pur fuorviata da un probabile errore di stampa, che ha recato la lezione *Ehrenämter*. Sempre interessante la traduzione di Borgese: « le perdute fortune ».

Ma un avvertimento risuonò già con *Werther*: *ich will sterben, und das schreib ich Dir ohne romantische Ueberspannung*, 20 dicembre, II). E questo fondamentale, « voglio morire, e ti scrivo ciò senza enfasi romantica », segna davvero la separazione o meglio la frattura, verificatasi da parte di Monti subito e la cultura italiana poi, nei confronti immediati di *Werther* e di Goethe estesamente poi. Il termine « romantico », e ciò che di « fantastico » ed infine « sentimentale » esso comprende, veniva a scindersi con Goethe dal dolore, la morte e le emozioni. Rientreranno queste con lui nei giri invece fenomenici della materia e verranno respirate entro i suoi orizzonti. Percorso semantico diverso, nella consacrazione italiana in Tommaseo-Bellini, conseguiva il termine, quando chiamava a sé una dottrina accettata, nel contesto culturale di una poetica e di un'estetica. Monti le predisponeva, anche con questi documenti a loro volta preparatori.

Ed il poeta italiano scriveva con enfasi: « I miei sensi sono tranquilli e quasi stupidi, ma il mio spirito è fieramente alterato, la mia ragione si è smarrita, anzi, per meglio dire, la mia ragione ha preso foco ancor essa, o si è trovata d'accordo col cuore, e tutte due insieme cospirano a farmi soffrire, a farmi pianger come un fanciullo. Vi confesso la mia debolezza, e non me ne vergogno . . . »<sup>(28)</sup>. Vi è una frase in *Werther*, essa suona: *Meine Sinnen verwirren sich* (17 dicembre, II)<sup>(29)</sup>. Anche in una traduzione francese di *Werther*, la frase è risuonata: *mes sens se troublent*<sup>(30)</sup>; e probabilmente con questo suono è stata letta da Monti. Nello spostamento operato, si apre un'altra spia della concezione diversa: in *Werther* sono i sensi, attributo biologico fra gli spazi della natura, a perdere l'armonia loro con l'esterno, e Goethe spiega questa concezione eminentemente percettiva in un altro luogo del romanzo. Là viene anticipata in un personaggio femminile la sintomatologia della dispersione emozionale: *Sie sieht nicht die weite Welt, die vor ihr liegt* (12 agosto, I). E quando « il mondo vasto che si dispiega dinanzi » non si lascia percepire se non confusamente, allora deve il soggetto umano morire. Quando la natura non trova in esso una via d'uscita, tra forze turbate ed opposte, la vita non è più possibile. Monti riferisce al contrario di sensi « tranquilli e quasi stupidi ». Egli continua nella svalutazione sen-

(28) V. MONTI, *Epistolario*, cit., Roma, 18 gennaio 1783, p. 210.

(29) Nella seconda stesura: 14 dicembre (*Der Herausgeber an den Leser*).

(30) *Werther. Par Goethe*, trad. par M. P. LEROUX, Paris, Charpentier, 1850, p. 195.

soriale, propria dell'ambito italiano; afferma lo spirito alterato, la ragione smarrita, ed opera ancora la divisione tra questi ed i sensi medesimi. Oltremodo rilevante risulta la lezione di Monti, approdata puntualmente sino a Borgese. Consumando la medesima riluttanza sui sensi, questi tradusse il passo di Goethe con un termine sempre piú astratto sul piano biologico: « la mia mente si confonde »<sup>(31)</sup>.

Nell'accordo ragione e cuore, che cospirano insieme a far soffrire, persevera intanto la scrittura di Monti, quando attribuisce infine, sulle orme presunte di *Werther*, il primato fatale al « cuore »: « la sola testimonianza del mio cuor retto ed onesto mi fa anzi insuperbire delle mie stravaganze e dei miei deliri »<sup>(32)</sup>. Rimando ancora a *Werther*, dove il termine *Herz* è usato nell'accezione di bontà e fonda moralità (10 agosto, I), ma nuovamente lontano dal suo senso globale: « il cuore umano deve spegnersi perché non può piú contenere in se medesimo la pienezza di tutte le gioie e di tutti i dolori di cui esso è capace »<sup>(33)</sup>.

E ricorre nelle lettere di Vincenzo Monti il vocabolo peculiare, che si dichiara in un'area semantica oltremodo diversa da *Werther*, e reca in Italia una direzione di cultura: « sentimento ». Proseguirà questo suono dal protoromanticismo sino all'intero idealismo. Occorre rammentare che la prima traduzione di *Werther* segnalava al lettore italiano un'opera « di sentimento ». Monti itera il termine nelle lettere a Fortunata Sulgher, e lo usa nei significati di trasporto amoroso, « ... i suoi sentimenti per me »<sup>(34)</sup>, di opinione emotiva, « Voi che ne dite? Non dubito che non siate del mio sentimento ... »<sup>(35)</sup>, di vago atteggiamento interiore, contrapposto all'atteggiamento esteriore, « ogni sentimento ed ogni espressione mi piomba sul cuore »<sup>(36)</sup>. Lo adopera nel significato, consegnato alla tradizione italiana, di disponibilità interna: « Informatela dunque de' miei sentimenti »<sup>(37)</sup>. E fondamentale lo squalifica poeticamente, « ... sei tomi d'*Arnaud* e le lettere di *Ninon de l'Enclos*. I primi erano destinati per Carlotta, giacché l'opera è tutta di

(31) J. W. GOETHE, *Romanzi*, Milano, Mondadori, 1950, *Werther*, p. 117.

(32) V. MONTI, *Epistolario*, cit., Roma, 18 gennaio 1783, p. 210.

(33) G. BAIONI, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la Rivoluzione Francese*, Napoli, Guida, 1965, p. 66.

(34) V. MONTI, *Epistolario*, cit., Roma, 28 dicembre 1782, p. 204.

(35) *Ibid.*, Roma, 18 gennaio 1783, p. 210.

(36) *Ibid.*, [Roma], 15 febbraio 1783, p. 217.

(37) *Ibid.*, p. 218.

sentimento e assai istruttiva»<sup>(38)</sup>. Complementare egli usa il termine « sentire »: « Mi esortate ad aprirvi il mio cuore, e parlare come la sento ». Ma « senso » risulta infine separato tassativamente dall'anima: « il mio è desiderio d'animo e non di senso »<sup>(39)</sup>. A dire ancora la falsità che attornia il « sentimento », nell'accezione di Monti, emergono nelle lettere frasi alquanto espressive; i due piani, quello dell'ostentazione « sentimentale » e quello della pratica piú utilitaria, si fanno sorprendere con aspra evidenza: « Se il mio impiego mel permettesse, io volerei a Firenze. Ma per ora non è cosa da sperarsi. Forse in ottobre potrò dare una scappata »<sup>(40)</sup>. Con penosa sincerità: « V'è stata persona che mi ha voluto far credere che Carlotta abbia sul collo una cicatrice, che un poco la guasta. A dir vero non è cosa che mi abbia molto disturbato. L'amo tanto che io non avrei difficoltà a sposarla anche senza testa. Tuttavolta per mia curiosità informatemi sinceramente di tutto »<sup>(41)</sup>. Con prosaico realismo: « Parlai molto dell'amore che avevo concepito per lei, esagerai il desiderio che avrei avuto d'impegnare con essa la mia parola, ma feci ancora il quadro delle mie circostanze e della mia situazione, e conclusi che la scarsezza dei miei proventi patrimoniali e personali non mi permettevano di abbandonarmi al progetto d'un tal matrimonio »<sup>(42)</sup>. La frattura tra « spirito » e « materia » (« la passione è in me tanto piú forte, perché ha investito lo spirito, e niente vi ha interessato la materia »)<sup>(43)</sup>, come pure la frattura corrispondente, tra « anima » e « senso », tentano di coprire pur malamente l'artificio infine poetico, venuto da un'esperienza mutuata e non vissuta con decisa profondità.

Nei lontani luoghi di concordia fra « spirito » e « materia », essenziali appaiono l'intuizione e la dimostrazione filologiche di Leo Spitzer, risalenti all'età classica ed a Goethe. Lo studioso avverte la differenza fra l'area tedesca e l'area romanza: « per un tedesco, la *Stimmung* si fonde col paesaggio, che a sua volta si anima dei sentimenti umani: uomo e natura si integrano a vicenda in un'unità indissolubile », mentre nell'area romanza si osserva

---

(38) *Ibid.*, Roma, 8 marzo [1783], p. 224.

(39) *Ibid.*, Roma, 17 aprile 1783, p. 227.

(40) *Ibid.*, Roma, 22 febbraio 1783, p. 220.

(41) *Ibid.*, A Giovanni Fantastici, Roma, 23 marzo 1783, p. 225.

(42) *Ibid.*, All'arciprete don Cesare Baldini [Roma], 14 giugno [1783], p. 234.

(43) *Ibid.*, p. 235.

un « fondamentale dualismo (...) tra dato oggettivo (fattuale) e quello soggettivo (psicologico) ». E Spitzer aveva anticipato: « Manca però nelle principali lingue europee un termine che esprima l'unità dei sentimenti avvertiti da un uomo faccia a faccia con ciò che lo circonda (un paesaggio, la natura, un suo simile) »<sup>(44)</sup>.

Il primo suono, che si possa rapportare a tale unità di esterno oggettivo ed interno soggettivo, scaturisce in *Werther* proprio nell'esordio: *Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er*. Si pone fra l'altro accanto al sostantivo poi storicamente rilevante, *Drang*, malamente ed assurdamente tradotto con « assalto ». Eco retorica, caratteristica poi del romanticismo risorgimentale. Goethe adopera chiaramente il verbo *fühlen* nel significato di « provare » e soprattutto « percepire ». Significato spiegato nella sua semplicità esattamente fenomenologica in *Faust*: *Zu neuen Gefühlen / All meine Sinnen sich erwählen* (478-479). Da Franco Fortini tradotto mirabilmente con « A percezioni nuove insorgono / Tutti i miei sensi ». Si aggiunge subito, *Ich fühle ganz mein Herz* (480). Mentre *Drang* viene reso, sempre da Fortini, con « impulso » (631).

Nella prima pagina di *Werther*, quando Goethe intende significare l'emotivo rapporto sentimentale, usa il vocabolo *Empfindung*, inserendo nella sfera sensoriale i due significati medesimi<sup>(45)</sup>. E percepire (*fühlen*) tornerà pieno e realizzato nella lettera del 10 maggio (I): « percepire » cose esterne, erbe infinite della natura, percepire con i propri impulsi Dio in esse. Goethe vi pone accanto un verbo straordinario, legato in tedesco al vedere, ed è « provare nostalgia fonda ed estesa »: *dann sehn ich mich*. Ma le scelte di Monti, intorno al termine « sentimento », svelano con la realtà umana diversa una realtà poetica diversa.

Ripetutamente il poeta italiano richiede una traduzione francese di Klopstock<sup>(46)</sup>. Della *Messiade*<sup>(47)</sup> Anche questo desiderio trova in *Werther* una fonte precisa. Nella lettera del 16 giugno (I), Goethe cita Klopstock, e risulta notevole rilevare come l'autore della poetica, che scorge nel « sublime » l'accensione artistica e

(44) L. SPITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1963, p. 9.

(45) *Empfindung*. Cfr. *empfinden* e la concretezza di *finden*.

(46) V. MONTI, *Epistolario*, cit., Roma, 25 gennaio 1783, p. 212; Roma, 8 febbraio 1783, p. 216; Roma, 22 febbraio 1783, p. 221.

(47) *Ibid.*, Roma, 18 gennaio 1783, p. 211.



scioglie lo stesso sublime nelle regioni della natura esterna (*Frühlingsfeier* sarà l'ode citata nella seconda stesura di *Werther*), Klopstock, venga illustrato nel romanzo con la frase *Ich versank in dem Strome von Empfindungen...* Il vocabolo « sensazioni » emerge legato ancora una volta alle percezioni.

Un altro vocabolo esemplare affiora in una lettera di Monti: « afflizioni »: « ... voi, che siete la depositaria delle mie afflizioni »<sup>(48)</sup>. Cinque anni dopo la lettera di Monti, appariva una seconda traduzione italiana di *Werther*: il termine *Leiden* era reso con il vocabolo « affanni »<sup>(49)</sup>. Si perpetuava anche in questi luoghi la confusione, denunciata con esattezza opportuna da Giorgio Manacorda: « Nel titolo italiano [di *Werther*], così come è normalmente tradotto, si perde una importante sfumatura semantica. *Leiden* infatti comporta un significato di passività, poiché non indica soltanto il concetto di dolore in sé... »<sup>(50)</sup>. Il soggetto umano accoglie forze della materia, le quali possono armonizzarsi oppure possono opporsi fra loro e determinare disagio ed appunto *πάθος* nel suo significato primo.

Un'immagine plastica si ripete infine in un'altra lettera di Monti, è il protendere le braccia, in un tentativo di avvolgere le lontananze, dopo il pianto: « So che tutte le mattine io mi sveglio bagnato di lagrime. Non trovo altro sollievo che a lasciarle correre in gran copia dagli occhi, altro conforto che a gemere e singhiozzare e stendere le mani verso del Cielo. Mi alzo dal letto col cuore oppresso... »<sup>(51)</sup>. Nella lettera del 21 agosto (I), la frase suona: *Umsonst strekke ich meine Arme nach ihr aus, Morgens wenn..*<sup>(52)</sup>. La destinazione del gesto emozionato diversifica le due lezioni, e pure trattiene simile l'oggetto della ricerca umana più pura, ora riscontrato nel volto amato, ora nelle vaste linee naturali che vi corrispondono. L'immagine si conformerà nei *Pensieri d'amore*<sup>(53)</sup>.

(48) *Ibid.* [Roma], 15 febbraio 1783, p. 217.

(49) *Gli affanni del giovane Werther*. Dall'originale tedesco tradotto in lingua toscana da Corrado LUDGER, Londra, Hookham, 1788.

(50) G. MANACORDA, *Materialismo e masochismo*, cit., pp. 87-88, 155-156.

(51) V. MONTI, *Epistolario*, cit. [Roma], 15 febbraio 1783, p. 217.

(52) « Invano tendo a lei le braccia, il mattino quando mi sveglio (...). Quando nel sonno ancora la cerco e mi desto, un fiume di lacrime rompe dal cuore oppresso e piango senza conforto... ».

(53) Cfr. par. IV del presente lavoro.

3. SCIOLTI A SIGISMONDO CHIGI. Dedicata al « magistero imitativo » di Vincenzo Monti, l'analisi particolare intorno agli *Sciolti e Pensieri d'amore*, dovuta a Michele Kerbaker, segnalava e documentava sul finire del secolo scorso un « genere d'imitazione che piú si accosta alla traduzione e con essa talvolta si confonde »<sup>(54)</sup>. Lo studioso precisava immediatamente la concezione « imitativa » e la sua attuazione nel poeta italiano: « il poeta altro non fa che rifare, lavorando di mosaico, un quadro già disegnato, solo aggiungendo di proprio al concetto originale alcune idee accessorie e complementari e gli ornamenti dello stile »<sup>(55)</sup>.

A proposito di Vincenzo Monti, figura emblematica per il corso di una sensibilità e di una cultura nazionali, tale affermazione risultava dotata di una sincerità pensierosa e problematica; anche se limitata subito da considerazioni diverse: « Cionondimeno questa imitazione, così strettamente calcolata sul pensiero altrui, chiamisi pure copia, riproduzione o traduzione, è pur sempre lavoro d'arte squisita »<sup>(56)</sup>.

Lo stesso studioso cadeva nell'equivoco del « sentimentalismo amoroso », relativamente a *Werther* e relativamente all'appropriazione che il Monti si fece dei pensieri del *Werther* », « delle piú audaci, così è pure delle piú ingegnose e meglio riuscite »<sup>(57)</sup>. Ma un fenomeno era sfuggito a Kerbaker: le trasformazioni operate sul testo di Goethe avrebbero provocato effetti ampi, oltre la personalità di Monti medesimo; tali esiti si sarebbero opposti infine alla lezione originaria di Goethe, sia nella poesia sia nella poetica. Come risultato, avrebbero sospinto la cultura nazionale verso luoghi determinati.

Kerbaker denunciava con produttiva severità le traduzioni di fatto fuorvianti, avvenute in Italia di *Werther*, e soprattutto « la piú recente e piú riputata delle traduzioni italiane, quella di Riccardo Ceroni, pubblicata nel 1858 coi tipi del Le Monnier »<sup>(58)</sup>. Lo studioso cadeva in due errori: uno marginale e l'altro invece importante, al fine di osservare e studiare la reazione delle lettere italiane a *Werther*. Il primo errore risaliva all'anno della tradu-

---

(54) M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, cit., p. 27. Un brano dello studio si può leggere in F. FLAMINI, *Antologia della critica e dell'erudizione*, Napoli, Perrella, 1924, pp. 387-389.

(55) *Ibid.*

(56) *Ibid.*

(57) *Ibid.*, p. 29.

(58) *Ibid.*, pp. 29-30.

zione citata; era essa apparsa nel 1857, l'identica data che aveva del resto veduto in Italia un'altra traduzione, anonima, sotto il titolo sempre caratteristico: *Werther. Lettere sentimentali pubblicate dal Dott. Volfrango Goethe*<sup>(59)</sup>. L'altro errore si trovava costituito da una realtà invece rilevante. Dimostrava questa l'interesse e l'incidenza che il testo di Goethe esercitava ormai in Italia e nella sua civiltà letteraria: dopo l'anno 1857 (traduzione di Ceroni, menzionata da Kerbaker) e sino all'anno 1897 (studio di Kerbaker su *Werther* e Monti), si erano prodotte altre otto edizioni italiane del romanzo, sia complete sia parziali, insieme con due traduzioni di pagine isolate<sup>(60)</sup>. Quattro ripetevano la traduzione di Ceroni<sup>(61)</sup>. Quattro risultavano anonime<sup>(62)</sup>.

Kerbacher iniziava la sua analisi testuale, partendo dallo stesso esordio degli *Sciolti* e subito richiamando la lettera celebre del 18 agosto (I). Goethe illustrava con essa una tesa ed affascinata professione panteista. Offriva all'Europa il primato dell'emozione umana, così come si dispiega accanto alla materia. L'intelligente fedeltà di Monti alla pagina di Goethe si esibiva con un giuoco di parafrasi, aiutato dalla versione francese: « maestria inarrivabile nell'interpretare poeticamente, sulle frasi del traduttore francese, il pensiero goethiano »<sup>(63)</sup>. Ma più utile appariva la riflessione

(59) *I dolori del giovine Werther*. Versione italiana di Riccardo CERONI, Firenze, Le Monnier, 1857. *Werther. Lettere sentimentali pubblicate dal dott. Volfrango Goethe*, Torino, Società Editrice Italiana [1857].

(60) *Amori celebri. Lettere d'amore scelte dai capolavori d'ogni letteratura come l'« Ortis », il « Werther », la « Nuova Eloisia », « Ninon de l'Enclos », Milano, Croci, 1870. Da « I dolori del giovine Werther », trad. di Guido ASCOLI, in « La lingua tedesca », VII, 1893, n. 19, p. 146.*

(61) *I dolori del giovine Werther*, Versione italiana di Riccardo CERONI, II, ed., Firenze, Le Monnier, 1873. *I dolori del giovine Werther*, Versione italiana di Riccardo CERONI, Milano, Sanzogno, 1883. *I dolori del giovane Werther*, Versione italiana di Riccardo CERONI, Firenze, Le Monnier, 1887. *I dolori del giovine Werther*, Trad. di Riccardo CERONI, Milano, Sanzogno, 1893. Venne aggiunta in quest'edizione: *An Werther*, da *Trilogie der Leidenschaft*.

(62) *Werther. Lettere sentimentali*, Milano, Ferrario, 1869. *Werther. Lettere sentimentali pubblicate dal Dottor Volfrango Goethe - Eleonora. Ballata di Augusto Bürger*, Milano, Guigoni 1879 (pp. 3-90). *Werther. Lettere sentimentali*, Napoli, D'Ambra, 1882. *Werther. Lettere sentimentali*, Firenze, Salani, 1885.

(63) M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, cit., p. 30. Lo studioso procede su un testo francese che non risulta essere quello letto da Monti, « non rinvenuto »: « versione francese del Werther, la quale non mi riuscì di rinvenire, ma che credo di aver ritrovata rifatta in un'altra versione francese anonima, pubblicata a Parigi nel 1803, unitamente ad una versione spagnuola ». *Ivi*, p. 29.

sulle scelte, operate dal poeta italiano, in direzione dell'interno soggettivo, del « sentimento ».

« Dunque fu di natura ordine e fato » (1). Nell'esordio di Monti i due ultimi sostantivi pongono la natura sopra un piano preciso di inflessibile metafisica imperscrutabile, laddove il testo di Goethe (*Musste denn das so seyn? dass das, was des Menschen Glückseligkeit...*) suona con emozioni indeterminate<sup>(64)</sup>. Fuori da ogni concettualità è posta da Goethe l'esistenza terrestre, considerata nelle sue situazioni più immediate. Subito segnata, la forma interrogativa lascia ancora più lontana la sicurezza di ogni asserzione filosofica. Con Monti riemerge invece l'opposizione fra il « bene » e il « male », ed un aggettivo alquanto rappresentativo mescola sulla terra il secondo al primo, « torbida sorgente » (4). Si scruta una morale problematica che manca al testo di Goethe, pur evidentemente mutuato. In luogo di « bene » e « male », Goethe pone infatti il dualismo tutto immanente *Glückseligkeit, Elend*, « felicità », « miseria » (in francese *félicité, malheur*). La sorgente (*die Quelle*) rimane allora incontaminata da aggettivi.

Risulta sempre interessante osservare che il versante italiano di Monti si protrae in qualche modo sino all'epoca contemporanea. La versione di Borgese, relativa allo stesso passo, reca ad esempio il termine vagamente religioso di « beatitudine », opposto ad « infelicità »<sup>(65)</sup>.

E continuando la stessa pagina fondamentale, la quale ruota in Goethe sul sostantivo *Gefühl* e viene resa bene in francese con *sensibilité*, Monti si trattiene con bella fedeltà parafrasica nell'ambito naturale: « Questa parte di me, che sente e vede » (12). Il verso pone tuttavia una dimensione umana solo parzialmente percettiva ed è connotata da Goethe con un significato opposto: « piena e calda » adesione alla « natura vivente » (*an der lebendigen Natur*). La suddivisione dell'uomo in dimensione sensoriale ed in dimensione spirituale risulta sempre palese nel poeta italiano, il quale esce subito infatti dalla sfera dell'esistenza, « questo di vita fuggitivo spirito » (13). Il verso è retto da Goethe con un aggettivo (*quälend*), « straziante », che Monti ha tentato di rendere con « fuggitivo ». E' in Goethe senso di nostalgia, tesa ed emozionale, perché precaria sino al dolore. Borgese usa « spirito di tribolazione ».

Monti ritorna poi alle percezioni, pur attraverso suoni retorici: « con quale ardor, con qual diletto un tempo / scorrea pe' campi

(64) « Deve dunque essere così? che ciò che felicità dell'uomo... ».

(65) J. W. GOETHE, *Romanzi*, cit., p. 58.

di natura...» (15-16). I versi incorporano la « natura vivente » e specificano un fluire di gioia (*das mich mit so viel Wonne überströmte*) ed un paradiso intorno (essenziale e ripetuto poi in *Faust*, 4694); la natura lo porge all'uomo ricettivo. Ma Monti approda infine al luogo decisamente romantico italiano, in virtù di quattro versi, i quali se sono stati originati indirettamente da Goethe faranno scaturire gli echi più caratteristici dei suoni e dei significati nazionali (il foscoliano, ad esempio, « quello spirito guerrier ch'entro mi rugge »): « Or s'è cangiato il mio tiranno, in crudo / carnefice, che il frale, onde son cinto, / romper minaccia, e le corporee forze, / qual tarlo roditor, logora e strugge » (18-21). Questi versi non trovano fonte diretta in *Werther*, se non riportati ad un « tormento insopportabile » (*zu einem unerträglichen Peiniger*), approdato in Borgese ad « insopportabile croce ». Vastità della materia anche dolorosa e crudele, sempre concreta in Goethe; superiore legge tiranna, che seguita ad agire nell'interiorità umana, in Monti.

E dopo il terrore metafisico della notte, eco dantesca molto lontana da *Werther*, il poeta italiano apre una sequenza, la quale imita come poche altre le lettere del romanzo: disegno di un paesaggio, tratteggiato e seguito secondo una lievità vasta ed una forza raccolta, che Goethe racconta rispettivamente sotto le date del 10 maggio (I) e del 18 agosto (I).

Monti ripete da *Werther* « Allorché » (*Quand*) (*Wenn*): senso di una contingenza la più alta e felice, concessa in sorte al destino degli uomini; ricordo di un assenso puro, dedicato alle linee della natura. Il poeta italiano spalanca il segno delle lontananze, ne presenta il sole (in *Werther* qualificato *die hohe Sonne*), lo segue con efficaci connotazioni virgiliane, vicine nel modo più fondo al romanzo, ripete con bella imitazione « Allor ». Pur con l'usuale diminutivo vezzeggiativo « erbetta », ridisegna la posizione supina dell'uomo intento alla contemplazione stupita sulla terra: « supino mi giacea », da *ich... liege*, ed in Goethe l'erba è « alta » ancora (*im hohen Grasse*) (*couché sur la terre dans les hautes herbes*). Come in *Werther*, Monti viene infine comparando l'infinito nella vastità degli orizzonti con l'infinito nella prossimità brulicante degli steli: « il picciol mondo a contemplar poneami » (70).

Dietro l'apparente similarità fra i due testi, persiste sempre tuttavia una diversità sostanziale. E di fatto Kerbaker riferisce

l'oggettiva precisione di Goethe, « poeta naturalista »<sup>(66)</sup>; intento a scrutare le cose prossime e pur rilevate allo sguardo emozionato. Anche se con approssimazione testuale, Kerbaker riporta una frase peculiare, che suona in *Werther* nel senso di avvolgere il tutto con cuore acceso (*wie umfasst ich das all mit warmen Herzen*); significato perduto sia in Monti sia nella versione francese, che ne fungerebbe da base, *mon coeur embrassoit*, oppure *je faisais entrer tout cela dans mon coeur!* Il significato dato da *umfassen* viene allontanato e la direzione poetica ne risulta progressivamente divergente. E Monti ripeterà lo scorrere di Goethe, ma come discesa metafisica all'uomo fisico: « Scorreami quindi per le calde vene / un torrente di gioia e discendea / questo vasto universo entro mia mente » (108-110).

L'incanto scientifico e l'esattezza poetica di Goethe dicono un avvolgersi fra le cose, divenire cosa tra le infinite, nel fluire pan-teista di una dissoluzione entro la materia vaga ed invitante. Essa chiama a sé, in virtù delle sue « forme stupende » (*herrlichen Gestalten*). Nella terra infinita, dove l'emozione si smarrisce, si contorna una figura amata (*wie die Gestalt einer Geliebten*), segno di precaria armonia oppure di congedo separatore, a lasciare nostalgia anche violenta e dolorosa. In Monti le forme della materia, rimanendo staccate come oggetto esterno, si permeano invece di un magistero sempre metafisico, « eloquenti maestri » che impartiscono lezioni filosofiche, « di pura / filosofia m'empian la mente e il petto (96-97). Appare lo « spirar del Nume onnipossente » (99), il cui « soffio », quel « soffio che le viscere serpendo... » (100), provoca nuovamente un distacco tra i due elementi: la terra e la materia da un canto, la filosofia ed il mistero religioso dall'altro. Angoscia squisitamente romantica, che aleggiò con Monti, ben oltre gli attenti passi sulla terra stessa, da parte del giovane modello.

Si conforma una sequenza in *Werther*, la quale testimonia con semplicità ancora e sempre mirabile il veleggiare per il cielo di una cosa terrena: il volo della gru nel romanzo, il volo dell'allodola in *Faust*, dal passo simile (1064-1099). Scivolano per il « respiro dell'eterno Creatore », che « tutto in sé trattiene e tutto in sé produce » (18 agosto, I). Come è stato notato, Monti continuerà ad allontanare le due dimensioni: « Al Monti parvero incompatibili collo stile alto di un componimento lirico le ali della

---

(66) M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, cit., p. 32.

gru»<sup>(67)</sup>. Nella cultura italiana, spetterà a Leopardi un tentativo di ricomposizione, quando al volo tuttavia dell'uccello che spazia sostituirà l'uomo stesso.

Dopo altre sequenze apertamente imitate, di cui riporta notizie puntuali lo stesso Kerbaker, si espone un'immagine finale negli *Sciolti*. Ha ispirato essa e fatto germogliare un flusso determinato nel romanticismo intero, poiché è immagine dotata di pietà cosmica e semplicità naturale, di conforto aereo e soave concretezza terrena, così è la zolla alla luce del tramonto: « Volgi il guardo di là verso la valle, / e ti ferma a veder come da lunge / su la mia tomba invia l'ultimo raggio il Sol pietoso, e dolcemente il vento / fa l'erba tremolar che la ricopre » (225-229).

Da Parini a Foscolo, il mormorare nel silenzio quieto del tumulto verde apre ad orizzonti distesi, al modo della brezza lenta che viene da lontano: « brivido / religioso » scriverà Parini, « sospiro » scriverà Foscolo. Non è stato rilevato da Kerbaker e da altri che questa immagine essenziale giunge direttamente da *Werther*. Anch'essa. E' una pagina ancora mirabile: « Quando verrai al monte, in una bella sera d'estate (*an einem schönen Sommerabende*), rammentati di me, quante volte ho salito questa valle, e volgi poi lo sguardo verso la mia tomba nel cimitero, come la brezza sommuove qui e là l'erba alta nel verberare del sole che tramonta (*im Schein der sinkenden Sonne*) » (20 dicembre, II)<sup>(68)</sup>.

E Goethe smuoverà la pietà pagana accanto all'erba alta e nel riflesso della luce, sino a suggerire un'immagine lievissima. Questa reca alla morte il senso di un assorto presente eterno: stupore di una felicità che è estesa, tenue e colorata, come « da un colle di rose »<sup>(69)</sup>.

In Monti, e poi nella grande pagina italiana, è venuta a perdersi, pur nella bellezza delle versioni, è venuta a smarrirsi la con-

(67) *Ibid.*, p. 35.

(68) L'immagine che *Werther* propone ad un'intera civiltà letteraria risale com'è noto ad *Ossian*, il canto di Berrathon, se pure questo indeterminato e meno preciso. Esso inizia di fatto con *Why dost thou awake me, o gale?*. Viene tradotto in *Werther*, insieme con il tema del « viandante che verrà » (*wird der Wanderer kommen*). « Nella pianura » (*im Felde*) cercherà egli e non troverà. L'immagine rimase impressa nel profondo ricordo di Goethe, se la rivisse anni dopo in Italia, a Verona, quando si trovò nella solitudine di una visita alle antiche pietre del Museo Lapidario.

(69) « Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen über einen Rosenhügel ». *Italienische Reise*, Verona, 16 settembre [1786].

creta vitalità della natura, delicata e rigenerante nel tumulto; ed è rimasta tuttavia preservata l'intuizione dell'infinito, lungo la siepe ed il riverbero della brezza: ondulare di morte e vita, lungo le stagioni e gli spazi ed i silenzi.

4. PENSIERI D'AMORE. Nelle dieci liriche che compongono i *Pensieri d'amore*, Vincenzo Monti giunge ad un'imitazione pressoché letterale di alcuni luoghi in *Werther*, così come rileva ancora puntualmente Kerbaker<sup>(70)</sup>.

« Sallo il ciel quante volte al sonno, ah! lasso! / col desire mi corco e colla speme / di mai svegliarmi. E sul mattin novello / apro le luci, a mirar torno il Sole, / ed infelice un'altra volta io sono » (1-5, I). In questi versi d'apertura si prospetta, com'è noto, l'esordio della lettera, datata 3 novembre (II), con la quale Werther annuncia la sopravvenuta incapacità a farsi avvolgere dall'infinito: sia il paesaggio della natura sia egualmente la figura amata. Ma il romanzo porge periodi e frasi, parole ed accenti che fluiscono lungo la semplicità sempre armonica. Nello stesso esordio l'aggettivazione è scomparsa, mentre si concretano i sostantivi ancora una volta sulle cose rilucenti della materia. A dare nostalgia perenne: « Lo sa Dio, mi corico spesso nel letto con il desiderio, e talora con la speranza, di non svegliarmi più, ed apro gli occhi il mattino, vedo il sole un'altra volta, e sono infelice ». La prosa distesa ed elementare di Goethe continua a testimoniare la giornata dell'uomo, le sue ore smosse, ed una tensione verso di esse che non riesce comunque ad accendersi più. Si oppone in ogni caso ai facili interiezioni di Monti. E da notare una variante emblematica nei *Pensieri d'amore*: « infelice un'altra volta io sono ». Dopo la più debole « a mirar torno il sole », proviene la frase da un *wieder*, riferito esclusivamente in *Werther* alla luce della giornata umana: *sehe die Sonne wieder*.

Un punto essenziale è quindi posto in rilievo da Kerbaker. Egli cita un'altra frase in *Werther*, che non è stata da Monti « bene intesa », poiché « vi sostituì la vieta figura retorica del Dolore personificato »<sup>(71)</sup>. Suona la frase nel testo di Goethe: « Soffro molto, poiché ho perduto ciò che fu la gioia unica della mia vita, la sacra energia rattivante, con la quale io mi creavo mondi in-

(70) M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, cit., p. 38.

(71) *Ibid.*



torno » (3 novembre, II). Il senso primario e poi celebre del dolore, *Ich leide viel* viene in questa lettera dichiarato come distacco accaduto tra la corrente naturale, che tutto dovrebbe allora abbracciare, cingere e comprendere, e l'uomo, che può rimanerne appartato. Monti trascurò radicalmente tutto ciò, e dopo aver dunque ripetuto, imitandolo apertamente, il periodo d'apertura nella lettera del 3 novembre, consentì nuovamente, al « sentimento »: « piú fiero de' miei mali il sentimento / risorge . . . » sotto « quel terribile iddio che mi persegue » (10-11, 14, I). Il termine « sentimento » torna in questo passo ad esprimere l'astratta ambiguità e l'equivoco estetico che si cristallizza anche tra queste pagine. Werther specifica nel modo piú chiaro ciò che è andato in lui smarrito, ed è la possibilità di « vagare alto intorno in tutta la pienezza del sentire » (*in aller Fülle der Empfindung herumschwebte*).<sup>(72)</sup> E' il cuore morto, poiché non ne escono piú sogni, e sono sempre i sensi (*und meine Sinnen*) a non essere piú irrorati da lacrime che vivificano l'emozione. Goethe apre a questo punto una sequenza, la quale scorre nella dimensione che sarà propria direttamente dell'*Infinito* in Leopardi: e dal colle, le sue lontananze, si spalancherà « questa natura splendida » (*diese herrliche Natur*).

Nella seconda lirica dei *Pensieri d'amore*, l'imitazione di Monti seguita a farsi avvertire nel modo piú pedissequo; anche se altri esornativi modificano di nuovo il testo d'origine. Il semplicissimo *Morgens* viene parafrasato con « novella alba del giorno », a dire quel protendere le braccia verso la figura amata e vagheggiata. La pagina quasi copiata di *Werther* si dispiega sotto la data 21 agosto (I). Due aggettivi vengono eccezionalmente preservati da Monti, e riportati nella loro fresca importanza: « felice ed innocente sogno » (8, II). Nel testo di Goethe *ein glücklicher unschuldiger Traum*.

Nell'immagine poi ancora appesantita dal poeta italiano: « Indarno alla novella alba del giorno (...) indarno stendo verso lei le braccia, / misero! e nel silenzio della notte / la cerco indarno per le vôte piume (...) ricoprirla di baci, e contro gli occhi / premerla, e contro le mie calde gote » (1-12, II), è un erotismo torbido che persegue infine la cupezza della morte, « a cui / termine non vegg'io fuorché la tomba » (19-20). Vero e proprio tragitto, cui non rimase questa volta estraneo lo stesso Leopardi.

(72) Cfr. nota 45 del presente lavoro.

Ma la brevità semplice e chiara di *Werther* sfiora appena il tema dell'abbraccio, dopo « sogni gravi » (*von schweren Träumen*): « Invano protendo le braccia verso di lei la mattina (...) invano di notte la cerco nel mio letto (...) averla accanto sul prato (*auf der Wiese*), tenerle la mano e coprirla di baci a migliaia ». L'amplesso mancato raffigura nel desiderio la forma amata, ma « sul prato »: paesaggio esterno alle coltri vuote, respiro aperto e naturale. La morte non viene nominata. In suo luogo un « futuro incerto ».

Se le lacrime costituiscono il tema caratteristico della sensibilità pietistica e « sentimentale », *Strom von Thränen in Werther* e poi in Monti « fa di lagrime un rio dalle pupille », è soprattutto vero che il romanzo riscatta tale assunto e ne libera il motivo verso gli spazi, che vengono significati con un'immissione apparentemente gratuita, *auf der Wiese*: senso di salute e nostalgia per ciò che di attraente e remoto, invitante e reale la natura porge allo sguardo degli uomini. Uno studioso contemporaneo, al quale si debbono pagine critiche su Goethe e su *Werther*, dotate esse stesse di concretezza luminosa, Ladislao Mittner scriveva: « L'equivoco del wertherismo fu creato forse soprattutto dagli imitatori — diretti o indiretti — che non seppero vedere gli aspetti semplici e sani del romanzo, considerandolo come il culmine della precedente letteratura lagrimeggiante ed introspettiva »<sup>(73)</sup>.

Lo stesso Kerbaker cade in un equivoco critico: « In questo passo del *Werther* vi ha la pittura più vera ed espressiva del così detto *Sentimentalismo*, dove gl'istinti più ardenti dell'amore sensuale prendono forma di aspirazioni eteree, pudiche, gentili e schiettamente spirituali! »<sup>(74)</sup>. Conclusioni opposte sono state raggiunte, relativamente all'erotismo proprio del « pietismo » e del « sentimentalismo »; percorso dalla purezza, talora, a tumultuosi, foschi e morbosi esiti sensuali, estranei al romanzo<sup>(75)</sup>.

Anche la terza lirica continua la sua imitazione. Concernente ora la lettera di *Werther*, datata 6 dicembre (II). Il procedimento di Monti si è fatto ormai scopertamente imitativo. Oltremodo interessante un altro fraintendimento viene tuttavia consumato sopra un passo del romanzo, ritenuto « oscuro »: è il passo determinato

(73) L. MITTNER, *La Letteratura Tedesca del Novecento, Il « Werther » romanzo antiwertheriano*, Torino, Einaudi, 1975, p. 68.

(74) M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, cit., p. 40.

(75) L. MITTNER, *Storia della Letteratura Tedesca*, Torino, Einaudi, 1978, II, *Dal Pietismo al Romanticismo*, I, p. 53 e sgg.

dalla frase: « qui nella mia fronte, dove si raccoglie la forza interna del vedere, qui sono i suoi occhi neri. Qui! » (*stehen ihre schwarzen Augen. Hier!*, 6 dicembre, II). Monti scrive: « ma su la fronte e dentro i rai la veggio / un'altra volta comparir, fermarsi, / riguardarmi pietosa e non far motto (...) ma l'immagine dagli occhi non s'invola; / anzi s'accosta, e par che ciglio a ciglio, / gote a gote congiunga... » (7-9, 12-14). Laddove il poeta italiano afferma l'immaginazione già romantica, animata dal desiderio, evanescente ed inventivo di accadimenti e storie, Goethe descrive invece un fenomeno soltanto visivo. La psicologia moderna lo ha comunque approfondito, sotto la denominazione suggestiva di « immagini eidetiche »<sup>(76)</sup>. Da qui l'aprirsi di similarità, il cui veicolo si amplia ancora ad una cosa della natura: « Chiudo gl occhi ed i suoi occhi sono come un mare (*wie ein Meer*), come un precipizio (*wie ein Abgrund*) ». Immagine la cui base esclusivamente sensoriale Goethe specifica, ripetendone la collocazione nell'organo della vista e nell'apparato percettivo generale. Limite ancora fisiologico, che dà tangibile realtà materiale al farsi poi metaforico in *Werther*; immaginazione che dà gesti ideali e svolgimenti poi allegorici in *Pensieri d'amore*. Esemplare nella medesima traduzione francese il passo « oscuro » di Goethe: *je trouve ses jeux noirs*. La voce verbale *je trouve* si allontana radicalmente dal tassativo *stehen*, appoggiato con forza a quel *Hier!*, ripetuto all'esclamativo. Nella stemperata versione di Monti, aleggerà una sorta di ectoplasma, fantasma « pietoso » che « non fa motto ».

Il poeta italiano si abbandona nuovamente nella lirica IV dei suoi *Pensieri* all'erotismo pú violento e ad un tempo commosso: « Torna, o delirio lusinghier, deh torna (...) Io dunque / Suo sposo » (1-3). Segue un'invocazione all'« Eterno Iddio », affinché perdoni un « cor che avvampa ». Ma il poeta non si « iagna ». Invoca ancora: « Perdona / Alle lagrime mie, perdona al cieco / Desio che m'arde » (7-9). Nella giornata del 29 luglio (II), si legge in *Werther*: « Io suo marito! Oh Dio, che mi hai fatto, se tu mi

(76) « Immagini dal carattere figurativo intensamente plastico desunte in massima parte dal mondo delle percezioni visive (...) immagini ottiche che il soggetto, pur conscio che esse non corrispondono ad una realtà presente, vede anziché immaginare (...) hanno tale evidenza da assumere caratteri della percezione ». P. R. HOFSTÄTTER, *Psicologia*, Enc. Feltrinelli-Fischer, Milano, Feltrinelli, 1971, *Fantasia, Tipologia*. Sulla base percettiva, comprovata quale possibilità poi metaforica nell'espressione poetica, e la base di Goethe per tale riflessione estetica, cfr E. GUIDORIZZI, *Il pensiero critico di R. Arnheim*, « Lingua e Stile », Bologna, 3, 1976.

avessi serbato questa felicità...». Segue la richiesta di perdono, ma a causa soltanto di «desideri vani» (*vergebliche Wünsche*). In Monti si affaccia pieno il desiderio: «Se fra queste braccia / Dato mi fosse un sol momento stringere... / Se questi labbri su quei labbri...» (9-11). E dopo l'ambiguità dei puntini sospensivi, l'immane esclamazione retorica: «Ahi misero!». E nuovamente la fantasia erotica ed altrettanto immancabilmente combattuta: «Ahi! che al solo pensarlo entro le vene / Di foco un fiume mi trabocca, e tutti / Tremano i polsi combattuti e l'ossa!» (12-14). In Goethe una brevità ancora distesa libera l'eroticismo involuto e ne svolge vasto l'oggetto fra luminosità larga: «Lei, mia moglie! stringere tra le braccia la creatura piú cara sotto il sole (*unter der Sonne*)». E nuovamente un termine unico, capace di significare dalla gelosia una nostalgia poi spaziata: «Un brivido attraverso il corpo intero». E *Schauder*, nella sua concretezza fisica ed insieme librata, si trarrà per gli orizzonti, pur sempre ampi della natura. E nel grande poema verrà asserito: *Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil* (*Faust*, 6272). Ma il brivido, l'emozione, la meraviglia, dinanzi al fenomeno pur sfuggente (Eckermann, 18 febbraio 1829) è «la parte migliore dell'uomo». Venne trasformato con Monti in «deliro», opposto ora al pensiero, ora alla ragione, ora alla morale.

I successivi *Pensieri* VI e VII trovano l'origine loro nell'unica lettera, 30 agosto (I), attraverso la quale Werther confessa l'attrazione anche fisica, esercitata dalla figura femminile e ciò che di misterioso ed infinito l'emozione reca.

Monti apre allo stesso modo di *Werther*, mutando tuttavia *Unglücklicher!* in «Ahi sconsigliato!», e prosegue con una domanda ancora simile: «e dove, / dove son tratto dal furor di questo / tremendo affetto?» (1-3, VI). In *Werther*: «Che cosa è mai questo trasporto doloroso (*Leidenschaft*), violento, senza fine?». Il poeta italiano usa a questo punto un termine, ritenuto da Kerbaker fedele al testo di Goethe<sup>(77)</sup>. Risulta esso invece connotato da un alone diverso ed ancora di morte. Giunge a chiudere il *Pensiero*: «In lei sepolto, in lei sola è sepolto il mio pensier. Quest'occhi / altro non veggono che sua dolce immagine; / altro nel core risonar non sento / che l'amato suo nome, e tutto apparmi, / se lei ne tragge, l'universo estinto» (3-8, VI). «Sepolto» non

(77) M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, cit., p. 44: «Il pensiero del Monti sepolto in lei non è poi tanto lontano dal concetto del Goethe, come a prima vista parrebbe».

compare nel passo di Goethe. Egli riferisce di fantasia, che crea immagini (*Einbildungskraft*), che fa apparire (*erscheint*) la figura (*Gestalt*) della donna. E se Monti conclude con « universo estinto », Goethe si volge ad una materia atemporale, la quale continua a circondare l'uomo (*alles in der Welt*), e porge l'immagine di lei.

Nel *Pensiero VII*, Monti racconta le sensazioni di una vicinanza desiderata al corpo della donna, tenta di ripetere la situazione medesima di *Werther*. Manca tuttavia al testo italiano una domanda indiretta che chiude il passo parafrasato: *Werther* si chiede, « spesso non so, se io sono del mondo! (*ob ich auf der Welt bin!*) ». Richiamo alla dimensione larga della materia, « E mi aggiro poi lontano per la campagna ». E dopo aver respirato le stelle e lo spazio, solo dopo aver sperimentato il limite umano (*Elend*), allora il riposo della tomba.

Nel *Pensiero VIII* e nel *Pensiero X*, Monti proverà infine assorto questo itinerario, aprendo soprattutto a Leopardi immagini di fonda poesia.

5. POESIA E NATURA. Mirabile nella semplicità improvvisa di racconto naturale, si leva l'immagine prima del *Pensiero VIII*. In virtù di essa Vincenzo Monti suggerisce ad una successiva sensibilità letteraria il rapporto ritrovato fra l'uomo e la materia intorno: « Alta è la notte, ed in profonda calma / dorme il mondo sepolto » (1-2), VIII). Grazie al primo predicato, ed il quadro solenne che ne fuoriesce di silenzio cosmico, anche il termine « sepolto » consegue un piano significato inedito. L'oggettivazione massima assorbe un senso religioso, che la cristianità riveste di stupore umile. E religiosa egualmente si delinea l'immagine di *Werther*, che ne funge ancora una volta da paradigma: « Tutto è così silenzioso (*still*) intorno a me, e così quieta (*ruhig*) la mia anima, ti ringrazio Signore (*framm. dopo le undici*, II) ». La posizione eminentemente panteista di Goethe dirige l'emozione e volge infine il pensiero alla divinità, lungo il rspirò della natura. Invocazione che manca a Monti.

Il poeta italiano continua, mentre segue lo sguardo dell'uomo, avvolto infine dall'immenso: « Io balzo fuori delle piume, e guardo; / e traverso alle nubi, che del vento / squarcia e sospinge l'iracondo soffio, / veggo del ciel per gl'interrotti campi / qua e là deserte scintillar le stelle. / Oh vaghe stelle! ... » (4-9, VIII). La precisione realista di Goethe descrive una finestra e lo sguardo

che si sperde tuttavia: « Mi accosto alla finestra, mio bene, e vedo e vedo ancora, attraverso nubi impetuose che fluiscono via, stelle singole del cielo eterno! » (*des ewigen Himmels!*). La religiosità, il pathos delle lontananze, l'amore smarrito per le vie indefinite di ogni destino provocano le due visioni.

Ma un segno conclusivo traccia la frattura davvero definitiva tra la doppia proposta poetica. E' una doppia frase essenziale: l'autore italiano avanza la domanda, religiosa e tragica, mossa alle stelle, « ... e voi cadrete adunque, / e verrà tempo che da voi l'Eterno / ritiri il guardo e tanti soli estingua? » (9-11, VIII). Goethe porge un'asserzione, sicura e serena, mossa alle stelle: « No, voi non cadrete! L'eterno tiene voi salde al suo cuore, e me ».

Nel versante critico, da Kerbaker in poi, mai è stato rilevato il solco vero e proprio che si è determinato con questo passo, ed approfondito fra *Werther* e la poesia italiana. Il senso della perdita cosmica venne assurdamente attribuito a *Werther*, ed estraneo rimase il riscatto che la natura offre, secondo Goethe, quando l'uomo superi le contingenze anche affettive e verso orizzonti anche remoti fissi lo sguardo.

Monti, pur mirabilmente, affidò al tempo la nostalgia, esclamò il presente mondo perduto sempre, propose l'illusione allora, come fonte malinconica di poesia. Così profuma anche la tragedia, lungo l'andare della realtà, lungo le linee che si formano e si chiamano passato: « Oh rimembranze! oh dolci istanti! io dunque, / dunque io per sempre v'ho perduti, e vivo? » (25-26, VIII). E saranno domande dirette: « e questa è calma di pensiero? son questi / gli addormentati affetti? Ahi mi deluse / della notte il silenzio, e della muta / mesta Natura il tenebroso aspetto! » (27-30), VIII). Cadrà il pianto. Dirà Goethe invece, ripeterà la costellazione: « Ho visto le stelle dell'Orsa, della più cara fra tutte le costellazioni ».

Ed ancora conseguente l'ultimo *Pensiero*: « Tutto père quaggiú. Divora il Tempo / l'opre, i pensieri... » (1-2, X). Esso trova di nuovo un fraintendimento testuale ed una divergenza sempre radicale. In *Werther* si legge infatti: *Alles das ist vergänglich* (framm. che inizia *Zum letztenmale...*, II), in francese *Tout cela est périssable*. Non già *Alles ist vergänglich*; ma quel *das*, sfuggito ancora a Kerbaker, segna in Goethe la prosecuzione del suo sentiero, rimasto solitario. « Tutto ciò è transitorio », ma sono transitori i fiori dati prima in dono, è l'emozione per un amore, è l'istante andato con il tempo. L'immagine stagliatasi da un gesto, in una giornata di gioia sotto il cielo, questa permane invece come « sim-

bolo» (*Gleichnis*): evidenza alta sopra ciò che trascorre (*Alles Vergängliche, Faust*, 12104-12105). I suoi confini sono l'eterno, che si permea di bellezza, come un volto femminile pur disperso in un'ora d'estate. Ed in *Werther* verrà aggiunto: «nessuna eternità dovrà spegnere la vita incandescente che io ieri ho preso dalle tue labbra, che sento (*fühle*) in me».

Il pessimismo finale del poeta italiano detterà frattanto termini come il Nulla: «del Nulla tornerà l'ombra e il silenzio» (5, X). Monti copierà per l'ultima volta *Werther*, in senso ancora opposto: «Ma non l'intera Eternità potria / spegner la fiamma (...) fiamma immortal, perché immortal lo spirito» (6-9, X); «spoglia terrena» che soggiace al «Fato» forse pietoso (22, 21, X).

Dinanzi all'infinito, si pronuncia sicura la frase di Goethe: «Noi saremo, noi ci rivedremo». Insieme Monti: «noi rivedremci, o mio perduto Bene» (25, X). Ma è l'immagine nel giro della natura che *Werther* testimonia, quale scopo di nostalgia.

Solitario ed anziano, Goethe ricorderà *Werther*, in *Poesia e Verità*. Egli dirà che in quel tempo, in quell'occasione, oggetti della materia, come anche un volto di donna, furono lasciati agire; «sorse da ciò un legame meraviglioso, un'armonia intima, un accordare la voce propria nel Tutto». Era stata «una splendida estate». Il congedo fu doloroso, poiché «Ogni senso di piacere nella vita è fondato sul ritmo regolare delle cose nel mondo esterno. L'avvicinarsi del giorno e la notte, delle stagioni, dei fiori e dei frutti...». E l'amore offre unione nel segno del Tutto, «concezione dell'eterno e dell'infinito»<sup>(78)</sup>.

Questa fonte di poesia che è *Werther*, celebre e trasparente, scaturì ad irrorare anche abbondante i luoghi di Monti, ne subì modificazioni di corso, si diramò allora in una cultura, per splendere poi nel più grande fra gli autori italiani, chiamati romantici.

(78) *Dichtung und Wahrheit*, XII, XIII.

## LA FUNZIONE « ARGOMENTATIVA » DELL'ESORDIO NEI DISCORSI TUCIDIDEI

RENZO TOSI

---

Nota presentata dal s. e. Piero Treves,  
nell'adunanza ordinaria del 23 novembre 1980.

---

I trattati di retorica, sia antichi sia moderni<sup>(1)</sup>, si soffermano sull'importanza 'argomentativa' dell'esordio di un discorso: in esso l'oratore cerca di condizionare l'uditorio, impostandone le aspettative, smussando eventuali ostilità, procacciandosi un favorevole atteggiamento psicologico. È in questa dimensione che vanno letti, a mio avviso, gli esordî dei discorsi tucididei. La mia indagine, prende le mosse da quello dell'*Epitafio di Pericle*: esso è retoricamente finalizzato ad accrescere da una parte la credibilità e l'efficacia del discorso, dall'altra la 'partecipazione' degli ascoltatori. *Leitmotiv* è l'inadeguatezza delle parole nei confronti di un argomento tanto elevato: questo, che diverrà uno dei *topoi* piú comuni dell'esordio<sup>(2)</sup>, è presentato da Pericle come una rivoluzionaria quanto utopistica intuizione personale:

---

(1) Per quanto riguarda la trattatistica antica, un quadro abbastanza completo è fornito da R. VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Leipzig, 1885, 127-148 e soprattutto da J. MARTIN, *Antike Rhetorik*, München, 1974, 60-75 (per una rassegna specifica dell'esegesi tucididea, si veda F. ALTINGER, *De rhetoricis in orationes Thucydideas scholiis*, München, 1885, 21-29). Una moderna, approfondita analisi dell'argomento è offerta da H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München, 1960, 150-161, nonché da CH. PERELMAN-L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione* (trad. it.), Torino, 1966, 518-521.

(2) Emblematico, a questo proposito, l'esordio del *Panegirico* di Isocrate: come questo tipo di proemio divenisse topico negli *Epitafi*, è testimoniato da HIMER. *Pol.* 1, POLEMO II 1. In ambito non oratorio, cf. HOM. B. 488 s., IBYC. S. 151, 23 ss. P., nonché SALL. *Cat.* III 2.



οἱ μὲν πολλοὶ τῶν ἐνθάδε ἤδη εἰρηκότων ἐπαινοῦσι τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε, ὡς καλὸν ἐπὶ τοῖς ἐκ τῶν πολέμων θάπτομένοις ἀγορεύεσθαι αὐτόν. ἔμοι δὲ ἀρκοῦν ἂν ἐδόκει εἶναι ἀνδρῶν ἀγαθῶν ἔργῳ γενομένων ἔργῳ καὶ δηλοῦσθαι τὰς τιμὰς, οἷα καὶ νῦν περὶ τὸν τάφον τόνδε δημοσίᾳ παρασκευασθέντα ὄρατε, καὶ μὴ ἐν ἐνὶ ἀνδρὶ πολλῶν ἀρετὰς κινδυνεύεσθαι εὖ τε καὶ χεῖρον εἰπόντι πιστευθῆναι.

Introdotta dalla emblematica contrapposizione οἱ μὲν πολλοὶ / ἔμοι δέ, si ha quindi il contrasto fra la sfera dei *piú* che 'Iodano' e quella del solo Pericle<sup>(3)</sup>, che avrebbe ritenuto opportuno — se avesse avuto possibilità decisionale — un rito *piú* sobrio, privo di quella pericolosa aggiunta che è il *lóγος*, e fondato esclusivamente sugli *ἔργα*<sup>(4)</sup>; è questa una presa di posizione che potrebbe stupire, perché contraria alla ideologia periclea<sup>(5)</sup>, ma che ha un'inalienabile funzionalità 'retorica'. L'opinione tradizionale è collocata in una realtà atemporale: la *variatio* εἰρηκότων / ἐπαινοῦσι trova, a mio avviso, compiuta giustificazione non dal punto di vista sintattico, ma da quello retorico, con la volontà di proporre all'uditorio l'azione di lodare in sé, in una sua perpetua assolutezza<sup>(6)</sup>, che trascende i singoli oratori del passato. L'assunto pericleo, invece, si situa nella sfera dell'irreale (ἂν ἐδόκει), del velleitario, del fittizio, ma costituisce —

(3) Per E. FRAENKEL, « Glotta » XXXIX (1960) 1 ss., la contrapposizione uno/*piú* è tipica *Anfangsformel* dell'oratoria attica. Segnala numerosi passi a sostegno della propria ipotesi: THUC. I 80, 1, III 37, 1, AESCH. *Pers.* 176, *Ag.* 1372, SOPH. *Trach.* 49 ss., *Phil.* 1047 s., *OC* 551 ss., *EUR. Alc.* 747 ss., ARISTOPH. *Thesm.* 830 s., *Eq.* 595 ss., *Av.* 860 s., *LYS.* III 1, DEMOSTH. IX 1, XXIII 82, XXIV 34, ed altri posteriori. Ciò che imparenta questi passi è tuttavia una struttura meramente formale: in ognuno di essi la contrapposizione assume valenze e funzionalità particolari. Nel nostro, prelude — fra l'altro — ad un *epitafio* non del tutto conforme ai canoni tradizionali (il suo nucleo sarà l'esaltazione della *polis* contemporanea).

(4) Gli *ἔργα* non sono qui tanto i monumenti, quanto le cerimonie: si ha infatti con Tucidide il passaggio da una concezione meramente materiale ad una 'intellettuale' (cf. H. IMMERWAHR, « AJPh » LXXXI [1960] 286-290).

(5) Che la difesa della *ισηγορία* fosse un cardine della ideologia di questo statista, pare assodato: cf. ad es. II 40,2; 41,2; 60,6; nonché il famoso contrasto fra Teseo, che sicuramente adombra Pericle (cf. e.g. A. J. PODLECKY, « *Euphros.* » VII [1975/76] 22-27), e l'araldo tebano in *EUR. Suppl.* 399 ss. Si veda inoltre F. RITTELMAYER, *Thukydides und die Sophistik*, Borna-Leipzig, 1935, 23.

(6) Cf. J. TH. KAKRIDIS, *Der Thukydideische Epitaphios*, München, 1961, 2. CHORIC. VIII 1 οἱ μὲν πολλοὶ τῶν εἰωθότων τοιαύτας μελετᾶν ὑποθέσεις, ἐλλεινοῦς ἄδουσι λόγους, riprendendo il nostro esordio, banalizzerà la peculiare *variatio*, sostituendo εἰωθὰ μελετᾶν ad εἴρηκα.

appunto perché questo fittizio ha una sua finalità argomentativa — il polo su cui converge l'attenzione degli ascoltatori, grazie alla fortissima posizione dell'ἔμοι δέ, che con singolare efficacia condensa l'intera protasi del periodo ipotetico<sup>(7)</sup>. Il λόγος parrebbe solo un'inutile aggiunta<sup>(8)</sup>: ἔργω è il fulcro dell'ἔμοι-*Satz*, evidenziato da una serie di figure di presenza<sup>(9)</sup>, quali l'allitterazione (ἔμοι... ἐδόκει εἶναι... ἔργω... ἔργω), il chiasmo (ἀνδρῶν ἀγαθῶν ἔργω / ἔργω καὶ δηλοῦσθαι τὰς τιμὰς), l'anafora (ἔργω γενομένων / ἔργω καὶ δηλοῦσθαι), al cui vigore è funzionalizzata l'anomala posizione del καὶ<sup>(10)</sup>. Parallelamente, ciò che deve essere onorato non è l'astratta ἀρετή, bensì le sue concrete manifestazioni, le ἀρεταί, le azioni valorose di molti eroi<sup>(11)</sup>: le quali corrono il pericolo di non esser credute, perché affidate ad un solo parlante, che può risultare più o meno valido. Al contrasto ἀρετὰς / εὔ τε καὶ χεῖρον εἰπόντι (che risulta quindi una variazione sul tema ἔργον / λόγος) si sposa saldamente quello ἐν ἐνὶ / πολλῶν (che continua οἱ μὲν πολλοί / ἔμοι δέ): l'argomento riscuoterà discreta fortuna nella successiva oratoria, ma sarà a stento usato con altrettanta pregnanza<sup>(12)</sup>. Non è, inoltre, del tutto trascurabile il fatto che il verbo κινδυνεύεσθαι, in simili contesti, è per lo più

(7) Cf. KG II 483.

(8) Si noti il τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε, cui dedica particolare attenzione H. ROHDICH, *Thukydides II 35*, « RhM » CXXI (1978), 226-238.

(9) Per la terminologia, cf. PERELMAN-OLBRECHTS-TYTECA, o.c. 184-187. Si tratta di *Klangfiguren*, funzionali ad una maggiore compartecipazione dello spettatore, mediante la *Verlebendigung* (cf. L. ARBUSOW, *Colores Rhetorici*, Göttingen, 1948, 74).

(10) Cf. KAKRIDIS, o.c. 2. Casi di simile trasposizione del καὶ non sono segnalati da D. FEHLING, *Die Wiederholungsfiguren und ihr Gebrauch bei den Griechen vor Gorgias*, Berlin, 1969, 201 ss., che pur dedica particolare rilievo alla καὶ-*Anapher*. Sulla funzione dell'anafora si sono inoltre soffermati tutti i teorici, antichi e moderni; si veda il materiale raccolto in LAUSBERG, o.c. 318 s. (si veda inoltre, per il suo frequente uso nell'esordio, PERELMAN-OLBRECHTS-TYTECA, o.c. 184). Nel nostro passo, si gioca, in definitiva, sul predominio fonico di alcune vocali (ε, α): il che non è infrequente in Tucidide (cf. RITTELMAYER, o.c. 47).

(11) Un parallelo è riscontrabile in ISOCR. *Paneg.* 86 ἐπεδείξαντο τὰς αὐτῶν ἀρετὰς. Cf. KAKRIDIS, o.c. 3.

(12) Già in HERODOT. VII 10 si ha ἐπ'ἀνδρὶ γε ἐνὶ πάντα τὰ βασιλέος πρήγματα. Nell'ambito degli *Epitafi*, cf. [LYS.] II 54 οὐ ῥᾶδιον τὰ ὑπὸ πολλῶν κινδυνευθέντα ὑφ'ἐνὸς ῥηθῆναι, HYPER. *Epit.* 4 οὔτε ῥᾶδιον ἓνα ὄντα τοσαύτας καὶ τηλικαύτας πράξεις ἐπελθεῖν. E. AVEZZÙ TENUTA, *Procedimenti paradossali e tecniche della persuasione in Tucidide*, Roma, 1977, 112, avverte giustamente che si tratta di una « tensione, fra termini indicanti qualità ».

usato con valore proprio, per i pericoli reali, corsi sul campo di battaglia<sup>(13)</sup>: qui — accanto alla funzione fraseologica — assume una connotazione retorica: indica il pericolo che le azioni vengano tradite dal filtro del λόγος.

Con il paragrafo successivo, l'argomentazione si puntualizza maggiormente:

χαλεπὸν γὰρ τὸ μετρίως εἰπεῖν ἐν ᾧ μόλις καὶ ἡ δόκησις τῆς ἀληθείας βεβαιούται. ὃ τε γὰρ ξυνειδῶς καὶ εὐνοὺς ἀκροατῆς τάχ' ἂν τι ἐνδεεστέρως πρὸς ἃ βούλεται τε καὶ ἐπίσταται νομίσειε δηλοῦσθαι, ὃ τε ἄπειρος ἔστιν ἃ καὶ πλεονάζεσθαι, διὰ φθόνον, εἴ τι ὑπὲρ τὴν αὐτοῦ φύσιν ἀκούει. μέχρι γὰρ τοῦδε ἀνεκτοὶ οἱ ἔπαινοί εἰσι περὶ ἐτέρων λεγόμενοι, ἐς ὅσον ἂν καὶ αὐτὸς ἕκαστος οἴηται ἰκανὸς εἶναι δρᾶσαι τι ὧν ἤκουσεν· τῷ δὲ ὑπερβάλλοντι αὐτῶν φθονοῦντες ἤδη καὶ ἀπιστοῦσιν.

Emerge la μετρίότης, il 'giusto mezzo', il fine che l'uditorio deve credere Pericle persegua, il criterio fondamentale su cui ruota l'intero esordio, il *discrimen* retorico fra gli estremi enucleati nella frase successiva<sup>(14)</sup>. In essa, l'oratore divide l'uditorio in due gruppi recisamente contrastanti, senza possibilità di sfumature, né di mediazioni: una sezione 'positiva', che conosce ed è ben disposta, una 'negativa' ignorante e mal disposta. Creare oziosamente suddivisioni intermedie<sup>(15)</sup>, o porsi il problema della reale esistenza di una parte ignorante e mal disposta<sup>(16)</sup>, signifi-

(13) Cf. e.g. EUR. *Cycl.* 65, LYS. I.I., ISOCHR. *Paneg.* 86, e anche LUCIAN. *Iupp. Tr.* 4 ἐν ἐνὶ ἀνδρὶ κινδυνεύόμενα, e CIC. *Cat.* I 11 *non est saepius in uno homine summa salus periclitanda rei publicae* (che riprendono puntualmente il nostro passo). Talora anche fraseologico: cf. e.g. HERODOT. III 74; VIII 65; IX 89; PLAT. *Apol.* 28b; LXX *Jonah* I 4.

(14) Si tratta in realtà del contrattare retorico del politico μετρίως ἐξηγεῖτο di II 65,5; la μετρίότης contraddistingue, secondo Tuciddide, l'intero operato pericleo, anche nei confronti dei successori. Che qui si tratti di un concetto basilare sembra evidente: cf. — fra le ultime analisi — K. GAISER, *Das Staatsmodell des Thukydides*, Heidelberg, 1975, 26 s., AVEZZÙ TENUTA, o.c. 314. Per M. VEGETTI, *Il dominio e la legge*, in *L'ideologia della città*, Napoli, 1977, 29-56, è questo uno dei cardini della 'ideologia della città': personalmente, sarei più propenso ad attribuirlo ad una limitata corrente 'periclea'.

(15) Così ROHDICH, o.c., che intravede una quadripartizione.

(16) Questo era recisamente negato da KAKRIDIS (o.c. 8 s.). G. P. LANDMANN, «MH» XXXI (1974) 75, coglie nell'invidia un elemento realistico, tipico del quinto secolo. H. FLASHAR (*Der Epitaphios des Perikles*, Heidelberg, 1969, 13 s.), nell'ambito della sua singolare interpretazione dell'*Epitafio*, delinea tuttavia acutamente la funzione del proemio: «Durch einen rhetorischen Kunstgriff Neid und Missgunst eines Teiles der Hörschaft beiseiteschiebt». ROHDICH, o.c. 239, mette in luce la pericolosità dello φθόνος per l'ideologia della polis.

fica non comprendere la funzionalità retorica del punto, basata sul fatto che l'oratore nell'esordio si crea un proprio uditorio<sup>(17)</sup>. A Pericle interessano solo gli atteggiamenti estremi, anzi, al limite, solo il polo negativo, che l'oratore vuole e deve esorcizzare: quello positivo non presenta reali insidie, ma serve all'oratore proprio per quest'opera di esorcizzazione, gli permette di rilevare nell'uditorio una incompatibilità, sanabile solo alla luce della μετριότης. I due tipi di ascoltatore vengono caratterizzati non solo dai verbi concernenti la loro reazione (ἐνδεεστέρως... δηλοῦσθαι / πλεονάζεσθαι), ma anche con binomi, i cui termini indicano l'atteggiamento intellettuale (ξυνειδώς, ἐπίσταται / ἄπειρος) e quello 'affettivo' (εὖνους, βούλεται / διὰ φθόνον): nella sezione 'positiva' il chiasmo (ξυνειδώς καὶ εὖνους / βούλεται τε καὶ ἐπίσταται) colloca nelle posizioni piú rilevanti — iniziale e finale — i termini riguardanti la conoscenza, mentre nella 'negativa' la *variatio* εὖνους / διὰ φθόνον fa sí che l'attenzione sia catalizzata da questo sentimento<sup>(18)</sup>. Esso, come subito si precisa, consiste nella incredula malevolenza che l'ascoltatore prova nei confronti delle azioni superiori alle sue possibilità (reali o presunte). Chi pronuncia l'*Epitafio* ha per proprio fine l'educazione dei cittadini<sup>(19)</sup> all'ideologia, in nome della quale si sono sacrificati i caduti, deve anzi porre le basi per la riproduzione del sacrificio stesso<sup>(20)</sup>. Coerente con questo scopo fondamentale è il tentativo di far scomparire il deleterio φθόνος dall'animo degli ascoltatori, di sostituirlo con lo ζῆλος, che consiste non nell'incredulità di fronte alle imprese, ma nel desiderio di imitarle. Una conferma esterna di questa esegesi

(17) Cf. PERELMAN-OLBRECHTS-TYTECA, *o.c.* 21-25. Questo principio, e il fatto che questa imprescindibile funzione era per lo piú svolta dal proemio, è formalizzato già in *Rhet. Her.* I 3,4 *principium orationis per quod animus auditoris constituitur ad audiendum*.

(18) La rispondenza è notata da U. VON WILAMOVITZ-MOELLENDORFF, *Griechisches Lesebuch*, I/2, Berlin, 1925<sup>8</sup>, 93. E' frequente in Tucidide la *variatio* aggettivo / διὰ + gen. (cf. J. ROS, *Die μεταβολή [variatio] als Stilprinzip des Thukydides*, Nijmegen, 1938, 186 s.), per i quali piú evidente è l'equipollenza. La peculiarità stilistica del nostro passo è sottolineata dall'uso di διὰ + acc.

(19) W. JAEGER, *Paideia*, Berlin, 1934, I 378 ss., interpreta l'*Epitafio* alla luce della cultura dei sofisti, che considerava lo Stato un unico grande organismo educativo. Personalmente, intendo 'educazione' non in questa linea idealistico-ontologica, ma con una connotazione piú propriamente politico-retorica: ogni discorso epidittico svolge una duplice funzione, educativa nei confronti dei membri del 'gruppo', di propaganda verso gli 'altri' (cf. ad es. PERELMAN-OLBRECHTS-TYTECA, *o.c.* 55-58).

(20) Cf. O. LONGO, *La morte per la patria*, « SIFC » XLIX (1977) 5-36.

ci viene da Demosth. XX 141 καίτοι τοῦτ' (sc. ὁ ἐπιτάφιος) ἔστι τοῦπιπτήδευμα ζηλούντων ἀρετήν, οὐ τοῖς ἐπὶ ταύτῃ τιμωμένοις φθονούτων<sup>(21)</sup>.

Il non avere intravvisto la funzionalità argomentativa del nostro passo ha fatto cadere molti commentatori in affermazioni precipitose: per Müller-Strübing, ad esempio, questo esordio rappresenterebbe «der Gipfel aller Takt- und Geschmacklosigkeit»<sup>(22)</sup>, per Kakridis sarebbe privo di ogni possibilità d'accoglimento da parte d'un uditorio reale<sup>(23)</sup>. Così pure, la nostra affermazione sarebbe incompatibile con II 45,1 φθόνος γὰρ τοῖς ζῶσι πρὸς τὸ ἀντίπαλον, τὸ δὲ μὴ ἐμποδῶν ἀνανταγωνίστω εὐνοίᾳ τετρίμῃται. Contro questa difficoltà — per la prima volta rilevata da E. A. Jungham, «NJhrb» CXI (1875) 678 — si sono infranti gli sforzi di molti esegèti e anche coloro che giustificano il duplice richiamo allo φθόνος ne hanno fornito spiegazioni non persuasive: F. Caccialanza (*Thucydidea*, in *Xenia Romana*, Roma 1907, 147 s.) attribuisce allo φθόνος di II 35 la connotazione di «invidia astratta» e a II 45 quella di invidia che «ostacola la carriera e le opere altrui»; R. Laqueur (*Forschungen zu Thukydides*, «RhM» LXXXVI [1937] 322 s.) crede che in II 45 ci sia una limitazione della lode dei morti, dovuta a un Tucidide non piú d'accordo con la politica ateniese (si tratterebbe di una *Satzparenthese*); J. de Romilly (II/1, 95) afferma che nel primo passo l'individuo è confrontato con un elogio dei morti, mentre nel secondo si tratta di fatti e si hanno tre termini (l'individuo, un vivente, il ricordo dei morti). Eppure, è piú che naturale che l'argomento ritorni nella parte conclusiva del discorso — in una sorta di *Ringkomposition*<sup>(24)</sup> — con segno diametralmente opposto, appunto perché

(21) In simili contesti, lo φθόνος compare per la prima volta in GORG. fr. 6 D.-K. Concettualmente, si vedano anche PLAT. *Hipp. Mai.* 282a, e DEMOSTH. LX 14 (si tratta, però, di due opere da molti ritenute spurie).

(22) Cf. «NJhrb» CXXXIII (1886) 635. Si veda l'efficace contestazione di STEUP (II 306 s.).

(23) O.c. 8 s.

(24) Questo procedimento stilistico è presente in Tucidide: cf. R. KATICIC, *Die Ringkomposition im ersten Buche des Thukydideischen Geschichtswerks*, «WS» CXX (1957) 179-196. Anche i discorsi sono talora strutturati — piú o meno scopertamente — in questo modo: cf. e.g. I 80-85; 120-124; 140-144; II 87-89; III 37-40; 53-59; 61-67; IV 17-20; 59-64; 85-87; V 85-113. Per quanto riguarda gli altri *Epitafí*, notevoli a questo proposito quelli di Lisia e di Iperide: nel primo si tende a collegare la gloria della generazione attuale con quella dei πρόγονοι, dopo un periodo di decadenza, nel secondo si evidenzia la crescente, fanatica esaltazione dell'eroismo dei caduti.

dopo la sapiente orazione periclea, non c'è più posto per lo φθόνος, ma solo per lo ζήλος.

Riassumendo, l'iniziale contrasto λόγος / ἔργον (in cui si innesta quello uno/molti) è funzionale all'instaurazione di un'incompatibilità di esigenza all'interno dell'uditorio, incompatibilità che può essere elusa solo da una difficile μετριότης, la quale esclude il discorso ὑπερβάλλων<sup>(25)</sup>, o, meglio, lo maschera, essenzialmente per educare l'uditorio ai valori che hanno improntato l'azione dei morti, per crearne una costante imitazione. Solo dopo aver posto queste premesse, dopo avere condizionato così l'atteggiamento degli ascoltatori, Pericle può passar al discorso vero e proprio. Momento di transizione, un breve paragrafo:

ἐπειδὴ δὲ τοῖς πάλαι οὕτως ἐδοκιμάσθη ταῦτα καλῶς ἔχειν, χρὴ καὶ ἐμὲ ἐπόμενον τῷ νόμῳ πειραῶσθαι ὑμῶν τῆς ἐκάστου βουλήσεώς τε καὶ δόξης τυχεῖν ὡς ἐπὶ πλεῖστον.

Qui è smantellata la fittizia costruzione iniziale, sono riassunte nel binomio βουλήσεώς τε καὶ δόξης le esigenze precedentemente enucleate, è sancito l'inizio dell'orazione con ἐδοκιμάσθη, verbo più raro dell'usuale δοκέω, atto quindi a conferire particolare enfasi e solennità<sup>(26)</sup>.

\* \* \*

Nella precedente analisi si è visto come uno dei principali scopi dell'esordio dell'*Epitafio* sia l'esorcizzazione di un sentimento dell'uditorio (lo φθόνος), che costituirebbe una rēmora alla credibilità del discorso. Questo procedimento trova paralleli in altri discorsi tucididei. Qualche esempio:

1. — In I 68-71 i Corinzi cercano di persuadere gli Spartani a dichiarare la guerra: per crear le premesse di una decisione in tal senso, devono però vincerne innanzi tutto la naturale diffidenza. È questo il fine dell'esordio, ben evidente già in I 68,1:

(25) In via ipotetica, si potrebbe collegare l'ὑπερβάλλοντι αὐτῶν al-  
l'ὑπερβάλλων λόγος trasimacheo (fr. 7 D.-K.). Se però nel nostro luogo non si può definire con sicurezza a cosa vada riferito ὑπερβάλλοντι, il frammento di Trasimaco è stato in vario modo inteso: da 'dialoghi vittoriosi' (Nestle, Untersteiner), a 'brevi insegnamenti per ottenere l'αὔξησις' (Plöbst) a 'Technik der Hyperbolen' (Schmid-Stählin). Il testimone (PLUT. *Quaest. Conv.* 616 CD) mi fa però propendere per la prima interpretazione.

(26) P. Treves sospetta un'allusione (con gioco di parole) all'istituto della δοκμασία.

τὸ πιστόν ὑμᾶς, ὦ Λακεδαιμόνιοι, τῆς καθ' ὑμᾶς αὐτοὺς πολιτείας καὶ ὀμιλίας ἀπιστοτέρους ἔς τοὺς ἄλλους, ἦν τι λέγωμεν, καθίστησιν· καὶ ἀπ' αὐτοῦ σωφροσύνην μὲν ἔχετε, ἀμαθία δὲ πλεονί προς τὰ ἔξω πράγματα χρῆσθε.

Il discorso inizia con un vero e proprio *Schlagwort* (τὸ πιστόν)<sup>(27)</sup> ribadito — per opposizione — dal centrale ἀπιστοτέρους: è questo il nucleo semantico del primo 'segmento' (τὸ πιστόν— καθίστησιν)<sup>(28)</sup>, che assolve all'ovvia funzione di coinvolgere emotivamente gli Spartani, colpiti anche dal vocativo e soprattutto dalla prepotente ripetizione di ὑμᾶς. In esso il parlante sviluppa la propria argomentazione, da una parte con un duplice passaggio dall'astratto al concreto (ἀπιστοτέρους personalizza τὸ πιστόν<sup>(29)</sup> e *variatio* del generico τοὺς ἄλλους è l'attualizzante λέγωμεν)<sup>(30)</sup> e dall'altra con un contrasto fra una sezione positiva dedicata alla politica interna ed una negativa, caratterizzante la politica estera (contrasto evidenziato dal comparativo ἀπιστοτέρους). Questa opposizione prosegue, anzi emerge come esclusiva, nel secondo 'segmento' (καὶ ἀπ' αὐτοῦ— χρῆσθε) e, se nel primo il cauto ἔς τοὺς ἄλλους ἦν τι λέγωμεν pare meno forte dell'onnicomprensivo binomio πολιτείας καὶ ὀμιλίας<sup>(31)</sup>, nel secondo tutto il peso appoggia

(27) Il termine è universalmente tradotto 'la lealtà': non mi convince la proposta di J. C. KAMERBEEK, « Mn. » VI (1953) 64, secondo il quale si tratterebbe della fiducia nella πολιτεία e nell'ὀμιλία. Si perderebbe così la *captatio benevolentiae* iniziale, che trova puntuali paralleli nell'*Epitafio* (II 37,2) e nell'esordio del discorso di Cleone (III 37,2) (si veda anche KRÜGER I 75).

(28) Il termine è già impiegato da AVEZZÙ TENUTA, o.c. 89 ss. La studiosa analizza minuziosamente il nostro passo, come esempio di 'processo generativo' (il processo che ha, o prospetta, come scopo l'esatto opposto del punto di partenza): enuclea in particolare due coppie (fiducia/diffidenza; voi/altri) e un'antitesi 'ascendente', in quanto marcata da due comparativi (il secondo dei quali esprimerebbe un'attenuazione di fronte alla figura etimologica del primo).

(29) CLASSEN- STEUP<sup>4</sup> I 59, nell'osservare il contrasto, avvertono — forse troppo finemente — che si verifica « mit dem Unterschied der Bedeutung, dass τὸ πιστόν in passivem Sinne die Redlichkeit, der man trauen kann, ἀπιστος in aktivem die Ungeneigtheit zu glauben bezeichnet ».

(30) Adotto l'interpretazione, generalmente accolta, che lega ἔς τοὺς ἄλλους ad ἀπιστοτέρους. Kistemaker — seguito da Poppo, Stahl, Classen, Maddalena — prospettava una diversa interpretazione ('increduli, quando parliamo contro altri'): essa risulta felice per il senso, ma improbabile sintatticamente. Farebbe inoltre, in tal caso, difficoltà l'articolo di τοὺς ἄλλους, e Jowett notava come ἀπιστοτέρους ἔς τοὺς ἄλλους controbilanci τὸ πιστόν— πολιτείας: in realtà la sua funzione è più complessa, in equilibrio fra τὸ πιστόν— πολιτείας e ἀμαθία— πράγματα, con triplice *variatio* di preposizione (cf. ROS, o.c. 135).

(31) Si ha quindi un'allusione alla vita pubblica e privata (cf. CLASSEN- STEUP I.c.). Richiamerei II 36,4 πολιτείας καὶ τρόπων.

sulla piú argomentata, precisata, enfaticizzata parte negativa. Si noti inoltre come anche qui la partizione fra le due sezioni sia marcata da un comparativa (πλέονι) che non può non far emergere la ἀμαθία come preponderante rispetto alla σωφροσύνη<sup>(32)</sup>: un'impressione, accentuata dalla *variatio* ἔχετε / χρῆσθε, che mette in luce il semplice possesso della σωφροσύνη, l'uso della ἀμαθία.

Conformemente all'assunto precedente, è analizzato in I 68,2 tutto il comportamento degli Spartani:

πολλάκις γὰρ προαγορευόντων ἡμῶν ἃ ἐμέλλομεν ὑπὸ Ἀθηναίων βλάπτεσθαι, οὐ περὶ ὧν ἐδιδάσκομεν ἐκάστοτε τὴν μάθησιν ἐποιεῖσθε, ἀλλὰ τῶν λεγόντων μάλλον ὑπενοεῖτε ὡς ἕνεκα τῶν αὐτοῖς ἰδίᾳ διαφόρων λέγουσιν· καὶ δι'αὐτὸ οὐ πρὶν πάσχειν, ἀλλ'ἐπειδὴ ἐν τῷ ἔργῳ ἐσμέν, τοὺς ξυμμάχους τοῦσδε παρεκαλέσατε.

Di contro alla prevegenza dei Corinzî (messa in particolare rilievo dalla forte allitterazione iniziale πολλάκις γὰρ προαγορευόντων), l'inveterato quanto pernicioso atteggiamento spartano è espresso da due imperfetti (ἐποιεῖσθε, ὑπενοεῖτε): la *variatio* tra la perifrasi περὶ + gen. + μάθησιν ἐποιεῖσθε e gen. + ὑπενοεῖτε fa sí che speciale importanza abbia il verbo che indica 'sospettare'<sup>(33)</sup>. Agli imperfetti solo apparentemente si contrappone l'aoristo παρεκαλέσατε: in realtà indica un'azione tardiva, come precisato dal parallelismo οὐ πρὶν πάσχειν / ἐπειδὴ... ἐσμέν, i cui membri, sia negativo sia positivo, sono intimamente legati — e quindi evidenziati — da espressiva allitterazione.

La conclusione è che, malgrado tutto questo, i Corinzî parleranno:

ἐν οἷς προσήκει ἡμᾶς οὐχ ἥκιστα εἰπεῖν, ὅσω καὶ μέγιστα ἐγκλήματα ἔχομεν, ὑπὸ μὲν Ἀθηναίων ὑβριζόμενοι, ὑπὸ δὲ ὑμῶν ἀμελούμενοι. Il successivo discorso viene così valorizzato e l'ἀπιστία, la naturale diffidenza dell'uditorio, riceve un colpo decisivo, tanto piú che lo stringente parallelismo finale pone Sparta sullo stesso piano dell'oppressore.

(32) Alcuni studiosi (Krüger, Steup) interpretano πλέονι come « grösser als es der Fall wäre »: altri (Classen, Maddalena) affermano che il comparativo pone l'accento sulla relazione fra l'ἀμαθία e la σωφροσύνη: la presente analisi retorica conferma questa seconda ipotesi. Quanto al contrasto σωφροσύνη / ἀμαθία, cf. III 37,3.

(33) La μεταβολή è già intesa da ALEX. *Schem.* II 10. Cf. anche Ros, o.c. 54 (A.12), 129, che al solito registra, ma non giustifica il procedimento stilistico.



2. — La replica degli Ateniesi (I 73-78) non consiste in una calzante confutazione degli argomenti dei Corinzî, ma in una esaltazione dei propri meriti, in un'affermazione del proprio diritto a gestire l'impero. Un discorso di questo tipo è già sapientemente preparato nell'esordio (I 73,1):

ἡ μὲν πρέσβευσις ἡμῶν οὐκ ἐς ἀντιλογίαν τοῖς ὑμετέροις ξυμμάχοις ἐγένετο, ἀλλὰ περὶ ὧν ἡ πόλις ἔπειψεν· αἰσθόμενοι δὲ καταβοήν οὐκ ὀλίγην οὔσαν ἡμῶν παρήλθομεν, οὐ τοῖς ἐγκλήμασι τῶν πόλεων ἀντεροῦντες (οὐ γὰρ παρὰ δικασταῖς ὑμῖν οὔτε ἡμῶν οὔτε τούτων οἱ λόγοι ἂν γίγνοιτο), ἀλλ' ὅπως μὴ ῥαδίως περὶ μεγάλων πραγμάτων τοῖς ξυμμάχοις πειδόμενοι χεῖρον βουλευήσθε, καὶ ἅμα βουλόμενοι περὶ τοῦ παντός λόγου τοῦ ἐς ἡμᾶς καιδεστῶτος δηλῶσαι ὡς οὔτε ἀπεικότες ἔχομεν ἂ κεκτῆμεθα, ἢ τε πόλις ἡμῶν ἀξία λόγου ἐστίν. Anche qui il parlante vuol esorcizzare qualcosa: precisamente il desiderio, da parte degli Spartani, di ottenere una risposta convincente, il loro naturale erigersi a giudici della situazione (come dimostra l'esplicito inciso οὐ γὰρ — γίγνοιτο)<sup>(34)</sup>. Lo scopo è perseguito attraverso varie frasi parallele (οὐκ ἐς ἀντιλογίαν / περὶ ὧν ἡ πόλις ἔπειψεν<sup>(35)</sup>; ἡ πρέσβευσις ἐγένετο / παρήλθομεν<sup>(36)</sup>; οὐ — ἀντεροῦντες / ὅπως — βουλευήσθε), la cui ovvia conclusione — la proposizione finale retta da ὅπως — è tuttavia smorzata e condizionata dal Satz successivo, cui è strettamente unita non solo da καὶ ἅμα, ma anche dalla paronomasia<sup>(37)</sup>.

In questo punto decisivo si prospetta un discorso che mette in primo piano la pomposa esaltazione di Atene, fondata su un labile concetto di dignità (οὐκ ἀπεικότες, ἀξία), connessa in modo vago

(34) Sulla cui funzione, cf. anche CLASSEN-STEUP<sup>4</sup> I 175.

(35) Quanto alla *variatio* ἐς/περὶ, cf. ROS, o.c. 137.

(36) ROS, o.c. 275, cita questo come un caso di *variatio* fra medio e attivo 'im Gegensatz'. Va però notato che questa opposizione è solo apparente: in effetti la seconda frase semanticamente non fa altro che continuare la prima: il δὲ assume un valore appunto 'continuativo'. Piuttosto rilevante la *variatio* fra terza persona e prima, che contraddistingue una specie di passaggio dall'astratto al concreto.

(37) Per la funzione della paronomasia, cf. RITTELMAYER, o.c. 33. Per la *variatio* finale/infinito retto da βούλομαι, cf. ROS, o.c. 420. MADDALENA (II 147) afferma che la seconda ragione, introdotta dal participio, 'vuole apparire secondaria', CLASSEN-STEUP<sup>4</sup> (I 175) che il secondo punto è finalizzato al primo (richiamano 73,3; 78,1). Ciò non toglie, a mio avviso, che il peso 'argomentativo' dell'esordio gràviti proprio su questo momento: che lo scopo debba essere la persuasione degli Spartani è ovvio, non così lapalissiano che i mezzi siano esclusivamente l'affermazione e il ribadimento della legittimità dell'impero ateniese.

ai veri, gravi problemi (περι — καθεστῶτος). Il tutto è reso a mala pena accettabile da una serie di eufemismi (χεῖρον βουλευήσηδε, μεγάλων πραγμάτων, οὐκ ἀπεικότεως, ἀξία λόγου)<sup>(38)</sup>. Proprio per questo sarà poi facile a Stenelaida di affermare la debolezza dell'argomentazione ateniese (cf. I 86).

3. — In II 60-64 Pericle pronuncia un'orazione che non è solo un decisivo incitamento a combattere senza debolezze, ma un vero e proprio testamento spirituale. In II 60,1, per creare il consenso intorno ai contenuti del suo discorso, affronta preliminarmente un sentimento degli Ateniesi, che potrebbe inficiare l'efficacia delle sue parole:

καὶ προσδεχομένῳ μοι τὰ τῆς ὀργῆς ὑμῶν ἔς με γεγένηται (αἰσθάνομαι γὰρ τὰς αἰτίας) καὶ ἐκκλησίαν τούτου ἕνεκα ξυνήγαγον, ὅπως ὑπομνήσω καὶ μέμψωμαι εἴ τι μὴ ὀρθῶς ἢ ἐμοὶ χαλεπαίνετε ἢ ταῖς ξυμφοραῖς εἴχετε.

Non si ha una rozza e scomposta protesta contro l'ὀργή: la sua esorcizzazione avviene attraverso canali molto piú fini. Dopo l'implicita dichiarazione della superiorità del parlante che aveva previsto tutto (καὶ προσδεχομένῳ μοι), il malanimo dell'uditorio è in un primo momento avvalorato attraverso l'αἰσθάνομαι τὰς αἰτίας e, in un secondo, posto — con la disgiuntiva finale — sullo stesso piano del deplorabile tentennare nelle ξυμφοραὶ<sup>(39)</sup>. Il periodo è equilibratissimo, grazie alle coppie finali (ὑπομνήσω καὶ μέμψωμαι, nonché ἐμοὶ χαλεπαίνετε... εἴχετε), introdotte da ἐκκλησίαν ξυνήγαγον, una principale che proietta l'ὀργή in una sfera individualistica, contro la quale Pericle adotta misure 'politiche'. Si noti, infatti, che la *variatio* perfetto/aoristo fa in modo che ξυνήγαγον risulti essere la conseguenza di γεγένηται<sup>(40)</sup>. La difesa del 'pubblico' nei confronti del 'privato' sarà inoltre un *Leitmotiv* dell'intero discorso, sviluppato fin dal paragrafo successivo. Nel finale (II 64,6), quando l'ὀργή sarà completamente esorcizzata, ritornerà l'incitamento a non essere ἔνδηλοι... τοῖς παροῦσι πόνοις βαρυνόμενοι, accanto al basilare binomio πόλεων καὶ ἰδιωτῶν.

(38) Notati da MADDALENA (II 157 s.), il quale afferma che « le parole degli Ateniesi sono scelte con grande accortezza, tutte rivelando somma moderazione ».

(39) E' questo il *Leitmotiv* del primo discorso di Pericle (I 140-144).

(40) Cf. a questo proposito CLASSEN-STEUP<sup>4</sup> II 108; ROS, o.c. 340.

Non ho certamente esaurito tutti i casi di 'esorcizzazione' iniziale nei discorsi tucididei: il presente lavoro varrà, piú che altro, come proposta metodologica, atta ad evitare stupori ed esegèsi azzardate, quando un'orazione prende le mosse da un sentimento 'negativo' (41).

---

(41) I Mitilenesi (III 9) adottano un proemio lungo e argomentato, per spazzare il campo dall'impressione preliminare che siano infidi, in quanto *transfugae* (il non aver compreso la funzione argomentativa ha prodotto ingiustificate meraviglie: cf., ad es., GOMME II 261). Il nucleo dell'esordio del discorso degli Spartani in IV 17,3 è l'espressione λάβετε δὲ αὐτοὺς μὴ πολεμῶς: l'avverbio indica — piú che un'anodina ostilità — il 'sentirsi in guerra'; un sentimento che, se asseccato, inficierebbe ogni proposta di pace. In VI 33,1 è l'ἀπιστία che viene subito evocata, con un ἄπιστα iniziale, ribadito dopo poco da τὰ πιστά. In VI 76,1 Ermocrate esclude *a priori* un senso di paura, che ostacolerebbe l'effetto delle sue parole: οὐ μὴ αὐτὴν καταπλαγῆτε δεισαντες ἐπρεσβευσάμεθα. In VI 89,1 infine Alcibiade deve vincere la piú che naturale sospettosità degli Spartani: ἴνα μὴ χεῖρον τὰ κοινὰ τῷ ὑπόπτῳ μου ἀκροάσησθε.

(Licenziate le bozze per la stampa il 6 aprile 1981)

NOTE E CONSIDERAZIONI  
SUL RUOLO DI FRA' GIOCONDO  
NELLA DIFESA DI PADOVA DEL 1509

ANGIOLO LENCI

---

Nota presentata dal s.c. Terisio Pignatti  
nell'adunanza ordinaria del 23 novembre 1980.

---

Tra la fine del luglio e il settembre 1509 Padova, riconquistata dai veneziani dopo il « terribile giugno », all'indomani della sconfitta di Agnadello, verrà fortificata nel volgere di poche settimane per far fronte all'offensiva delle truppe dell'imperatore Massimiliano (1).

Nella progettazione di questa mirabile ed efficiente opera, consistente essenzialmente nel riadattamento della cinta muraria medioevale, in risposta alle nuove tecniche ossidionali nate dall'impiego delle artiglierie, si è spesso voluto intravedere un certo contributo dell'architetto veronese Fra' Giocondo, soprattutto in considerazione del lavoro da lui svolto posteriormente a Padova e Treviso (2).

---

(1) Per l'assedio di Padova vedasi, tra l'ampia bibliografia esistente, P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova dell'anno 1509, in correlazione alla guerra combattuta nel Veneto dal maggio all'ottobre*, Venezia, 1891 (estr. da « Nuovo Archivio Veneto », tomo II<sup>o</sup>, Parte I<sup>a</sup>), mentre per una analisi specifica sulle fortificazioni erette durante l'assedio cfr. G. RUSCONI, *Le mura di Padova*, Bassano, 1921 e il saggio di A. LENCI in corso di pubblicazione.

(2) Su Fra' Giocondo cfr., innanzi tutto, G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Parte III<sup>a</sup>, *Vite di Fra Iocundo e di Liberale e d'altri veronesi* e T. TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel Secolo Decimosesto*, Venezia, 1778, libro I<sup>o</sup>, pp. 54-78. Pur abbastanza vasta, la bibliografia non esaurisce ancora sufficientemente la poliedrica figura di Fra' Giocondo; tra le opere monografiche principali vedansi L. MARINELLI, *Fra Giocondo (1435-1515)*, Roma, 1902 (estr. dalla « Rivista di Artiglieria e Genio », Parte II<sup>a</sup>), che delinea la figura di Fra' Giocondo essenzialmente come architetto militare separandola troppo nettamente da quella di ingegnere idraulico;

Ma l'analisi, sulla base delle scarse indicazioni reperibili, dei movimenti e dell'attività di Fra' Giocondo durante il 1509, fino al settembre, portano a ritenere che il suo impegno si sia diretto specificatamente e prevalentemente verso i problemi riguardanti la sistemazione delle acque, posti comunque in relazione alla difesa della città. La sua indagine e il suo contributo sembrano puntare a localizzare, ed eventualmente fortificare, quei settori più vulnerabili del sistema difensivo da cui fosse possibile impedire l'afflusso delle acque in città, e tali settori paiono essere collocati più al di fuori che all'interno del vero e proprio perimetro fortificato di Padova, come dimostra l'interesse dell'architetto veronese verso il Bassanello e verso Limena. Il lavoro e l'esperienza del frate sembrerebbero quindi essere stati sfruttati non tanto in vista dell'immediata funzione difensiva operativa propriamente intesa, come la progettazione di nuove opere fortificate da erigersi alla vigilia dello scontro, che appare, invece, generalmente di esclusiva e diretta competenza dei condottieri dell'esercito, quanto piuttosto per contribuire alla risoluzione dei gravi problemi connessi alla necessità del controllo del sistema idrico da parte degli assediati<sup>(3)</sup>.

---

A. SERENA, *Fra Giovanni Giocondo Veronese*, in AA.VV., *Miscellanea di studi critici e ricerche erudite in onore di Vincenzo Crescini*, Padova, 1909, pp. 531-554; A. PELLIZZARI, *Dal Duecento all'Ottocento, ricerche e studi letterari*, Napoli, 1914, che alle pp. 63-235, dedica un'ampia ricerca su tutta l'opera dell'architetto; G. FIOCCO, *Giovanni Giocondo Veronese*, Verona, 1915 (estr. dagli «Atti dell'Accademia d'agricoltura, scienze, lettere di Verona», serie IV, vol. XVI, a. 1915), ampio saggio che riassume, con una interessante bibliografia finale, la vita e le opere di Fra' Giocondo; R. BREZZONI, *Fra Giovanni Giocondo Veronese, Verona 1435 - Roma 1515*, Firenze, 1960, che, pur rappresentando il lavoro più monografico su Fra' Giocondo con la pubblicazione di fonti e documenti, lascia diversi punti oscuri, specie al riguardo della biografia dell'architetto, come messo in risalto da L. A. CIAPPONI, *Appunti per una biografia di Giovanni Giocondo da Verona*, in «Italia Medioevale e Umanistica», 1962, pp. 131-158, che puntualizza esaurientemente gli episodi più salienti della vita del Veronese; M. A. GUKOWSKJ, *Ritrovamento dei tre volumi di disegni attribuiti a Fra Giocondo*, in «Italia Medioevale e Umanistica», 1963, pp. 263-269 per l'opera di Fra' Giocondo disegnatore e progettista, già esplorata alla fine dell'Ottocento dal Geymüller; A. OLIVIERI, *Fra' Giocondo: tecniche urbane e cultura vitruviana*, in AA.VV., *Palladio e Verona*, Vicenza, 1980 (catalogo della mostra), che individua l'importanza dei vettovaagliamenti e dei mulini nel quadro della difesa di Padova.

(3) Per altre annotazioni sul sistema idrico in rapporto alle operazioni militari, e in particolare ad alcune località di notevole importanza strategica si rimanda al mio saggio, di prossima pubblicazione, *L'assedio di Padova del 1509: questioni militari e implicazioni urbanistiche nella strategia difensiva veneziana all'indomani di Agnadello*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova» del 1974.

Il suo ruolo non è comunque secondario se si riflette all'importanza svolta dalle acque nel quadro di ogni disegno difensivo. A Padova le acque vengono ad assumere un ruolo particolarmente decisivo: al sistema idrico della città sono infatti legati alcuni dei principali fattori difensivi, consistenti non solo nella necessità di avere acqua nel fossato della cinta muraria, in un ambito, quindi, essenzialmente tattico, ma nel mantenimento di settori vitali alla durata e alla possibilità stessa di resistenza della città, quali la macina del grano da parte dei mulini e i collegamenti con Venezia.

Attraverso la ricca rete fluviale giungono infatti alla città assediata la maggior parte dei rifornimenti provenienti da Venezia, mentre Padova diviene, nel disegno strategico veneziano, un vero e proprio «antemurale» e roccaforte avanzata delle difese della stessa città lagunare. E' poi opportuno sottolineare l'importanza della macina del grano nella prospettiva di una lunga resistenza, in quanto la città si trova tra l'altro gremita di diverse migliaia di persone, oltre i numerosi abitanti, tra combattenti e contadini scappati di fronte agli imperiali<sup>(4)</sup>.

Proprio la mancanza di sufficiente acqua per muovere le macine dei mulini, alcuni dei quali inutilizzabili in quanto posti al di fuori del perimetro fortificato, sarà tra le maggiori fonti di preoccupazione da parte degli organizzatori della difesa, e Venezia rischierà seriamente di perdere la città per la penuria di farina, che sarà tra i primi prodotti trasportati a Padova al termine del blocco imperiale.

Nello svolgimento delle operazioni militari le truppe della Lega riusciranno infatti, seppur parzialmente, a «tajar le aque» alla città, favoriti in tale azione anche dalla mancanza di piogge durante i mesi di agosto e settembre, mentre appare significativo che gli imperiali, nel mese e mezzo di attesa e di approcci, prima di muovere all'assalto del bastione Codalunga, epicentro dei maggiori scontri, abbiano ripetutamente tentato di bloccare le acque a Limena, al Bassanello e a Longare<sup>(5)</sup>.

---

(4) Secondo il SANUTO (*I Diarii*, Venezia, 1879-1903, tomo IX, coll. 189) a Padova vi erano, alla fine di settembre, «tra soldati, populi e vilani de le anime da otantamilia», di cui ventimila circa erano le truppe dell'esercito veneziano.

(5) I tentativi imperiali avranno un certo successo a Limena mentre a Longare e al Bassanello i veneziani impediranno o toglieranno in tempo le ostruzioni create dalle truppe di Massimiliano. Comunque, l'unica via fluviale con Venezia rimasta

E' così, infatti, che la maggior parte degli scontri sostenuti dai reparti leggeri veneziani non saranno solo volti ad intercettare i convogli di rifornimenti diretti agli imperiali ma, in larga misura, proprio a contrastare il nemico in quelle operazioni volte, tramite l'affondamento di « burchi » e pietre, ad ostruire i passaggi fluviali decisivi al blocco delle acque.

Su Limena, in particolare, sembra concentrarsi l'interesse e l'intervento dell'architetto veronese. La località è fondamentale, infatti, nel quadro della difesa di Padova e del controllo del sistema idrico, come dimostrano sia gli sforzi veneziani per mantenerla sia il fatto che con il blocco imperiale delle acque verrà a mancare largamente la possibilità del rifornimento idrico<sup>(6)</sup>.

Sulla questione gettano luce i Dispacci dei Provveditori Generali; ne apprendiamo come questi ultimi, che assieme ai militari assolveranno l'incarico di organizzare la difesa della città, si mostrino sin dal 25 luglio, all'indomani cioè della riconquista di Padova del 17 luglio, assai preoccupati per alcune difficoltà, in stretta correlazione, incontrate nell'approntamento di un bastione

---

attiva sarà la « via longa », cioè lungo il Bacchiglione, tramite il Bassanello e Bovolenta, mentre il Brenta rimarrà in secca, tant'è vero che si poteva galoppare nell'alveo del fiume da Strà fino a Padova.

(6) Per una sintetica visione delle operazioni militari per il possesso di Limena vedasi, tra gli altri, P. BEMBO, *Della Istoria viniziana*, Venezia, 1790, tomo II°, pp. 136-138, mentre sull'importanza attribuita alla località dai veneziani fa testo il dispaccio dei Dieci all'*Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei X, Capi, Lettere*, Filza n. 11, c. 283, che alla data del 10 agosto mette in guardia i difensori di Padova sul tentativo imperiale di occupare Limena con la complicità di fuoriusciti padovani, e ordina i massimi sforzi per tenere la località. Sul problema della macina del grano in città in rapporto al ruolo di Limena altre informazioni vengono da L. DA PORTO, *Lettere Storiche*, Firenze, 1857, pp. 110-111; J. BRUTI, *Annalia quaedam*, estratti editi in A. GLORIA, *Di Padova dopo la lega stretta in Cambrai dal maggio all'ottobre 1509*, Padova, 1863, p. 65 e soprattutto dalla *Corrispondenza dei Provveditori Generali in Terraferma alla Signoria*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., pp. 138, 139, 141, 142, di cui si farà dettagliato riferimento qui di seguito. A chiarire la posizione di Limena nell'ambito del territorio patavino e avere un interessante quadro del sistema fluviale intorno a Padova vi sono, tra gli altri, G. GENNARI, *Dell'antico corso de' fiumi in Padova e ne' suoi contorni...*, Padova, 1776 (alle pp. 80-83 per Limena); A. QUERINI, *Considerazioni ed allegati per la più pronta e sicura ed economica Regolamentazione di Brenta...*, Venezia, 1789, con i continui e puntuali riferimenti allo stesso Fra' Giocondo; A. GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, Padova, 1862 (vol. I°, pp. 18-26 per il sistema fluviale generale e vol. II°, pp. 125-129 per Limena e la sua storia); infine, R. MARTINELLO, *Limena*, Padova, 1981.

al Bassanello, per il mantenimento di Limena e per il timore che la città rimanga priva di acqua<sup>(7)</sup>.

Particolarmente interessante è la proposta, per far fronte alla mancanza di acqua, di tentare la stagnazione delle acque attorno alla città ma tale soluzione appare subito in contrasto con l'esigenza di disporre di acqua corrente per muovere le macine dei mulini: «è sta rasonato de serrar talmente le aque a torno la terra, che quelle restaranno come morte et dove de sopra [probabilmente Limena] le ne fosseno tolte, queste vegniranno a restar. Ma tal provision non serviria al bisogno del macinar»<sup>(8)</sup>.

A testimonianza quindi delle difficoltà e delle incertezze incontrate dai difensori, un successivo dispaccio del 26 luglio indica precisamente nella figura di Fra' Giocondo il tecnico in grado di contribuire alla risoluzione della questione: «Desiderassamo haver de quì fra Iocondo per le provision se ha a far per le aque le qual sono de summa importancia et Doman damatina per questa causa misser lucio malvezzo se ne andarà a limene... Si che iterum se supplica la Serenità vostra subito subito ne mandi el dicto fra Jocondo»<sup>(9)</sup>.

I Dispacci, in parte pubblicati dallo Zanetti nel 1891 e stranamente non considerati da numerosi studiosi e biografi dell'architetto<sup>(10)</sup>, divengono così oltretutto fonte essenziale ed attendibile per accertare la presenza di Fra' Giocondo a Padova nel periodo da noi preso in esame. Il 1° agosto ne viene finalmente segnalata la presenza in città: «Siamo hozi stati in consulto circha le aque, che è cosa de gran momento et insieme cum frate Jocundo semo stati al basanello, et in quello loco anchor se fesse un bastion è sta concluso chel non faria molto fruto et chel se poria far una tagliada de sopra»<sup>(11)</sup>.

(7) Cfr. *Corrispondenza dei Provveditori...*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., p. 138.

(8) *Ibidem*.

(9) *Ivi*, p. 139.

(10) La maggior parte delle opere indicate nella bibliografia generale iniziale su Fra' Giocondo non fanno riferimento alle citazioni dello Zanetti che pure risultano assai documentative del periodo tra i più interessanti della vita e dell'attività dell'architetto. I documenti, che al momento della loro pubblicazione non risultavano ancora catalogati, si trovano attualmente all'*Archivio di Stato di Venezia, Provveditori da Terra e da Mar*, Busta 25.

(11) *Corrispondenza dei Provveditori...*, estratti editi in P. ZANETTI, *L'Assedio di Padova...*, cit., p. 140.



Il bastione che si voleva erigere al Bassanello è probabilmente da considerare un'opera staccata dal complesso delle fortificazioni e come tale difficilmente difendibile. L'intervento di Fra' Giocondo deve aver confermato ai Provveditori Generali e a Lucio Malvezzo, futuro governatore generale dell'esercito *veneto*, l'inutilità stessa del bastione, visto che sarebbe stato possibile togliere le acque del Bacchiglione a Padova più a monte.

Indubbiamente l'intervento di Fra' Giocondo rimane soprattutto legato al problema rappresentato da Limena: «Habiamo deliberato jo Christoforo, cum D.Lucio Malvezo et frate Jocundo domattina per tempo andar fino a limene, sì per veder come per ordinar quel se ha a fare in quel loco: el qual veramente è de grande importantia, se judica bisognerà al tuto metterli per el meno provisionati 200; per che se convien far un bastion alincontro del castello per asecurar quelle cosse savemo sul lavor, et provederemo per quanto si potrà...»<sup>(12)</sup>. Infine il 2 agosto, pur non citando più direttamente Fra' Giocondo, il Provveditore scrive: «Essendo questa mattina Io Christoforo stato a Limine, havemo deliberato metter in quel luogo sebastian da Venetia con 100 provisionati...»<sup>(13)</sup>, soldati che verranno sopraffatti dagli imperiali in seguito<sup>(14)</sup>.

Ben si comprendono, ancora, la presenza di Fra' Giocondo e l'attenzione prestata al suo parere per «ordinar» gli interventi di difesa a Limena, se li colleghiamo con il sopraluogo già svolto dall'architetto in questa località nel 1506.

Nella prima scrittura di Fra' Giocondo sulla *Diversione del Brenta*, in buona parte riportata dal Brenzoni<sup>(15)</sup>, viene infatti

(12) *Ivi*, p. 141: 1° agosto.

(13) *Ivi*, p. 142.

(14) Il 13 agosto Limena viene presa a forza dagli imperiali che aprono facilmente una breccia nelle mura del castello con le artiglierie e solo pochissimi soldati veneziani si salvano. Cfr., tra gli altri, SANUTO, cit., IX, 50; G. PRIULI, *I Diarii*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, n. ed., XXIV, Bologna, 1938, vol. IV, p. 219 (vol. I, a cura di A. Segre, II e IV a cura di R. Cessi, Città di Castello-Bologna, 1912-41).

(15) Cfr. R. BRENZONI (*Fra Giovanni Giocondo...*, cit., pp. 129 ss.). La scrittura tratta del parere espresso da Fra' Giocondo in relazione al lavoro per regolare il corso del Brenta per timore di interramento della laguna veneta. Il suo parere venne più tardi esaltato, forse eccessivamente, da Alvise Cornaro, come ricorda lo stesso Vasari, che attribuisce largo merito all'architetto veronese per aver salvato le lagune, e lo definisce «il secondo edificatore di Venezia» (cfr., tra gli altri, V. FONTANA, *Alvise Cornaro e la Terra*, in AA.VV., *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Padova, 1980 (catalogo della mostra). Altro importante intervento,

delineato con preveggenza il pericolo rappresentato da Limena nel quadro di una, allora imprevedibile, difesa di Padova e dell'importanza « della rosta de' Limena, alla quale andai parendomi dover esser cosa pertinente a questa materia, desiderando di vedere, se nel tempo delle Brentane, over delle secche le se poteva ajutare in qualche cosa, et ivi trovai e cognobbi che quelli che la fecero, furono uomini di grande intelligenza, li quali dessero a ditta rosta tale temperamento, che di poco più l'alzasse faria de' grandissimi danni a Padoa, e stemperaria tutti i livelli di quella terra, che furono fatti con gran prudenzia, et chi l'abbassasse o ruinasse simul et semel destituiria Padoa d'acqua et de' molini et de navigazione, et calandose de lì tutta la torenta furiosamente nel tempo delle piene non li desisteria davanti nè arzeri, nè repari humani, che tutti li ruineria, et per una via o per l'altra seguiria ad offender questa Inclita Città di Venezia »<sup>(16)</sup>. Ma, oltre l'aspetto idraulico vero e proprio, Fra' Giocondo si spinge a considerazioni di carattere difensivo e militare che sembra riprendere nell'agosto del 1509 quando, come precedentemente rilevato, viene chiamato per provvedere a Limena sulla cui importanza per la sicurezza di Padova aveva, sempre nel 1506, già avvertito i veneziani: « E perché intende V.a Ser.tà de quanta importanza è detta rosta, quelli che la fecero li edificò un Castello congiunto dal capo verso Padova con un bastione appresso, il quale non pare che fosse fatto ad altro effetto se non per tutela e defensione de quella rosta, quando i padovani avevano guerra con li vicini: donde cum ogni reverentia ricordo a V.a Ser.tà che voglia aver l'occhio non verso alla rosta, ma ancora al castello et bastia predicti, che ora come ho inteso sono in mano de altri, e sono prossimi a rovina, sì per l'incuria come per le acque della Brenta che anno ingiottito parte del Bastione con certa torre che era in capo de quello, et de zorno in zorno vanno de più rodendo et appropinquandose alla fundamenta del detto castello, perché, quod Deus avertat, se per esser come abbandonato et alienato venisse in poter de' maligni, non è loro più opportuno de' quello a defender Padoa, e d'una gran molestia

---

sempre di carattere idraulico, operato da Fra' Giocondo per Venezia nel 1507 e a volte confuso con quello sopra esposto, sebbene vi siano effettivi contatti tra i due lavori, riguarda il canale della Brentella, per l'irrigazione del trevigiano; per tale lavoro, riprodotto anche dal Brenzoni cfr. L. BAILO, *Sulla Brentella canale per la irrigazione dell'alto Agro Trevisano. Relazione inedita di Fra Giocondo*, Oderzo, 1882, e A. SERENA, *Fra Giocondo e il canale della Brentella*, Treviso, 1907.

(16) R. BRENZONI, *Fra Giovanni Giocondo...*, cit., p. 131.

a Venezia, perché in arbitrio loro sarà cum ditta rosta far o all'una o all'altra over a tutte due insieme de gran mali non expectati » (17).

Ad avvalorare il costante e specifico impegno di Fra' Giocondo, delineatosi nell'arco di più anni, per provvedere a Limena, si può notare che anche dopo i contingenti avvenimenti del 1509, ed esattamente nell'aprile del 1510, l'architetto veronese sarà ancora interpellato dai veneziani per i lavori di difesa della località (18).

Un'ulteriore conferma che l'attività di Fra' Giocondo, in questo periodo e non solo in relazione alle difese di Padova, fosse in buona misura indirizzata verso la risoluzione dei problemi tecnici offerti dai sistemi idrici in rapporto sia delle opere fortificate sia dei rifornimenti e vettovagliamenti, viene pure dalla ricostruzione (19), che rimane, alla fine, ancora lacunosa, dei suoi movimenti e dei suoi interessi nel corso del 1509, oltre che, come da tempo ampiamente documentato, dalla considerazione che l'architetto veronese era notoriamente uno specialista in ingegneria idraulica, come dimostrano i numerosi lavori da lui programmati.

Nel marzo 1509 si trova a Cremona con Lattanzio da Bergamo (20), con il quale aveva precedentemente compiuto un viaggio a Corfù (21), anche se non viene specificata la natura del suo lavoro. Nei mesi seguenti, fino ai primi di giugno, Fra' Giocondo è segnalato a Peschiera (22) e a più riprese a Legnago dove, in collabora-

(17) *Ibidem.*

(18) Il 1° aprile 1510 Fra' Giocondo, di ritorno da un sopralluogo a Legnago, viene mandato a Limena e il 15 aprile « Vene fra' Jocondo, inzegnerè stato a Limena, et portò uno disegno di fortifichar quel castello, et aricordò le provision. Fo scritto a Padoa fortifichi a questo modo chome fra' Jocondo ha ordinato etc... » (SANUTO, *cit.*, X, 75, 149).

(19) Una ricostruzione dei movimenti di Fra' Giocondo nel 1509, sulla base delle citazioni più avanti riportate, trovasi pure in A. PELLIZZARI, *Dal Duecento all'Ottocento...*, *cit.*, pp. 149 sgg. e in G. FIOCCO, *Giovanni Giocondo Veronese*, *cit.*, p. 33, mentre R. BREZZONI (*Fra Giovanni Giocondo...*, *cit.*, pp. 34 sgg.) e G. ZORZI (*Notizie di Arte e di Artisti nei diarii di Marino Sanudo*, in « *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* », tomo CXIX (1960-61), pp. 471-604 alle pp. 497-501 e 554-559) riportano i passi del Sanuto relativi a Fra' Giocondo.

(20) SANUTO, *cit.*, VIII, 13, 45. All'inizio del conflitto secondo T. TEMANZA, (*Vite dei più celebri architetti...*, *cit.*, p. 69), l'architetto si trovava in un convento a Treviso.

(21) Cfr. SANUTO, *cit.*, VI, 442; PRIULI, *cit.*, vol. II, p. 419, e il dispaccio dei Capi del Consiglio dei Dieci ai Rettori di Corfù del 18 gennaio 1507 riportato da R. BREZZONI, *Fra Giovanni Giocondo...*, *cit.*, p. 43. Per Lattanzio da Bergamo vedasi inoltre la nota 27).

(22) Cfr. G. FIOCCO, *Giovanni Giocondo Veronese*, *cit.*, p. 33.

zione con Cristoforo Moro, con il quale sembra avere avuto anche in seguito frequenti rapporti, si interessa di « tajar certa aqua » per fortificare tale località, le cui fortificazioni sono estremamente legate al sistema fluviale, e i suoi consigli sono tenuti in gran conto<sup>(23)</sup>.

Ma con l'avanzarsi degli eserciti della Lega, che occuperanno la stessa Legnago, Fra' Giocondo, dopo essere forse transitato da Padova<sup>(24)</sup>, ripara a Venezia dove il 14 giugno sembra occupato a sistemare dei mulini a Murano nel quadro delle opere che si stavano approntando nella prospettiva di un imminente attacco nemico<sup>(25)</sup>.

Nel momento, dunque, in cui Venezia si preoccupa di fortificare la laguna e si prepara a sostenere un deciso attacco nemico, a Fra' Giocondo, come probabilmente ad altri « inzegneri »<sup>(26)</sup>,

(23) Il 25 aprile viene deciso di inviare Fra' Giocondo a Legnago e il frate parte il 29 da Venezia; inoltre si hanno notizie della sua presenza a Legnago alla fine di maggio (cfr. SANUTO, cit., VIII, 130, 148, 306, 345). Secondo A. PELLIZZARI (*Dal Duecento all'Ottocento...*, cit., p. 149) Fra' Giocondo nell'intervallo tra i due interventi a Legnago sarebbe ritornato a Venezia. Questa affermazione si basa su un passo del SANUTO (cit., VIII, 284, 285) che comunque non ci sembra del tutto chiaro e convincente per determinare la presenza dell'architetto a Venezia alla data del 18 maggio.

(24) Il 1° giugno Fra' Giocondo potrebbe essere transitato da Padova diretto a Venezia come riferito nel *Memoriale* riportato da S. DE KUNERT, *Un padovano ignoto ed un Memoriale de' primi anni del cinquecento (1505-1511) con cenni su due Codici miniati*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova », gennaio-aprile 1907, anno X, n. 1-2, pp. 1-16, pp. 64-73, che alla p. 14, riporta la seguente annotazione: « A di primo Zugno [1509] deti a Baptista ragazzo de Fra' Joanne Jocondo uno Marcello per pagare la barcha da Padoa a Venetia, videlicet L.s. 10 ». La notizia riportata nel *Memoriale*, che frequentemente fa riferimento a Fra' Giocondo (come, ad esempio, a proposito dell'acquisto di una nuova sella e finimenti per il cavallo dell'architetto alla data del 14 aprile 1509, e che potrebbe essere indice dei frequenti spostamenti del frate in questo periodo), potrebbe indicare il passaggio dell'architetto di ritorno da Legnago, diretto a Venezia, considerando pure l'avvicinarsi delle truppe della Lega e la caduta di Padova in mano imperiale il 6 giugno; mentre non è da escludere che Fra' Giocondo si trovasse al seguito dell'esercito veneziano, in ritirata da Agnadello, e accampato sotto Padova proprio all'inizio di giugno. Tale ipotesi troverebbe riscontro nel fatto che Cristoforo Moro, assieme al quale Fra' Giocondo viene segnalato a Legnago verso il 25 maggio, si ricongiunge con gli altri Provveditori Generali e con il « campo » alla fine dello stesso mese (cfr. SANUTO, cit., VIII, 311, 316).

(25) SANUTO, cit., VIII, 403. Anche il PRIULI (cit., vol. IV, p. 10) riferisce del mulino di Murano, pur non accennando a Fra' Giocondo.

(26) Cfr. *Archivio di Stato di Venezia, Consiglio dei X, Misti*, Reg. 32, c. 114 v., alla data del 12 giugno, in cui si riferisce di « molti inzegneri » comparsi davanti ai « Provveditori sopra li edificij di Mollini » per progettare alcune costruzioni.

viene affidato un incarico di non diretta partecipazione ai lavori propriamente militari, diretti all'individuazione delle località in cui erigere fortificazioni, mentre tale compito verrà riservato ad alcuni condottieri dell'esercito come Citolo da Perugia ed ancor più Lattanzio da Bergamo<sup>(27)</sup>.

In seguito, nei mesi dell'assedio di Padova e delle iniziate fortificazioni di Mestre e di Treviso, le uniche notizie sicure, sulla base dei documenti editi sin'ora, dei movimenti di Fra' Giocondo, vengono dai già citati Dispacci dei Provveditori, che lo danno presente a Padova e a Limena ai primi di agosto.

Insicura appare pure, in quest'ottica, una attiva partecipazione ai lavori della stessa Treviso nell'estate 1509, in quanto la già poco attendibile affermazione del Federici, che indica l'architetto a Treviso il 9 giugno, non troverebbe corrispondenza con la circostanziata fortificazione della città, avvenuta in un periodo successivo, e a cui Fra' Giocondo sembra contribuire proprio per gli aspetti idraulici<sup>(28)</sup>.

Non vi sono comunque ulteriori notizie di sue venute a Padova, oltre quella dei primi di agosto, e non è dato di sapere nè da dove provenisse (se da Venezia o da Treviso) nè dove si sia diretto una volta lasciata la città, a meno che non vi si sia trattenuto

---

(27) Il PRIULI (cit., vol. IV, pp. 22, 23, 85) narra che, per approntare le difese di Venezia, si trovarono diversi « architecti, prothi, inzegneri, pischatori et altri pratici dela citade veneta », gente tuttavia esperta « maxime in queste materie di aque salse » e in generale in lavori di idraulica, mentre non si riuscì a reperire alcun esperto in fortificazioni. Non facendosi cenno a Fra' Giocondo, al momento (intorno al 6 giugno) probabilmente già a Venezia, i « Padri Venetti » individuano un esperto in fortificazioni (« homo veramente fidatissimo dela Republica Veneta et molto agratto et accepto per esser valentissimo in ogni grande expeditione et molto pratico et expercto in fortificatione di citade et experientie militare et in fare bastioni et ogni cosa necessaria a questa deffensione sí de bastioni, come de citade ») in Lattanzio da Bergamo, « capo de fantarie », e lo fan subito venire da Uriago, dove si trovava con il proprio reparto, affidandogli l'incarico di ispezionare e di provvedere alle difese di Venezia. Assai interessante ci appare quindi la figura del *connestabile* Lattanzio da Bergamo (sul quale ci proponiamo un futuro studio specifico), a fianco di Fra' Giocondo in più occasioni, che riveste, a nostro avviso, un importante ruolo nella difesa di Padova durante l'assedio distinguendosi, tra i militari, come uno dei maggiori esperti in fatto di fortificazioni.

(28) D. M. FEDERICI (*Memorie Trevigiane sulle opere di Disegno dal Mille e cento al Mille ottocento per servire alla Storia delle belle Arti d'Italia*, Venezia, 1803, vol. II, p. 27) dà notizia di una prima venuta di Fra' Giocondo a Treviso il 9 giugno. Il Federici, che si occupa a lungo di Fra' Giocondo anche nel suo *Convito Borgiano* (*Biblioteca Civica di Treviso*, ms. 164), ritenuto, per altro, spesso e da

ancora. Esiste pertanto un vuoto, dai primi di agosto a metà ottobre, sui movimenti dell'architetto veronese che, se colmato, potrebbe essere assai significativo per accrescere la conoscenza sulla figura di Fra' Giocondo. Si può comunque supporre, con il Rusconi<sup>(29)</sup> che egli abbia fatto la spola tra Padova e Treviso, anche se riteniamo che si sia, in questi due mesi di pericolosa tensione per tutto il territorio veneto, trattenuto più probabilmente nella stessa Venezia dove, come ampiamente riferito, non mancava la necessità di una sua presenza.

Anche se queste notizie sembrano contraddire, o almeno limitare, i compiti del frate veronese nell'ambito delle opere fortificatorie di Padova e Treviso, viene spontaneo chiedersi se effettivamente l'opera di Fra' Giocondo in questi mesi sia stata circoscritta ai lavori fin'ora esposti.

Il fatto che nei mesi e negli anni successivi a Fra' Giocondo vengano affidati invece degli incarichi, ormai abbastanza ben documentati, riguardanti una vera e propria direzione nella sistemazione delle fortificazioni di Padova e di Treviso, induce allora a ritenere che la sua opera, in questi mesi cruciali per la salvezza di Venezia, si sia evidenziata, almeno sotto forma di puntuali e lungimiranti consigli rivelatisi in seguito preziosi, anche per il settore dell'architettura militare propriamente intesa e per la programmazione del *guasto*, e che poi questa sua competenza sia stata meglio valorizzata e sfruttata<sup>(30)</sup>.

Eppure, occorre ancora una volta sottolineare che, anche in seguito, l'attività di Fra' Giocondo rimarrà assai legata alla com-

più parti poco attendibile, riporta una articolata descrizione delle fortificazioni di Treviso, corredata da alcuni documenti. Ma l'opera di Fra' Giocondo a Treviso va comunque eventualmente riferita ad un periodo successivo all'assedio di Padova, come rileva A. SANTALENA (*Veneti e Imperiali. Treviso al tempo della Lega di Cambrai*, Venezia, 1896, pp. 215 sgg.). Ci sembra però fondamentale per il nostro discorso che il lavoro di Fra' Giocondo per le fortificazioni di Treviso sia, a detta del Federici, consistito soprattutto nella progettazione di *trombe* e macchine idrauliche in grado di allagare il fossato e spazi attorno alle mura. Cfr. anche G. NETTO, *Treviso: la terza cerchia, ieri e oggi*, in Atti del Convegno « Il degrado delle cinte urbane venete », a cura del COMITATO MURA PADOVA, in corso di pubblicazione.

(29) G. RUSCONI, *Le mura di Padova*, cit., pp. 14, 15, 21.

(30) In questo senso ci sembrano assai puntuali ed importanti le considerazioni del Puppi, che sembra individuare proprio nella programmazione del *guasto* una particolare influenza di Fra' Giocondo (cfr. L. PUPPI, *Dall'avvento della Serenissima alla fine della Repubblica*, in G. LORENZONI-L. PUPPI, *Ritratto di una città*, Vicenza, 1973, pp. 83-138, alle pp. 100, 101 e nel saggio di prossima pubblicazione *Le mura e il « guasto »*. Nota intorno alle condizioni di sviluppo delle città venete di Terraferma tra XVI e XVIII secolo).

petenza « de tirare aque atorno le citade », pur sempre nell'ambito delle fortificazioni, come l'altronde era previsto al momento della sua entrata al servizio di Venezia<sup>(31)</sup>.

Appare quindi significativo che proprio all'indomani dell'assedio di Padova, il 17 ottobre, la sua presenza in città venga segnalata dal Gritti nel quadro di un consulto tra lo stesso Fra' Giocondo, Piero di Ponti e Alessandro Leopardi: « et ben discussa la materia; tandem per lui [Fra' Giocondo] esta concluso largar solum le fosse de questa Cita in modo che la largheza et profundita sua habia ad esser la nostra securtà »<sup>(32)</sup>.

Tale documento, testimonianza, tra l'altro, dello stato soddisfacente delle fortificazioni di Padova al termine dell'assedio, come pure le fonti che riferiscono delle attività dell'architetto negli ultimi anni della sua permanenza nei territori veneziani ribadiscono dunque nella competenza idraulica di Fra' Giocondo, aspetto della sua poliedrica attività degno ancora di ulteriori puntuali indagini, un complesso campo d'intervento essenzialmente ed esemplarmente connesso all'architettura militare.

---

(31) Cfr. PRIULI, cit., vol. II, p. 419.

(32) Cfr. G. RUSCONI, *Le mura di Padova*, cit., p. 89 e R. BREZZONI, *Fra Giovanni Giocondo...*, cit., pp. 69 sgg.

LA FINESTRA E IL LUME:  
ANALISI DI UNA NOVELLA VERGHIANA

ROSSANA MELIS

---

Nota presentata dal s. e. Gianfranco Folena  
nell'adunanza ordinaria del 23 novembre 1980.

---

C'è una strana novella di Giovanni Verga, *La coda del diavolo* <sup>(1)</sup>, in cui il narratore esordisce alludendo, invitando il lettore alla ricerca di ciò che non viene detto: « questo racconto potrebbe provare e spiegare molte cose, le quali si lasciano in bianco apposta, perché ciascuno vi trovi quel che vi cerca » (p. 46). Il messaggio viene lanciato in particolare a chi « cerca » (a chi ha fiducia nella ricerca):

Questo racconto è fatto per le persone che vanno colle mani dietro la schiena, *contando i sassi*; per coloro che *cercano il pelo nell'uovo* e il motivo per cui tutte le cose umane danno una mano alla ragione e l'altra all'assurdo; (...) per gli spiritisti, i giuocatori di lotto, gli innamorati, e i *novellieri*; per tutti coloro che *considerano col microscopio* gli uncini coi quali un fatto ne tira un altro,

---

(1) Composta dopo *Nedda*, verso la fine del 1875, e durante una delle prime stesure del bozzetto *Padron 'Ntoni*, pubblicata prima nell'« *Illustrazione Italiana* », settimanale per famiglie edito a Milano da Treves, nei numeri del 16 e del 23 gennaio 1876, e poi raccolta in volume in *Primavera e altri racconti* (Milano, Brigola 1876), con alcune varianti, la novella doveva uscire col titolo *Un Sogno*, ma Verga dovette cambiarlo dietro richiesta del Treves. Al riguardo si veda la Nota ai Testi (in particolare le pagine 1003-1006) del volume G. VERGA, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1979, a cura di C. RICCARDI. (Le citazioni della novella saranno sempre tratte da questa edizione). Un cenno su *La coda del diavolo* è in G. BIGAZZI, *I colori del vero*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, alle pp. 393-394. veda, ora, anche G. VERGA, *Le novelle*, a cura di Gino TELLINI, Roma, Salerno, 1980: in particolare, Tomo 1°, p. 21; Tomo 2°, Nota ai Testi, pp. 543-550).



quando mettete mano nel cestone della vita; per i *chimici* e gli *alchimisti* che da 5000 anni passano il loro tempo a *cercare il punto preciso* dove il sogno finisce e comincia la realtà, e a *decomporvi le unità piú semplici* della verità nelle vostre idee, nei vostri principii, e nei vostri sentimenti, investigando quanta parte del voi della notte ci sia nel voi desto (...) (p. 46) <sup>(2)</sup>.

Questa dedica presenta una traccia vistosa di lettura del testo, e lo investe di una luce particolare: nell'invito che pone a vedere ciò che non si vede c'è già un attacco ironico al procedimento dell'«ottica ravvicinata», trapela una sfiducia nel principio di causalità. Anticipando poi, sempre nella cornice introduttiva, la fine dei tre personaggi della novella, Verga rafforza la costruzione di una distanza, e, individuando la vicenda da una lontananza da cui partono echi di irrimediabilità, in cui domina il tono di predestinazione, nella misura in cui «lei», ora, è morta, e «l'altro in certo modo è morto anche lui, si è trasformato, (...) non si rammenta piú di nulla» (p. 47), sottintende una scelta di campo privilegiata: «lo sguardo da lontano».

La vicenda è banale e singolare ad un tempo, attraversata da anticipazioni che coinvolgono il lettore. Per otto anni due amici, Corsi e Donati (ironia di nomi che dà subito al racconto un tono di apologo), e la moglie di Corsi, Lina, vivono in stretta amicizia, in «intimità» (p. 48):

Di tutto quello che immaginate, e che avvenne difatti, non c'era neppur l'ombra del sospetto nella mente di alcuno dei tre - altrimenti la storia che vi racconto non avrebbe avuto nulla di singolare. (...) e avrebbe potuto durare anche indefinitamente (p. 48),

se non fosse intervenuto «il Fato degli antichi, o la coda del diavolo dei moderni» (p. 48).

A stracciare un caldo tessuto di felicità domestiche («La sera, d'inverno, si raccoglievano nel salotto, presso il tavolino; facevano quattro chiacchiere; sfogliavano delle riviste, dei romanzi nuovi; indovinavano delle sciarade, o Lina suonava il piano») (p. 49) irrompe un fatto nuovo, che produce, nella narrazione, una lunga pausa di annotazioni folcloriche e, contemporaneamente, ne dà uno sfondo geografico preciso, accentuando, nella minuzia della descrizione di costume, nel compiacimento della documentazione del

(2) Le sottolineature qui come oltre sono mie.

diverso, dello strano, la valenza di lontananza spaziale da cui il narratore descrive. È la festa di sant'Agata a Catania<sup>(3)</sup>.

Durante la festa di sant'Agata, che sostituisce il carnevale, vige il *diritto di 'ntuppedda*<sup>(4)</sup>, diritto per le donne d'essere padrone di sé, « diritto di mascherarsi, sotto il pretesto d'intrigare amici, i conoscenti, e d'andar attorno, dove vogliono, come vogliono, con chi vogliono » (p. 50).

Donati, da qualche cenno vago di Lina, intuisce che si vestirà da *'ntuppedda*:

Ora ecco la coda del diavolo, quella benedetta coda che si diverte a mettere sossopra tutte le buone intenzioni di cui è lastricato l'inferno, insinuandosi fra le commessure di esse, scoprendo il *rovescio* dei migliori sentimenti, mettendo in luce l'*altro lato* delle azioni più oneste, dei fatti che sembrano avere il motivo meno indeterminato. — La notte che precedette il giorno della festa Donati fece un brutto sogno (...). Sognò di trovarsi insieme a Lina, una Lina che *parevagli di non aver conosciuto mai*, vestita da *'ntuppedda*, coll'occhio nero e luccicante, la voce e le mani tremanti d'emozione; erano seduti ad un tavolino del caffè di Sicilia, dov'egli non soleva andar mai, stavano immobili, zitti, guardandosi. Ad un tratto ella s'era lasciata scivolare il manto sulle spalle, fissandolo sempre con quegli occhi indiolati, rossa come non l'aveva mai vista, e afferrandogli il capo per le tempie gli avea avventato in faccia un bacio caldo e febbrile. (pp. 52-53)

Nello scenario della festa, tutto avviene come doveva avvenire; infine, per caso, « andarono a mettersi proprio a quel medesimo tavolino che Donati avea visto in sogno, l'uno di faccia all'altra, *come nel sogno*. Lina avea caldo e si faceva vento col fazzoletto; lasciò scivolare il manto sulle spalle, e appoggiò il gomito sul tavolino. Donati la vedeva fare senza aprir bocca » (p. 54).

Imbarazzato, a una domanda finalmente di Lina, Donati « *rac-*

(3) Sfogliando la stessa « Illustrazione Italiana » continuamente ci si imbatte in questo gusto, tipico della seconda metà dell'800, e soprattutto in un'Italia appena unita e così diversa, dei *reportages*, delle documentazioni fotografiche di viaggi a Napoli o nel Sud Africa, nelle colonie, insomma delle descrizioni esotiche. Verga, se ha avuto un successo sbalorditivo e insperato con *Nedda*, sa che lo ha avuto per quel tanto di « indigeno » che essa presentava, e che solleticava le curiosità della borghesia metropolitana; questa inclinazione ad accattivarsi un pubblico si intreccia, ed è confortata, in lui, alla tradizione di studi demologici, di cui Pitre sarà l'esponente più significativo, in una Sicilia attraversata da influssi illuministici e positivistici insieme.

(4) Sempre in corsivo nel testo.

*contò il sogno*»: «Ella da principio s'era fatta rossa; l'ascoltava in silenzio, col mento sulla mano, senza guardarlo più, senza ridere più. Quando egli ebbe finito, abbozzò un pallido sorriso per non lasciarlo senza risposta — non ne trovò una migliore — e s'alzò. Se ne andarono in fretta, discorrendo a sbalzi, qualche volta *cercando le parole*» (p. 55).

Da allora le parole di Lina vengono meno, anzi tutti e tre i personaggi cadono nel silenzio, solo gli sguardi pesano, si incrociano nel vuoto improvviso delle stanze<sup>(5)</sup>. Quando, finalmente, Donati riesce a chiedere a Lina una spiegazione:

— Cosa avete? disse infine. Siete in collera con me? Non mi perdonerete mai?

La donna alzò il capo, sgomenta, e lo guardò come esterrefatta. Chinò la fronte di nuovo e balbettò con voce spenta e malferma alcune *parole inintelligibili* (pp. 56-57).

È il crollo della fiducia, il vuoto di parole, la cancellazione della possibilità di comunicazione; Donati così capisce che è distrutta l'intimità familiare, gli è interdetta la casa del passato:

D'allora in poi non ebbe più il coraggio di picchiare a quell'uscio. Veniva a casa mogio mogio, il più tardi che poteva, *guardando furtivamente quella finestra rischiarata* che gli rammentava le sere gioconde passate accanto al fuoco, col cuore e i piedi caldi, e affrettava il passo sul ripiano della scala. Giammai le sue modeste stanzucce non gli erano sembrate più silenziose, più fredde, e più melanconiche; adesso il povero romito ci stava il meno che potesse (p. 57).

Invitati dal narratore, in questa novella per «cercatori d'uncini», guidati dallo sguardo furtivo attraverso le finestre rischiarate verso uno spazio amato, e, all'indietro, verso un passato perduto, penetriamo in una scena delle più costanti del mondo immaginario dell'autore, per cercarne il significato<sup>(6)</sup>.

(5) Cfr. alle pagine 55 e 56.

(6) Per una fenomenologia delle immagini spaziali rimandiamo a G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975; sul mondo immaginario di Verga si veda P. DE MEIJER, *Costanti del mondo verghiano*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1969. Ci limitiamo ad accennare ad alcuni ritorni dell'immagine della casa e delle finestre rischiarate/buie, solo per quanto riguarda la produzione precedente e contemporanea a *La coda del diavolo*, anche se essa costituirà sempre un elemento fondamentale del mondo immaginario verghiano, e tornerà nelle opere maggiori interiorizzata e amplificata.

Anche se si chiamano *veroni*, le finestre illuminate attraverso le quali Pietro Brusio in *Una peccatrice* intravede la donna amata<sup>(7)</sup> dominano tutto il romanzo, come segno di un mondo negato, simbolo pietrificato di estraneità, di divisione, faro che attira e respinge, in una esasperazione di valenze antitetiche (tipiche del resto del genere letterario cui faceva riferimento), ed espresse attraverso l'«ottica da lontano»<sup>(8)</sup>.

La finestra diventa addirittura ossessiva struttura compositiva in *Storia di una Capinera*, il romanzo epistolare dove l'uso della prima persona impone l'adozione di un unico punto di vista, ed anzi esalta nella sua monotonia questo procedimento prospettico. Già da quando, libera, le immagini di intimità familiare sono ancora espressione di speranza<sup>(9)</sup>, o quando, ormai sepolta viva, vede, da lontano, dalla torre del convento, l'uomo amato<sup>(10)</sup>, la *Capinera*, tra l'anelito di vita e l'incapacità di liberarsi dai vincoli che la circondano, esprime tutto il suo essere nello stare ancorata alla finestra, nel conflitto, nell'ambivalenza tra claustrofobia e agora-

(7) « Egli passava la notte sotto i *veroni* di lei, coll'occhio fisso su *quel lume che rischiarava la sua stanza* (...). Era un martirio spaventevole che s'imponeva senza saperlo; che l'attraeva però col fascino del precipizio (...) » (G. VERGA, *Una peccatrice, Storia di una Capinera, Eva, Tigre Reale*, Milano, Mondadori, 1965, 3<sup>a</sup> edizione, p. 48).

(8) « Si fermò in mezzo alla strada, a guardare un'ultima volta, con un'ineffabile espressione di disperata amarezza, *quel lume che splendeva chiarissimo in quella stanza* riboccante d'armonia » (*ibid.*, pp. 50-51); in modo più o meno palese, queste immagini sono sempre ambivalenti: quando il protagonista si impossesserà dell'amore luminoso, penetrerà in queste visioni, ne perderà la lontananza, lo splendore stesso (cfr. pp. 97-98, pp. 117-118); da questa profanazione l'amore verrà ucciso, dalla farfalla emergerà il bruco (cfr. p. 24, p. 35, p. 93).

(9) « Uscendo dal bosco fu un'altra festa allorché vedemmo i lumi della nostra casetta. Sai com'è piacevole in campagna, nel silenzio, fra il buio, vedere da lontano *quelle finestre rischiarate*, *quel lume ospitale* che ci guida, che ci chiama, che ci fa pensare alle pareti domestiche e a tutte le tranquille contentezze della famiglia? » (*ibid.*, p. 145).

(10) « Poi, quando sono giunta lassù, e ho visto le stelle sul mio capo... e *quella finestra illuminata*... ciò che si è passato dentro di me io stessa non saprei dirtelo... (...) le vie erano ancora popolate... c'era gente che passeggiava, che rideva; si sarebbero potuti udire i discorsi che si tenevano da quelli che erano più vicini... nel buio si vedeva *quella finestra illuminata* che mi guardava col suo occhio spalancato... Cento volte ho passato la sera a *fantasticare* fissando da lungi *qualche lume* che *brillava* in qualche camera lontana... a tentare d'indovinare tutti gli affetti, tutte le cure, tutti quei piccoli dispiaceri che alla povera anima mia sembrano un'altra delle felicità domestiche, i discorsi, le parole che probabilmente si passavano attorno a *quel lume solitario*... Ma *quella finestra aveva un riverbero infuocato*... non poteva fissarla senza sentirmi ardere tutte le vene... » (*ibid.*, pp. 212-213).

fobia<sup>(11)</sup>, per ciò che la finestra esalta, come luogo privilegiato che unisce « la chiusura e l'apertura, l'intralcio e l'involto, la prigionia nella stanza e la fuga al di fuori, l'illimitato nel circoscritto »<sup>(12)</sup>.

*Eva* stessa si sviluppa, in una cornice carnevalesca, tutta nella tensione del protagonista per penetrare in un mondo diverso, in un interno vagheggiato da cui si sente escluso<sup>(13)</sup>. Mentre i luoghi privilegiati dell'azione si confermano come i luoghi del passaggio e del divieto, la soglia, o il vestibolo, lo sguardo non è solo rivolto verso l'interno, ma anche dall'interno verso l'esterno, in giochi prospettici, fughe di finestre<sup>(14)</sup>, che, incorniciando mondi diversi e

La monacazione, la carcerazione forzata ovviamente trasforma la Capinera ormai solo in un « occhio sul mondo », il suo punto d'osservazione, la finestra, diventa anche il punto che non può essere oltrepassato mai nella descrizione: quindi il gioco di immagini « verso altre finestre », intrecciato a voci lontane che si odono, ma non si vedono, esprime l'incapacità di penetrare nel mondo « bruciante », e spaventoso, di altre intimità. Quando, nell'approccio amoroso, anche la Capinera corre il rischio di vivere, di realizzarsi, di scappare, « l'altro » starà solo nello spazio « dietro la finestra » (cfr. alle pp. 172, 157, 181, 178, 177, etc.).

(11) Fondamentali, a questo proposito, le analisi di G. DEBENEDETTI, *Verga e il naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976, in particolare alle pp. 154-156.

(12) J. ROUSSET, *Madame Bovary o il libro su nulla*, in *Forma e significato*, Torino, Einaudi, 1976, p. 134.

(13) « Rimanevo estatico, come inchiodato *dinanzi a quella porta*, respirando l'aria fredda della notte a pieni polmoni. Sentivo un'esuberanza di vita quasi dolorosa, che mi dilatava e mi comprimeva il cuore a vicenda. Mi pareva che ella dovesse guardarmi dietro i vetri, e quelle *finestre illuminate*, dinanzi alle quali passavano tutt'altre ombre che la sua, *mi abbacinavano gli occhi*. Sì, ero geloso di quegli uomini che l'aspettavano in casa sua, alle due del mattino, e li vedevo belli, orgogliosi e sorridenti, rubarmi le sue parole, la sua vista, e la felicità. Vidi come un baleno dell'avvenire: mi trovai povero, solo, meschino, ridicolo, *abbandonato su quella soglia*, tremante di freddo e divorato dall'invidia! (...) sentii che la *vertigine* di quella sera mi strappava violentemente da tutte le mie affezioni, e mi gettava nell'ignoto ». (G. VERGA, *Una peccatrice* etc., pp. 253-54).

Il punto di crisi, in cui si determinano le azioni, le vicende possono cambiare, si svolge tutto nella soglia, momento dell'emarginazione, ma anche esaltazione di prospettive: la battaglia del protagonista con *Eva* sarà vinta nel momento in cui la troverà, in un'incorniciatura verticale, stagliata « sulla soglia della porta, che mi aspettava » (p. 278). Il tempo della vera passione per il protagonista è quando « guarda » (anche dal buco della serratura, p. 265) il mondo agognato: confesserà, una volta, « amavo da osservatore » (p. 293). Il suo voyeurismo lo porta poi al fallimento nel concretarsi della frequentazione amorosa.

(14) « Gli spettatori, gli artisti, gli impiegati del teatro erano tutti partiti gli uni dopo gli altri; i lumi erano stati spenti; non rimaneva che qualche fiammella di gas per i corridoi, e il *lampione di un facre* che si riverberava sull'*invevtriata* del vestibolo. Avrai osservato come in certi momenti eccezionali un oggetto insignificante assorbe tutta la nostra attenzione e s'inchioda nel nostro cervello. — *Quel lume che brillava al di fuori* esercitava una specie di fascino sui miei occhi,

negati, hanno sempre in comune uno stato di emarginazione, di solitudine, di estraneità.

Anche in *Eros* il primo idillio del protagonista ventenne cresce dalla luce che trapela da una finestra illuminata<sup>(15)</sup>, e si alimenta con visioni verso interni nascosti, persiane socchiuse, o chiuse, finché, nello spazio narrativo, a simboleggiare un amore proibito, un mondo agognato, in lunghe descrizioni, si staglia la immagine fantasmagorica della casa illuminata nel tempo di una festa<sup>(16)</sup>. Sono sempre però lumi visti da lontano che riportano a mondi magici, ma anche a nuclei dolorosi, che attraggono e respingono<sup>(17)</sup>.

e sembrava mi penetrasse sino al cuore con un raggio di fuoco » (*ibid.*, p. 246). L'attrazione semiipnotica del lume, dall'esterno, nello spazio dell'attesa della donna amata, esprime la situazione di ambivalenza, di lacerazione di Enrico, perché il sentimento che domina in lui è sempre l'attrazione verso qualcosa che è fuori di lui, qualcosa d'altro. In questa ricerca di giochi prospettici, nel rovesciarsi di prospettive, c'è anche lo sforzo tecnico di sperimentazione, un esercizio di bravura; « Dalla finestra vedevo la gente andar lesta, certuni avevano la cera sorridente; molti una tranquilla spensieratezza; tutti erano certi di trovare a casa il desinare. Vedevo i camini che fumavano, e, *attraverso i vetri delle finestre di faccia alla mia*, donne affaccendate e fumo di vivande. Vedevo tutto ciò con una dolorosa lucidità di mente, e fermavo il mio pensiero in mezzo a tante domestiche felicità, che vedevo o che indovinavo, con una penosa voluttà » (*ibid.*, p. 290). Termini antitetici del linguaggio della letteratura di consumo (*penosa voluttà*) si mescolano con « topoi » classici (*camini che fumavano*), luoghi di intense *rêveries*, nelle moltiplicate barriere di altri vetri: la finestra è sempre il luogo della *rêverie* (cfr. p. 262), passaggio verso intimità passate; infatti dalle visioni di altri focolari Enrico Lanti passa, attraverso le finestre, alla « famiglia lontana », a Catania (cfr. p. 254).

(15) « Alle undici tutti i lumi della villa erano, o sembravano, spenti. Alberto che stava alla finestra (...) credette di *scorgere un fil di luce che trapelava fra le stecche della persiana* di una finestra al pianterreno, di faccia alla sua. E si sporse in fuori per meglio vedere; ma la luce si fece all'improvviso più viva, come pel dileguarsi di un'ombra frapposta, e si spense quasi subito ». (G. VERGA, *Eros - Il marito di Elena*, Milano, Mondadori, 1946, p. 26).

(16) « Il giardino della villa Armandi era illuminato, la scala adorna di fiori, *tutte le finestre brillavano come le lenti di una lanterna magica*. — Alberto guardava avidamente — *attraverso un'iride* di tappezzerie, di colori, di dorature e di specchi, vedevasi un via via di gente in festa; nelle sale olezzavano profumi soavi, brillavano gemme superbe ed occhi vellutati, c'era una carezza di musica, di frasi leggiadre e di raso che fruscava — e in mezzo a tutto questo una donna più bella, più elegante di tutte le altre, che si chiamava la contessa Armandi » (*ibid.*, p. 49). È il mondo aristocratico troppo amato, idealizzato (la deformazione nasce dalla vista attraverso « le lenti di una lanterna magica ») nel tempo della festa: la casa aperta e luminosa diventa la condensazione dell'ineffabilità di quel mondo, esaltante cornice per una donna di lusso che appare inarrivabile.

(17) « (...) la sera, a notte fatta, s'avviò a piedi verso la villa. Tutto era

E in *Tigre Reale*, l'unico dei romanzi mondani dove la lotta tra il chiuso degli affetti familiari e gli spazi aperti del mondo grande si risolve a favore del primo, il simbolo della casa che attira dall'esterno per quello che ha di misterioso, di ignoto, viene colto ancor più chiaramente nella relatività, nell'ambiguità dei punti di vista, anzi nel contrasto, nell'antitesi tra ciò che appare all'esterno e lo svelamento di ciò che è dentro<sup>(18)</sup>. Così lo smascheramento della dimora felice permetterà in seguito un più sicuro rifugio tra le pareti domestiche, nella conclusione della vicenda la vittoria

---

buio, soltanto *alla finestra* della camera della contessa c'era *lume*. Quel lume *l'accecava, l'affascinava, gli trafiggeva il cuore come una punta di ferro arroventato* » (*ibid.*, p. 134): ormai l'amore sta per essere raggiunto, ma nella trafittura di quel ferro è colto l'aspetto castrante di quell'amore; il romanzo infatti sancisce lungo tutto il suo percorso l'incapacità del protagonista di dare e di cogliere amore: il suicidio finale ne è il suggerito.

(18) « Le aiuole verdi del giardino, grandi come tappeti da bigliardo, e quegli alberi nani facevano un bel vedere sulla facciata nuova, liscia e imbellettata, e *sulle finestre* di cui i *vetri irradiavano dei colori delle tende allorché il sole vi batteva sopra*. Alla sera, dalle otto alle undici, mentre i rumori della città si perdevano in lontananza, *la luce che scaturiva da quelle finestre* strette fra di loro, adorne, civettuole, foderate di velo e di damasco, ricamava a giorno come un merletto il disegno della cancellata sul marciapiede della larga via oscura e quasi deserta, e lambiva le foglie lucenti delle magnolie. Le poche persone che passavano si fermavano un istante, o mettevano il capo allo sportello della carrozza, per rallegrarsi la vista a *quella luce*, a quei *luccichii* che carezzavano qua e là i mobili e le stoffe, a quel dolce tepore profumato che indovinavasi, e immergendosi nel buio, mentre si allontanavano, si voltavano ancora per cercare di leggere *un sorriso sulla faccia di quella dimora felice*.

Al di dentro quella dimora felice avea un altro aspetto. Nella stanza più lontana dalla via, nell'angolo più remoto, stava di solito Nata, vicino al camino, *illividita* dagli azzurri bagliori della fiamma, cogli occhi semichiusi, come *enormi macchie nere* sul viso *smorto* (...) Tutte le altre stanze erano *vuote, mute, fredde*; il domestico passeggiava silenzioso nell'anticamera, e in mezzo a quel silenzio lo scoppiettare dei tizzi, il tic-tac dell'orologio, o il rumore delle carrozze che passavano nella via avea qualcosa di triste ». (G. VERGA, *Una Peccatrice*, etc., pp. 331-332). La lunga descrizione si svolge in due tempi contrapposti: all'inizio il feticcio dello spazio amoroso viene indagato nella sua verticalità, attraverso contrappunti chiaroscurali che dalla luce del giorno vanno, velati dai damaschi delle tende, al lume fascinoso nella notte. Nella sua vastità, esaltata dal buio in cui è immersa, appare a Giorgio, e a quelli che passano, come la casa favolosa dell'avvenire, in una identificazione ormai antropomorfa. Ma lo splendore fastoso sfugge alla comprensione, non sopporta di essere violato: la visione si rovescia, la farfalla svela il bruco, oltre la soglia si nasconde il buio, il vuoto delle stanze (ancora una volta colmato dai rumori che giungono dall'esterno), la donna assume i lividi colori della morte. Tra incessanti ambivalenze di esterni e di interni, in fasci di luce che si intersecano continuamente, Verga sperimenta le sue capacità diegetiche.

starà al mondo dell'interno<sup>(19)</sup>, dove gli oggetti si accumulano nelle stanze, ancora una volta esprimenti l'*horror vacui* delle dimore borghesi ottocentesche.

Questa digressione verso opere precedenti o contemporanee al nostro racconto ci ha confermato che nella figura della casa, seppure in un campo di tensioni plurime, è dominante, per Verga, «la grande immagine delle intimità perdute»<sup>(20)</sup>, che si risolve, sul piano dell'ottica descrittiva, nel riportare l'accento continuamente sulla distanza spaziale, elemento descrittivo formale che assume valori di estraneità, di interiorità negata e sempre inseguita.

Ma qual è stato nella *Coda del diavolo* il punto di rottura del corso normale degli eventi, l'elemento determinante che porterà velocemente alla catastrofe per il personaggio più debole e fantasioso, Lina, che chiuderà l'accesso allo spazio dell'intimità per Donati?

L'atto che porta alla lacerazione è l'irruzione del caso, l'interferenza di forze irrazionali, il sogno profetico nello spazio della Festa, cornice in cui si iscrive e da cui prende risalto la solitudine, il conflitto dell'individuo attirato dall'abisso, dall'atto della trasgressione.

Il sogno di Donati, come prefigurazione, possibilità di vita altra, irrealizzabile nella vita normale, si somma alla situazione eccezionale che è la festa di sant'Agata a Catania. «Gran veglione di cui tutta la città è il teatro» (p. 50), la festa sostituisce a Catania il carnevale, la lunga digressione folcloristica nel racconto ne ha messo in luce gli elementi di mascheramento e di dissacrazione, di libertà e possibilità di trasgressione, di rovesciamento dei valori quotidiani. Il giovane Verga ha amato appassionatamente questo momento, in cui vengono finalmente abolite le distanze<sup>(21)</sup>, e nei romanzi mondani (ma anche nella produzione più tarda), la festa, il veglione, il carnevale borghese coi suoi aspetti *bohémiens*, sono l'occasione e lo scenario di vicende individuali, atmosfera privile-

---

(19) « (...) girava gli occhi smarriti per le note pareti che l'attorniavano, li riposava su tutti gli angoli, su tutti i mobili che conosceva minutamente, sulla tappezzeria a gran fiori, sulle tende immobili a larghe striscie orientali, sul canapè trapunto e imbottito; sembrava che quelle pareti domestiche lo circondassero, lo abbracciassero quasi, per proteggerlo e per difenderlo ». (*ibid.*, p. 408).

(20) G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 124.

(21) « Lo sciampagna spumeggiava nei bicchieri, gli occhi brillavano, e l'eguaglianza sociale regnava in un modo che mai democrazia al mondo ha sognato possibile ». L'espressione è in *Eva* (G. VERGA, *Una peccatrice* etc., p. 301).



giata in cui si sviluppano ancora una volta e dominano situazioni perennemente antitetiche<sup>(22)</sup>.

Il sogno (non dimentichiamoci che questo doveva essere il titolo del racconto, e la sua sostituzione con *La coda del diavolo* ne sottolinea ancora gli elementi demoniaci, come segni inquietanti di un mondo notturno che ha la capacità di rovesciare le situazioni)<sup>(23)</sup> è un indizio che anticipa il momento della rottura, nello scenario aperto della città-teatro<sup>(24)</sup>.

Donati spiega il sogno: attraverso questa rivelazione, elemento decisivo e fatale, arriva alla trasgressione, varca il muro dell'interdetto, delle convenzioni, del silenzio, si esprime: l'atto della trasgressione è la parola, la comunicazione, ma con questo Donati perde il diritto al chiuso, all'interno, al mondo dell'intimità. Il valore liberatorio del tempo della Festa si rovescia provvisoria-

---

(22) È già stata rilevata la funzione della festa nei romanzi mondani del Verga (cfr. G. DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 191). Fecondissima è, per l'analisi delle opere verghiane, la traccia segnata dai lavori di M. BACHTIN (mi riferisco in particolar modo a *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968) sulla carnevalizzazione della letteratura romanzesca dell'800; sia perché sappiamo quanta importanza ebbero per Verga i romanzi popolari e d'avventure di tradizione francese, che furono veicolo di carnevalizzazione esteriore, nelle forme dell'intreccio o dell'antitesi più superficiale; ma soprattutto nei capolavori la struttura narrativa è profondamente carnevalizzata; anzi il «senso carnevalesco del mondo», per dichiarazione del Verga stesso, in una lettera a Capuana del '74, da Milano a Vizzini, è alla base stessa della sua capacità di creazione, quando ne individua il luogo fondamentale nel pulsare della città: «Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria, come me, e per noi altri infermi di mente e di nervi la grand'aria è la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri, se vuoi pur così. Tutto quello che senti ribollire dentro di te irromperà improvviso, vigoroso, fecondo appena sarai in mezzo ai combattenti di tutte le passioni e di tutti i partiti. Costà tu ti atrofizzi.». Cfr. G. VERGA, *Lettere a Luigi Capuana*, a cura di G. Raya, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 51; è da vedere anche A. ASOR ROSA, *Il punto di vista dell'ottica verghiana*, in *Letteratura e Critica, Studi in onore di N. Sapegno*, vol. 2°, Roma, Bulzoni, 1975, p. 756, nota 29, che mette in rilievo la problematicità, l'ambivalenza di questo rapporto, che ha sempre bisogno del riferimento, a distanza, col paese siciliano.

(23) Nella pubblicazione in rivista («L'Illustrazione Italiana», anno 3°, n. 14, 16 gennaio 1876) leggiamo: «Oibò! stiamo benone come siamo. Non mettiamo degli estranei in casa», nel luogo di «— Oibò! stiamo benone così. Non mettiamo il diavolo in casa — (p. 49)», dove la variante esprime chiaramente l'inquietudine che nasce dal «diverso».

(24) Sempre nello stesso numero della rivista, leggiamo «(...) di menarvi pel naso da un capo all'altro della città, — come in un immenso ridotto —, fra il mogio e il fatuo (...)», mentre poi nell'edizione in volume (p. 51) il paragone verrà del tutto espunto, forse perché troppo insistito era il legame tra città e teatro.

mente nella negazione del valore della Festa. Così la rottura degli equilibri, la tensione di penetrare in mondi altri arriva all'inesorabilità dei silenzi<sup>(25)</sup>.

Solo l'anno successivo, nel tempo della festa di sant'Agata, di nuovo Donati e Lina potranno incontrarsi, e potranno riparlare. Caduta la maschera:

Ella lasciò scivolare il manto sulle spalle, e mormorò: — *Vedete!*  
— Mio Dio! esclamò Donati (p. 58),

solo allora irromperà la parola, a lungo differita nel tempo del racconto, e si rivelerà l'azione devastante della parola sulla vita di Lina, ci sarà, finalmente, la dichiarazione d'amore:

— E' accaduto . . . che vi ho amato.  
— Voi! voi!

Ella si fece ancora piú pallida; si rizzò in piedi quasi fosse spinta da una molla, e gli disse con voce sorda:

— Perché mi *avete raccontato* quel sogno dunque? (p. 59).

Il circolo si chiude: una novella, iniziata sotto il segno dell'atto della narrazione, finisce sottolineandone la fatalità, l'enorme valenza di trasgressione che vi è iscritta: la parola ha sancito, ha fatto diventare realtà un pensiero, un'intenzione latente, solo perché è stato nominato, evocato: ha decifrato un sogno.

Ma nello spessore superstizioso, terribile, di questo avvenimento, viene esaltato l'atto di parola: se la parola, possibile durante il tempo della Festa, ha lacerato un'esistenza, un ritmo tranquillo di intimità familiari, ha anche rovesciato la realtà, mutato l'ottica, rivelato l'altra parte di noi; qui si spiega la dedica « novella per novellieri », perché l'atto scrittorio, attraverso un continuo gioco prospettico, diventa « operazione magica »<sup>(26)</sup>.

(25) Cfr. p. 58.

(26) Dice DEBENEDETTI (*op cit.*, p. 127): « (...) tutto l'Ottocento, ma in maniera piú organica il secondo romanticismo, ebbe l'ambizione di penetrare il mistero che si occulta dietro i fenomeni e li plasma e li muove e li fa succedere. Mentre la scienza mirava a delucidare l'ultima parola (e cercava di dissipare il buio del mistero, stabilendo l'equazione mistero=causa, dunque il compito era di scoprire la causa dei fenomeni), l'arte aspirava ad alludere a quest'ultima parola, a farci sentire la presenza e il senso dell'occulto, attraverso i richiami contenuti nella rappresentazione estetica: una rappresentazione che insieme seducesse, incantasse i sensi e destasse, come un'operazione magica, la complicità, le connivenze che ciascun essere umano ha con l'oscuro di se stesso e del mondo ».

Ci torna in mente allora la prefazione inedita ai *Malavoglia*, scritta alcuni giorni dopo quella edita, e scartata poi da Treves<sup>(27)</sup>:

Quando vi siete trovati di notte nelle vie deserte di una grande città, davanti al fanale spento e col sigaro in bocca, non vi ha colpito l'impressione straordinaria che produce in voi quella calma? Allora forse avrete cercato *dietro le finestre chiuse* le vaghe forme indistinte di persone ancora deste, o il capo sull'origliere che cerca il sonno con occhi spalancati, o il pallido volto chino sulle pagine di un libro, o il passo ebbro dell'uomo che ha giocato l'ultimo suo denaro, o il respiro pesante dell'operaio che riprenderà col giorno il suo lavoro, un'espressione qualsiasi della vita che sentite in voi, e che vi tace intorno. Di *fantasticheria* in *fantasticheria* tutta questa gente che si travaglia ancora col pensiero, che si agita e vive, vi sfila davanti, per le vie buie, *come in un giorno di festa*, in una processione fantasmagorica (...). Avete creduto di cedere ad una divagazione della fantasia e non fate che subire il sentimento dell'attività umana incessante e *fatale* che esiste attorno di voi ed in voi stesso. Avete cercato tutto cotesto movimento, e cotesta vita che tace attorno a voi, perché li sentite dentro di voi, perché sapete che vi accompagnerà a casa, e nei sogni, perché *l'indovinate dietro quelle finestre chiuse*, accanto a voi, da per tutto.

In questa confessione di genesi poetica ritroviamo l'immagine delle finestre chiuse, la situazione di un giorno di festa, la presenza ossessiva (ma anche appagante) del sogno: attraverso l'atto irrazionale, incontrollato, regressivo, della fantasticheria, il destino dell'artista si rivela come decifrazione di un sogno, molla segreta perché unica possibilità di avvicinamento, di penetrazione nel mondo altrui; è una rivelazione che colma lo spazio tra lo scrittore<sup>(28)</sup> e il resto del mondo, tra lo scrittore e se stesso, vanifica finalmente anche l'ottica da lontano.

È impegno d'artista, giustificazione di vita e contemporaneamente motivo di salvezza, varco per l'esistenza, risarcimento.

Ricordiamo però che in Verga, se la parola è veicolo del fato, elemento di trasgressione, sempre la trasgressione assume un valore

(27) Cfr. L. PERRONI, *Preparazione de « I Malavoglia »*, in « Studi verghiani », 1°, 1929, pp. 124-25; cfr. anche A. ASOR ROSA, *op. cit.*, pp. 759-60.

(28) Quanto il Verga stesso fosse coinvolto in questo conflitto tra desiderio di evasione, coscienza oscura di infrangere regole ancestrali, bisogno di risarcimento, e quanto componenti psichico-traumatiche siano intrecciate a situazioni storico esistenziali ben precise di immigrato siciliano, è questione molto complessa. Punto di partenza sono comunque sempre le lezioni debenedettiane degli anni 1951-1953.

ambivalente, è condanna e insieme unico spazio concesso, esistenziale ed artistico:

*Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via (...). Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere* (29).

In queste dichiarazioni antinomiche, sull'orlo di queste tensioni sta il destino e la necessità dello scrittore: il mondo dell'intimità, il proprio mondo, il mondo dei valori umani, perso nel tempo della festa, del movimento, del rivolgimento, si ritrova, si salva un istante, nell'impegno artistico; l'opera di creazione diventa un ponte gettato per superare il dissidio tra il fuori e il dentro, la barriera delle finestre chiuse, indovinare la luce che trapela, arrivare al lume della stanza. Se colma questo spazio, se placa questo desiderio, il vinto non è più un vinto (30).

Ma se è vero che « le rassomiglianze nella diversità e le permanenze nella successione sono sovente i segni di una identità profonda » (31), allora assume un significato emblematico, — in quella operazione continua di negazione di giudizio, di moltiplicazione e distruzione di prospettive per colmare le distanze tra sé e gli altri, per entrare nel mondo dell'intimità, che sono *I Malavoglia* —, la singolare scena a distanza della casa dei Malavoglia, vista dal mare:

E la sera, sull'imbrunire, come la *Provvidenza* colla pancia piena di grazia di Dio, tornava a casa, che la vela si gonfiava come la gonnella di donna Rosolina, e i *lumi delle case* ammiccavano ad uno ad uno dietro i fariglioni neri, e pareva che si chiamassero l'un l'altro, padron 'Ntoni mostrava ai suoi ragazzi il *bel fuoco che fiammeggiava* nella cucina della Longa, in fondo al cortiletto della straduccia del Nero, che c'era il muro basso e dal mare si vedeva tutta la casa, colle quattro tegole sotto cui si appollaiavano le galline, e il forno dall'altro lato della porta. — Lo vedete che la Longa ce l'ha fatta trovare la fiammata! — diceva tutto giulivo (...) (32).

(29) Cito dall'introduzione edita ai *Malavoglia* (in G. VERGA, *I grandi romanzi*, a cura di F. CECCO e C. RICCARDI, Milano, Mondadori, 1972, pp. 6-7).

(30) Cfr. invece A. ASOR ROSA, *op. cit.*, p. 767.

(31) J. ROUSSET, *Introduzione. Per una lettura delle forme*, in *Forma e significato*, cit., pp. 20-21.

(32) G. VERGA, *I grandi romanzi*, cit., p. 149. *Provvidenza* è in corsivo nel testo.

Una delle grandi immagini dominanti le *rêveries* spaziali di Verga, in cui pulsano le speranze di unire finalmente due mondi, si è condensata nella scena della casa vista dal mare, dalla barca, in un gioco prospettico, prima dell'approdo, del riposo.

E forse sta qui uno dei nuclei dell'irripetibilità emozionale del romanzo: aver espresso, in corrispondenze intime tra strutture dell'immaginazione e strutture formali, il movimento dal mondo dell'avventura, del diverso (il mondo grande del mare, che è anche mondo del distacco, dell'orfanezza, della solitudine), verso il luogo dove fiammeggia il fuoco dell'intimità, del rifugio: nella attrazione incessante verso la « casa del passato », nella tensione verso la quiete, nella ricerca del ritorno, consiste ogni giustificazione di vita.

Che questo sia un ritorno negato, un cerchio spezzato, è un altro discorso.

(Licenziate le bozze per la stampa il 13 maggio 1981)

METRO E RITMO NEI « SEPOLCRI »  
DI UGO FOSCOLO

GABRIELLA MILAN

---

Nota presentata dal s. e. Gianfranco Folena  
nell'adunanza ordinaria del 23 novembre 1980.

---

1. — Il metro entro cui si realizzano gli eventi prosodici e ritmici dei *Sepolcri* è costituito — come si sa — dall'endecasillabo sciolto.

L'abbandono delle forme chiuse — per lo più odi e canzonette, oltre ad inni ed elegie — che avevano contraddistinto la stagione dell'apprendistato poetico improntato ai modi del Savioli, del Frugoni e del Bertola, nonché del Parini, sembra coincidere nel Foscolo con l'esigenza di una poesia di maggior respiro, caratterizzata da insorgenti interessi umani e da interessi civili più marcati.

Alla base di questa nuova disposizione poetica è possibile riconoscere alcuni aspetti della poesia del tempo: quello « lugubre » ad esempio, ma soprattutto quello « ossianico » (uniti al tono « celeste », in seguito proprio delle *Grazie*), il quale fa la sua apparizione più promettente negli « sciolti » *Al Sole* apparsi a Venezia nell'almanacco l'« Anno Poetico » del 1797.

Gli indizi maggiori di una progressiva individuazione e messa a punto di strumenti espressivi più personali, nella pratica e nella teoria del fare poetico foscoliani, si possono cogliere negli anni che vanno dal 1803 al 1806, anni che immediatamente precedono la stesura dei *Sepolcri* e che vedono il Foscolo impegnato su fronti decisivi per gli sviluppi futuri della sua poesia. Oltre ai Sonetti, basti ricordare, da un lato, la pubblicazione della *Chioma di Berenice*, col prezioso commento e le importanti considerazioni sulla

« Ragione poetica »<sup>(1)</sup>; dall'altro, la conquista della piena padronanza dell'endecasillabo sciolto attraverso l'*Esperimento di traduzione dell'Iliade di Omero*, relativo al I Libro, che verrà pubblicato dopo un febbrile lavoro nella favorevole congiuntura del 1807, presso l'editore Bettoni di Brescia.

L'endecasillabo sciolto doveva presentarsi al Foscolo come la misura metrica piú adatta ad esprimere una poesia di alto contenuto storico ed umano; un metro dotato, sul piano formale, di ampie possibilità narrative e al tempo stesso capace di riprodurre la compostezza dell'esametro.

Nel recensire il *Bardo della Selva Nera* di Vincenzo Monti, apparso nel marzo del 1806, il Foscolo aveva scritto:

Il Caro, il Cesarotti segnatamente nell'Ossian, ed il Parini ci sembrano i maestri del verso sciolto in Italia... Questo verso sciolto del Monti ha due doti meravigliose non concesse alla rima: primamente i pensieri scorrono piú disegnati in se stessi e piú proporzionati tra di loro e stanno ne' termini convenienti al soggetto; scorrono come fiume ricco delle proprie sue acque e non aiutato da straniere sorgenti... L'altra dote di questo genere di sciolti si è che il Monti, evitando il fragore di troppe magne parole di cui si compiaceva il Frugoni reputato come dio dello sciolto ed oggi ancora imitato, procaccia a se stesso ed a' poeti che nasceranno in Italia, madre fecondissima d'ingegni, un verso veramente narrativo che dipinga alla mente e al core piú che non suoni all'orecchio, ed adempie cosí il desiderio del grande Chiabrera... Vi troviamo il nerbo del Poliziano, l'abbondanza dell'Ariosto e la passione del Tasso, ed una precisione di frase tutta propria del genio del Monti<sup>(2)</sup>.

Il passo citato contiene alcune motivazioni di carattere teorico che sono alla base dei presupposti metrici del carme. Si pensi soprattutto al concetto di « convenienza », per cui il metro si adegua alla qualità del soggetto, e alla capacità narrativa ed essen-

(1) Ugo FOSCOLO, *La Chioma di Berenice di Callimaco tradotta da V. Catullo*, in *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, ed. Naz. delle « Opere », a cura di G. GAMBARIN, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 301.

(2) Già in questo giudizio si chiarisce una delle idee fondamentali della poetica foscoliana: il *topos* della poesia « creatrice », contro la concezione del verso che è solo suono, riassunta nel famosissimo v. 25 dell'Inno Primo delle *Grazie*: « Sdegnò il verso che suona e che non crea; ».

Ugo FOSCOLO, *Osservazioni sul Poema del Bardo*, in *Scritti letterari e politici*, op. cit., pp. 474-476.

ziaimente figurativa (« pittrice ») dell'endecasillabo, della quale il Monti, a giudizio del Foscolo, si serve con singolare sobrietà.

Sempre nello stesso scritto sul *Bardo della Selva Nera* è possibile cogliere, inoltre, accanto alle enunciazioni di carattere stilistico, lo spirito polemico del Foscolo nei confronti della rima, che sembra riproporre i toni dell'ampio dibattito (riflettente discussioni analoghe a quelle che avevano avuto luogo in Francia nel corso del Settecento) suscitato in Italia dal Gravina, dal Maffei e soprattutto dall'Algarotti intorno a un fenomeno metrico che viene giudicato come una « violenza organizzata », un elemento arbitrario estraneo alla chiarezza dell'espressione.

L'istituto dell'endecasillabo sciolto riceve dalla configurazione metrico-prosodica del carme un rinnovato impulso e una specifica potenzialità, i cui risultati si potranno maggiormente apprezzare se si terrà conto del costante impegno del Foscolo nel duplice tentativo di appropriarsi di un modello metrico sentito come insufficiente e di ridargli, ecco il punto, la ricchezza espressiva del classico esametro<sup>(3)</sup>. Attraverso questa operazioni il Foscolo contribuì a sottrarre l'endecasillabo ai limiti didascalici di tanta produzione settecentesca e alla « specializzazione » a cui sembrava destinato quale metro delle traduzioni. Il commento al *Bardo* si conclude infatti su queste prese di posizione critica da parte del Foscolo:

Credono che lo sciolto spetti alle traduzioni e lodando il Caro ed il Cesarotti vorrebbero un poema originale tutto in ottave; così che parmi che si voglia chiudere all'Italia un nuovo campo di gloria mal tentato dal Trissino, ma felicemente sgombratole ora dal Monti<sup>(4)</sup>.

---

(3) Di questo impegno vi è testimonianza in una lettera che il Foscolo scrisse al pittore Fabre nel 1814, quando lavorava alla traduzione dell'*Iliade*:

« E sono molti i quali non credono che un poema epico possa avere uno stile degno di sé in verso sciolto. Misero verso infatti è il nostro, e a chi mi desse un esametro italiano capace della maestà, dell'ondeggiamento armonioso, della varietà e delle trasposizioni del verso eroico d'Omero, io spenderei piuttosto il tempo a fare un poema da me che a tradurre gli altri... Ma in verso sciolto, ché altro non abbiamo, si deve tradurre gli antichi esametri ».

Cfr. UGO FOSCOLO, *Frammenti di Prefazioni all'Esperimento di traduzione dell'Iliade*, del 1814 in *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, ed. naz. delle « Opere », a cura di G. BARBARISI, Firenze, Le Monnier, 1961, I, p. 230.

(4) UGO FOSCOLO, *Osservazioni sul Poema del Bardo*, in *Scritti letterari e politici*, op. cit., p. 476.



Il Foscolo, e lo si comprende dalla sua personale ricerca, aspirava ad un verso che sapesse dar forma a una poesia di molteplici dimensioni: l'endecasillabo, grazie alla sua mobilità e alla sua organizzazione dinamica, doveva apparirgli uno strumento di sicuro risultato. Una conferma delle possibilità espressive dell'endecasillabo gli veniva offerta oltre che dal Monti e dal Cesarotti, dall'opera dell'Alfieri e ancor più del Parini: il *Giorno* doveva apparirgli come una inesauribile « officina » di ritmi e di stilemi metrici.

2. — Gli endecasillabi su cui si regge la partitura metrico-ritmica del carme sono 295, distribuiti in numero diseguale in otto Sequenze, distinte nella fondamentale edizione Bettoni di Brescia del 1807 da altrettanti capoversi. Tali Sequenze sono facilmente riconoscibili anche dal punto di vista dei contenuti.

L'insieme degli endecasillabi è così distribuito:

- I Sequenza vv. 22 (vv. 1-22)
- II Sequenza vv. 18 (vv. 23-40)
- III Sequenza vv. 10 (vv. 41-50)
- IV Sequenza vv. 40 (vv. 51-90)
- V Sequenza vv. 60 (vv. 91-150)
- VI Sequenza vv. 62 (vv. 151-212)
- VII Sequenza vv. 13 (vv. 213-225)
- VIII Sequenza vv. 70 (vv. 226-295) <sup>(5)</sup>.

Per 293 volte le unità isometriche rispettano l'uscita piana, o parossitona; in due casi soltanto questa norma viene infranta: ai versi 109 e 151:

Balzan ne' sonni esterrefatte, e *tendono*  
A egregie cose il forte animo *accendono*

che terminano entrambi con un polisillabo sdrucchiolo, o parossitono.

La presenza ridottissima di versi sdrucchioli è un fatto notevole se si considera il grande favore che lo sdrucchiolo riscuoteva

(5) Dal punto di vista strutturale-semanticò il componimento si presta a una suddivisione in due parti fondamentali, di cui la prima assorbirebbe le cinque Sequenze iniziali, vicine non solo per il rigore logico, ma anche per conformazione estrinseca; la seconda comprenderebbe invece le altre tre Sequenze che, con l'eccezione del brevissimo VII tempo, presentano una progressiva estensione.

nel Settecento, sulla scia della tradizione chiabreresca. Quanto al Foscolo, lo sdrucchiolo è un verso presente un po' in tutta la sua precedente produzione poetica: si pensi in particolare alle Odi maggiori, formate da strofe esastiche di 6 settenari (in *All'Amica risanata* il sesto verso è endecasillabico) di cui il secondo e il quarto sdrucchioli e irrelati, in base al seguente modello: a x'' a x'' b b/B. Si consideri come esempio la strofa iniziale di *All'Amica risanata*:

Qual dagli antri marini  
L'astro piú caro a *Venere*  
Co' rugiadosi crini  
Fra le fuggenti *tenebre*  
Appare, e il suo viaggio  
Orna col lume dell'eterno raggio: (6)

Di un uso piú sobrio dello sdrucchiolo aveva comunque già dato esempio il Parini. Secondo un computo che risale a un fondamentale saggio del Carducci, i versi con finale sdrucchiola nei quattro poemetti sono 36 (7).

Nei *Sepolcri* è possibile constatare che un cospicuo numero di versi termina in dittongo atono [7] e in dittongo discendente [12]; in ogni caso, ai fini della realizzazione metrica, anche questi versi si devono considerare piani. Del resto occorre precisare che, in una prospettiva di analisi strutturale dell'endecasillabo, queste considerazioni non sono particolarmente determinanti, essendo sufficiente l'*ictus* di decima posizione a garantire la conclusione del modello metrico endecasillabico (8).

Tuttavia non sono trascurabili, sotto il profilo stilistico, per

(6) UGO FOSCOLO, *Opere*, a cura di F. GAVAZZENI, Verona, Ricciardi, 1974, vol. 51, Tomo I, pp. 189-190.

Secondo Giovanna Gronda, Foscolo mutuava questa particolare forma di sestina, la cui novità strutturale consiste nella posizione degli sdrucchioli nelle sedi pari, dal Frugoni, indotto dal minor rilievo che in questo metro veniva ad avere la rima, in ragione della singolare posizione degli sdrucchioli che rallentano e variano il ritmo facile della strofa. Cfr. G. GRONDA, *Osservazioni su uno schema metrico insolito: Frugoni, Bertola, Foscolo*, in *Estratto da Atti del « Convegno sul 700 Parmense nel 2° Centenario della morte di Carlo Frugoni »*, Parma, 10-11-12 maggio, 1968, pp. 3-17.

(7) G. CARDUCCI, *Storia del «Giorno»*, 1892, ora in *Opere*, ed. naz. Bologna, Zanichelli, 1937, XVII, p. 278.

(8) Si parla infatti di « asse ritmico » in riferimento all'inerzia che si stabilisce alla fine del verso; cfr. A. QUILIS, *Métrica Española*, Madrid, 1969, pp. 88-89.

la particolare risonanza semantica che le parole vengono ad assumere. È il caso del verbo *accendono*, che, collocato alla fine del v. 151, gli imprime un'intensa carica dinamica sottolineata dall'allitterazione del fonema *a*, rafforzata da sinalefe: «A egregie cose il forte *animo* *accendono*».

Lo sdrucciolo, così raro in fine di verso, ha invece una funzione ritmica essenziale al suo interno e il Foscolo dimostra di prediligerlo per la sua implicita ampiezza, dalla quale sa trarre con profonda sensibilità segrete suggestioni prosodiche e semantiche. Gli esempi che seguono possono chiarire il discorso:

Su le fosse e <i>famelica</i> ululando	3.6./0
(v. 80)	
Sparsa per la <i>funerea</i> campagna	1.6./0
(v. 83)	

Nei versi citati la presenza della parola sdrucchiola contribuisce a sottolineare quella lentezza e quella faticosità a cui soggiace l'impulso dinamico di tutto il verso; tale conformazione ritmica si può riscontrare nella metrica del passo, tradizionalmente noto come l'«Episodio del Parini»:

	A lui non ombre pose	
	Tra le sue mura la città, lasciva	4.8./0
	D'evirati cantori allettatrice,	3.6./0
75	Non pietra, non parola; e forse l'ossa	2.6./8.0
	Col mozzo capo gl' <i>insanguina</i> il ladro	2.4./7.0
	Che lasciò sul <i>patibolo</i> i delitti.	3.6./0
	Senti raspar fra le macerie e i bronchi	1.4./8.0
	La derelitta cagna ramingando	4.6.0
80	Su le fosse e <i>famelica</i> ululando;	3.6./0
	E uscir dal teschio, ove fuggia la Luna,	2.4./5.8.0
	L' <i>ùpupa</i> e svolazzar su per le croci	1.6./7.0
	Sparsa per la <i>funerea</i> campagna,	1.6./0
	E l'immonda accusare col luttuoso	3.6./0
85	Singulto i rai di che son pie le stelle	2.4./8.0
	Alle obliate sepolture. Indarno	4./8.0
	Sul tuo poeta, o Dea, preghi rugiade	2.4.6.7.0
	(vv. 72-87)	

nel quale è evidente una rarefazione spiccata di moduli ritmici numerosi, in ragione anche della presenza elevata di parole proparossitone: *insanguina* (v. 76), *patibolo* (v. 77), *famelica* (v. 80), *ùpupa* (v. 82), *funerea* (v. 83).

3. — Come è noto, il modello metrico dell'endecasillabo è dato dalla sequenza di dieci sillabe, la decima delle quali costantemente tonica, seguita da una o eventualmente due sillabe atone<sup>(9)</sup>. Tale modello, grazie alla presenza di un accento mobile (ma di solito sono almeno due e talora tre o quattro), oltre a quello fisso di decima sede, risulta costituito dalla saldatura di due sottosequenze o emistichi, di numero diseguale di sillabe, distinti da cesura<sup>(10)</sup>.

In termini di metricologia si parla tradizionalmente di endecasillabo *a maggiore* quando il primo emistichio è maggiore del secondo (*ictus* primario di 6<sup>a</sup>), e di endecasillabo *a minore* quando il primo emistichio è minore del secondo (*ictus* primario di 4<sup>a</sup>). Tuttavia, poiché le parole individuate dall'accento possono presentare una lunghezza diversa, possono essere piane o tronche o sdrucciole, e inoltre possono intervenire alcuni importanti aspetti prosodici quali la dieresi, la dialefe e la sinalefe, le possibilità combinatorie tra i due emistichi risultano molto varie e dimostrano l'estrema mobilità di questo metro, dal quale il Foscolo, che lo apprezzò in modo particolare, seppe trarre i vantaggi di una grande libertà nella variazione ritmica.

Se l'analisi della conformazione tipologica dell'endecasillabo resta ancora uno strumento valido per la conoscenza della struttura formale del verso, essa rivela invece i suoi limiti, o quanto meno la sua inefficacia di fronte alla possibilità, in alcuni casi, di duplice cesurazione o di ambiguità: vale a dire quando sono marcate da *ictus* sia la quarta che la sesta posizione. È anche di queste ambiguità che sembrano tener conto i più recenti trattati di versificazione quando privilegiano l'analisi del modello ritmico come mezzo più qualificante per la piena intelligenza della dinamica del verso<sup>(11)</sup>. In ogni caso, un'indagine che si pone a

(9) Secondo lo schema proposto da Halle & Keyser per il pentametro giambico il modello metrico dell'endecasillabo può essere così rappresentato:

//	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	// (s(s)
	X	X	X	X	D	X	X	X	X	F	

Cfr. M. HALLE e S. J. KEYSER, *Chaucer and the Study of Prosody*, in « College English », XXVIII, 1966, pp. 187-219.

(10) Per cesura intendo una pausa ritmica generalmente coincidente con una pausa sintattico-semanticamente.

(11) Mi riferisco, ad esempio, a S. CHATMAN, *A Theory of Meter*, The Hague, Mouton, 1964; a P. M. BERTINETTO, *Ritmo e modelli ritmici. Analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973, soprattutto alla sua ultima trattazione: *Strutture soprasedimentali e sistema metrico, Ipotesi, verifiche, risposte*, in « Metrica », I, 1979, pp. 1-55.

livello statistico non può ignorare l'aspetto della descrizione tipologica, anche se dovrà necessariamente misurarsi con le concrete difficoltà che emergono da quei versi che ammettono più di una configurazione metrica.

Da quanto ho potuto verificare in sede di schedatura, la totalità degli endecasillabi su cui è strutturato il carme risulta così ripartita:

128	endecasillabi	<i>a maggiore</i>	+
103	»	<i>a minore</i>	—
64	»	<i>ancipiti</i>	x <sup>(12)</sup> .

Dallo schema che segue è possibile cogliere la distribuzione degli endecasillabi nelle diverse Sequenze:

#### SCHEMA

SEQUENZE	+	—	x
I (1-22)	14	5	3
II (23-40)	6	9	3
III (41-50)	4	3	3
IV (51-90)	19	13	8
V (91-150)	16	29	15
VI (151-212)	30	18	14
VII (213-225)	9	4	1
VIII (226-295)	30	22	18

A conferma della diversa disposizione tipologica soccorre il contesto semantico. Un uso compatto dell'endecasillabo *a minore* si riscontra in alcune sequenze, là dove il Foscolo imprime

(12) Per endecasillabo « ancipite » si intende, qui, un verso che presenta *ictus* sia sulla quarta sia sulla sesta sillaba. Per quanto riguarda il criterio della scelta tipologica, ho poi ritenuto quasi sempre determinante il ruolo della pausa sintattica, che generalmente, nei casi in cui coincide con la pausa ritmica, consente di definire senza dubbi il tipo dell'endecasillabo. Così operando il numero degli ancipiti viene a ridursi notevolmente. I dati sopra riportati non subiscono modifiche sostanziali dal computo effettuato da Macrí nel suo recente saggio *Semantica e metrica dei « Sepolcri » del Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1978, uscito a lavoro quasi ultimato della mia ricerca. Secondo Macrí, con una terminologia piuttosto discutibile, i versi « bicesurati » sono 67. Cfr. pp. 300-316.

un carattere maggiormente sentenzioso al discorso. Si vedano, ad esempio i vv. 275-78:

e chi la scure  
Asterrà pio/dalle devote frondi  
Men si dorrà/di consanguinei lutti  
E santamente/toccherà l'altare.

dove la « regolarità » prosodica è sottolineata dalla coincidenza del metro con la sintassi. Lo stesso si può dire dei vv. 145-50:

A noi  
Morte apparecchi/riposato albergo  
Ove una volta / la fortuna cessi  
Dalle vendette, / e l'amistà raccolga  
Non di tesori / eredità, ma caldi  
Sensi (...)

Come risulta dai versi presi in esame, l'endecasillabo *a minore tende* a promuovere un parallelismo metrico-sintattico, che il Foscolo utilizza non di rado come raccordo, al fine di mantenere intatta la continuità discorsiva, nei momenti di trapasso dai moduli narrativi a quelli più specificamente meditativi.

La pertinenza delle osservazioni sul ruolo del contesto semantico nell'analisi metrica risulterà evidente dal confronto tra contesti molto diversi. Si pensi all'ampio movimento oratorio che caratterizza la VI Sequenza del carne. Le unità metriche formate da una fitta sequenza di endecasillabi *a maggiore*, raramente interrotti dalla combinazione *a minore*, sembrano rafforzare l'alta concentrazione semantica del brano, favorita anche dall'equilibrio metrico-sintattico che soltanto in alcuni intensi momenti viene intaccato e subisce uno scarto di tensione dovuto all'inserimento di suggestive spezzature, specie nei vv. 155-67

	Io quando il monumento	
	Vidi ove posa il corpo di quel grande	1.4.6.0
	Che temprando ol scettro / a' regnatori	3.6./0
	Gli allor ne sfronda, / ed alle genti svela	2.4./8.0
	Di che lagrime grondi / e di che sangue	3.6./0
	E l'arca di colui / che nuovo Olimpo	2.6./8.0
160	Alzò in Roma a' Celesti; / e di chi vide	2.3.6./9.0
	Sotto l'etereo / padiglion rotarsi	4./8.0
	Piú mondi, e il Sole / irradiarli immoto,	1.2.4./8.0
	Onde all'Anglo che tanta / ala vi stese	1.3.6./7.0
	Sgombrò primo le vie / del firmamento;	2.3.6./0

165	Te beata, gridai, / per le felici	1.3.6./0
	Aure pregnè di vita, / e pe' lavacri	1.3.6./0
	Che da suoi gioghi a te versa Appennino!	4.6.7.0

Resta da prendere in considerazione in modo piú sistematico, anche per la quantità numerica che lo contraddistingue, il fenomeno dei versi *ancipiti*. È vero che una buona parte di questi versi, come ho già detto, può facilmente essere assimilata in una configurazione canonica: spesso, infatti, si tratta di ambiguità che possono trovare una soluzione sotto il profilo sintattico e semantico. A volte però la sintassi non è sufficiente a chiarire tali ambiguità, perché tra le strutture metriche e quelle sintattiche si instaura una concorrenza, una continua tensione (basti pensare al piú macroscopico fenomeno dell'*enjambement*), che non è sempre risolvibile a vantaggio della sintassi<sup>(13)</sup>. Si può verificare, infine, il caso in cui il metro è l'unico elemento di cui si dispone per operare una scelta. In questo caso la soluzione è molto piú ardua, e spesso impossibile, perché può affidarsi unicamente a una discriminante soggettiva.

Come è noto, il verso reale è quello che corrisponde all'attualizzazione unica e irripetibile di un determinato modello metrico, mentre l'esecuzione non è che una delle possibili interpretazioni che soggettivamente si attribuiscono al verso e in quanto tale non può pretendere autorità alcuna<sup>(14)</sup>. L'esposizione di alcuni esempi renderà piú chiaro quanto enunciato. Un caso esemplare è dato dall'inizio del quinto movimento del carne (v. 51)

Pur nuova legge impone oggi i sepolcri.

Come appare evidente dalla compresenza di arsi in 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sede, entrambe legittime da un punto di vista prosodico, la scelta relativa alla conformazione tipologica del verso non può essere univoca<sup>(15)</sup>.

(13) Per il conflitto che si verifica nel linguaggio poetico tra il metro e la sintassi, cfr. J. COHEN, *Struttura del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino, 1974, pp. 86-90.

(14) Jakobson a questo proposito scrive: «Dobbiamo evitare il binarismo semplicistico che riduce due coppie ad una sola opposizione, o sopprimendo la distinzione fondamentale tra modello metrico e realizzazione (...), o identificando il modello di esecuzione e l'esecuzione rispettivamente col modello metrico e la sua realizzazione». Cfr. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 203.

(15) Pur tenendo conto dell'ambivalenza metrica implicita nel verso, sarei propensa, per ragioni ritmiche, a dare maggior credito alla soluzione *a maggiore* dell'endecasillabo.

Notevoli difficoltà di catalogazione creano anche i seguenti versi che presentano tutti ambivalenza tipologica:

- |                                      |         |
|--------------------------------------|---------|
| Di puri effluvj i zefiri impregnando | 2.4.6.0 |
| (v. 115)                             |         |
| E inaugurate immagini dell'Orco      | 4.6.0   |
| (v. 140)                             |         |
| Sul tuo poeta, o Dea, preghi rugiade | 2.4.6.0 |
| (v. 87)                              |         |

Ritengo, tuttavia, che non vada mai sottovalutata l'importanza che assumono le abitudini metrico-ritmiche dei *Sepolcri* come discriminanti in caso di ambiguità tipologica. Di fronte a versi come il v. 51 e questi che seguono:

- Che da' suoi gioghi a te versa Appennino!  
(v. 167)
- Lieta dell'äer tuo veste la Luna  
(v. 168)
- La morta amica almen guarda dal cielo  
Onde d'Elettra tua resti la fama.  
(vv. 248-49)
- Perché non copre, o Dea, l'urna del vecchio  
(v. 68)

sarà la predilezione foscoliana per le acmi ritmiche centrali che farà propendere sicuramente per la scansione *a maggiore* dell'endecasillabo<sup>(16)</sup>.

Da quanto è possibile constatare in base all'analisi effettuata, l'endecasillabo dei *Sepolcri* rivela fin dal momento dell'individuazione della partitura metrica una notevole complessità che lo distingue da normative rigide, e lascia piuttosto uno spazio aperto a diverse possibilità interpretative.

Da alcuni sondaggi che ho potuto condurre nell'opera del Cesarotti, del Parini e del Monti (relativi rispettivamente al Poema di *Cartone*, alla *Notte* e agli sciolti *Al Principe Don Sigismondo Chigi*) è emerso un uso più uniforme dell'endecasillabo. Ad esem-

(16) Tale combinazione resterebbe la più valida anche secondo i criteri di Di Girolamo in base ai quali il contraccanto di 7<sup>a</sup> è possibile là dove viene neutralizzato da pausa ritmica. Cfr. C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 47-48.



pio nella *Notte* del Parini, su un totale di 230 versi analizzati (i primi 230), gli endecasillabi sicuramente «incipiti» risultano soltanto 8.

Di fronte ai problemi di ambivalenza tipologica dell'endecasillabo il fatto essenziale resta la sua struttura ritmica; pertanto, se nei confronti di un testo poetico vengono privilegiate alcune scelte tipologiche piuttosto di altre, si tratterà esclusivamente di un fatto di «esecuzione» che non limiterà in nulla le potenzialità ritmiche del verso.

Si può verificare anche il caso per cui, ad una estrema regolarità nella realizzazione del modello metrico, corrisponda un radicale sconvolgimento ritmico. Ne sono un esempio i vv. 203-12, tratti dal «quadro» della battaglia di Maratona:

#### Il navigante

Vedea per l'ampia oscurità scintille	2.4./8.0
Balena d'elmi e di cozzanti brandi	3.4./8.0
Fumar le pire igneo vapor, corrusche	2.4.5./8.0
D'armi ferree vedea larve guerriere	1.3.6./7.0
Cercar la pugna; e all'orror de' notturni	2.4./7.0
Silenzi si spandea lungo ne' campi	2.6./7.0
Di falangi un tumulto, e un suon di tube	3.6./8.0
E un incalzar di cavalli accorrenti	4./7.0
Scalpitanti su gli elmi a' moribondi	3.6./0
E pianto, ed inni, e delle Parche il canto.	2.4./8.0

Sono facilmente riconoscibili le diverse combinazioni dell'endecasillabo secondo la disposizione *a maggiore* (4) e *a minore* (6). Quando poi si passa all'evidenziazione della struttura ritmica, relativa agli *ictus*, i risultati mettono in crisi la regolarità del metro: si manifestano infatti delle fasce ritmiche dissonanti, non assoggettabili ad una polarità isoritmica, con la conseguente manifestazione di coppie ritmiche sentite come «anomale» e che creano quella frantumazione e quella sonorità che non sempre è stata valutata giustamente dalla critica<sup>(17)</sup>.

Il confronto con alcune sequenze tratte dal *Bardo della Selva Nera* del Monti e dal *Giorno* del Parini che il Foscolo ebbe sicuramente presenti nell'elaborazione semantico-ritmica del brano di

(17) Citanna ad esempio ha definito l'episodio un «quadro esteriore»: cfr. G. CITANNA, *La poesia di U. Foscolo*, Bari, Laterza, 1947, 3<sup>a</sup>, pp. 96.

Maratona, porta a dei risultati interessanti. I brani sono tratti rispettivamente dal Canto I del *Bardo* e dal *Mattino*:

S'udian gemiti e grida in lontananza	2.3.6./0
Di languenti trafitti e un calpestio	3.6./0
Di cavalli e di fanti, e sotto il grave	3.6./8.0
Peso de' bronzi un cigolio di rote	1.4./8.0
Che mestizia e terror mettea nel core.	3.6./8.0
(vv. 331-35) <sup>(18)</sup>	

Lo schema ritmico rivela, al di là della sonorità fonica che può essere avvicinata alla tessitura del brano foscoliano di Maratona, una struttura assai più monotona (gli endecasillabi sono tutti a *maiore*, tranne il penultimo). Anche dallo schema, emergono degli assi ritmici nettamente marcati.

Certamente più eversivo da un punto di vista ritmico è il campione tratto dal *Mattino*:

E stanco infine	
In aureo cocchio, col fragor di calde	2.4./8.0
Precipitose rote, e il calpestio	4.6./0
Di volanti corsier, lunge agitasti	3.6./7.0
Il queto aere notturno, e le tenèbre	2.3.6./0
Con fiaccole superbe intorno apristi,	2.6./8.0
Siccome allor che il Siculo terreno	2.4./6.0
Dall'uno all'altro mar rimbombar feo	2.4.6.9.0
(...)	(vv. 68-74) <sup>(19)</sup>

Un indispensabile rinvio merita un passo del *Saul* dell'Alfieri (IV, 4, vv. 108-114) che ripropone, in termini molto vicini a quelli del Foscolo, la scena della memorabile battaglia:

Un'ora manca appena	
Alla prefissa pugna: odi, frementi	4.6./7.0
D'impaziente ardore, i guerrier l'aure	4.6./8.0
Empier di strida; e rimbombar la terra	1.4./8.0
Al flagellar della ferrata zampa	4./8.0
De' focosi destrieri: urlì, nitriti,	3.6./7.0
Sfolgoreggiar d'elmi e di brandì, e tuoni	4./5.8.0
	<sup>(20)</sup>

Lo schema ritmico risulta più vario ed è in sostanza il più vicino a quello foscoliano.

(18) V. MONTI, *Il Bardo della Selva Nera*, co' tipi Bodoniani Parma, MCXXXVI, p. 20.

(19) G. PARINI, *Il Giorno*, ediz. crit. a cura di D. ISELLA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, I, p. 7.

(20) V. ALFIERI, *Opere*, a cura di A. DI BENEDETTO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, Tomo I, pp. 1020-21.

Ma direi che un ruolo decisivo nella elaborazione semantico-ritmica della « battaglia di Maratona » spetti a un passo sempre montiano tratto dal *Teseo*, segnalatomi da Gianfranco Folena<sup>(21)</sup>:

Io dalle cime

Della Palladia rocca  
 De' primi assalti spettator lontano  
 Alcun tempo fui. Ma di gran polve  
 Subita nube l'orrido conflitto  
 Mi tolse agli occhi. Allor l'ufficio adempie  
 Degli sguardi e l'orecchio. I concorrenti  
 Ferri no nvedi, ma il fragor ne senti  
 E tuttavia più cresce  
 Il muggir della pugna; ognor più s'ode  
 Lo squillar delle *tube* e il calpestio  
 De' veloci cavalli. (II, 4) (22)

Al di là della configurazione metrica (i versi alternano endecasillabi e settenari e anche quinari), probante è il livello lessicale: cfr. *tube*, assente negli altri passi analizzati (oltre a quello fonico).

Da questi rapidi sondaggi, che miravano innanzi tutto a illustrare il ruolo rilevante del ritmo all'interno dell'unità metrica, sono emersi degli elementi difficilmente assimilabili in una prospettiva di metricologia ortodossa. Mi riferisco alla presenza di *ictus* ribattuti in 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sede, che contraddistinguono l'episodio di Maratona, ma trovano un'applicazione sistematica in tutto il carne. Valgano come esempio i versi:

Che in terra e in mar semina morte  
 (v. 15)

Forse tu fra' plebei tumuli guardi  
 (v. 70)

Ove Atene sacrò tombe a' suoi prodi (23)  
 (v. 200)

(21) Il *Teseo* è un'azione drammatica di un migliaio di versi ca. scritta dal Monti in occasione dell'annua festa nazionale del 1804. L'azione fu musicata da Vincenzo Federici e rappresentata al teatro della Scala il 3 giugno.

(22) V. MONTI, *Tragedie, drammi e cantate con appendice di versi vari*, a cura di G. CARDUCCI, Firenze, Barbera, 1865, IV, p. 480.

(23) Come si può constatare, questi scontri di arsi sono prodotti dalla vicinanza di parole tronche (*mar, sacrò*), o di parole con dittongo finale sineretico (*plebei*), con bisillabi piani, o comunque accentati sul gruppo fonetico iniziale. Un'ulteriore esemplificazione dimostrerebbe che proprio la presenza di parole di analoga conformazione sillabica costituisce il presupposto per la realizzazione di questa particolarità ritmica.

Sempre nell'ambito dello scontro di arsi in sedi contigue, un esempio notevole è costituito da quelle coppie ritmiche che presentano sinalefe in cesura, come nel distico finale della II Sequenza:

E di fiori odorata arbore amica  
Le ceneri di molli ombre consoli. (vv. 39-40) (24).

L'effetto più rilevante provocato dallo scontro degli *ictus* consiste in una sospensione, accompagnata da un'interruzione dell'impulso ritmico. Si consideri il v. 172:

Mille di fiori al ciel mandano *incensi*  
+ — — + — + + — — + —

dove l'iniziale ritmo dattilico-giambico subisce in sede di cesura un arresto, per poi ripetersi identico nel secondo emistichio.

Il verso citato costituisce un caso davvero esemplare di memoria poetica. Come ha giustamente rilevato il Bezzola (25), la sequenza appartiene alla tradizione pariniana, e corrisponde al v. 491 del *Mattino*:

Mille d'intorno a lui volano *odori*  
+ — — + — + + — — + — (26)

Ma ciò che è interessante in questa eco pariniana non è tanto la pur notevole, precisa corrispondenza dell'aggettivo *mille* e dei sostantivi *odori*, *incensi* messi a cornice dell'unità metrica, quanto la struttura ritmica del verso: è il ritmo che il Foscolo ha saputo riproporre mediante l'uso di parole equipollenti dal punto di vista sillabico.

L'isometrismo rimane dunque il presupposto fondamentale nei processi di memoria poetica, per lo scambio delle parole tra due unità metriche, producendo, come dice il Lotman, una specie di « sinonimia secondaria » (27). In questo senso il verso pariniano ha avuto fortuna nella tradizione poetica: lo si ritrova, a parte

(24) Gli endecasillabi con accenti ribattuti di 6<sup>e</sup>. 7<sup>a</sup> in sinalefe sono 28 (di cui 4 ribattuti doppi); mentre quelli senza sinalefe 29.

(25) UGO FOSCOLO, *Poesie*, a cura di G. BEZZOLA, Milano, Rizzoli, 1976, p. 95.

(26) G. PARINI, *Il Giorno*, Ed. crit. a cura di D. ISELLA, cit., p. 22. La stessa dislocazione del numerale dal sostantivo si ritrova al v. 903 del *Mattino* « Mille stan pronti ognora argentei spilli », p. 36. Il ritmo però è diverso.

(27) J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia 1976, (1<sup>a</sup> ristampa), p. 143.

una piccola variazione sintattica anche nell'*Ossian* di Cesarotti nel Poema di *Cartone* (v. 48)

Mille tolte ai stranier candide luci  
+ — + — — + + — — + —

L'uso di questa particolare istituzione ritmica, relativa agli *ictus* concomitanti di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sede, è stato avvicinato dai critici all'esperienza di traduzione dell'*Iliade* (28), dove infatti, i versi che presentano acme centrale sono numerosi e si incontrano fin dall'inizio del I Libro, in una delle innumerevoli varianti che sembra rappresentare un momento di fissazione del testo:

L'ira, o Dea, canta del Pelide Achille  
Che orrenda in mille guai trasse gli Achei 2.4.6.7.0  
E molte forti a Pluto alme d'eroi 2.4.6.7.0  
(*Iliade* vv. 1-3) (29)

Non si tratta tuttavia di uno stilema di esclusiva derivazione « omerica »: se ne trova un'estesa applicazione nella tradizione settecentesca, come del resto hanno confermato i prelievi effettuati nelle opere di Parini, Cesarotti e Alfieri.

Il fenomeno degli accenti ribattuti non è limitato soltanto agli *ictus* di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> posizione, ma costituisce una vera e propria strategia ritmica dei *Sepolcri*. Così si spiegano versi come i seguenti:

Piú mondi e il sole irradiarli immoto  
(v. 162)  
A libar latte e a raccontar sue pene  
(v. 127)  
Sgombrò primo le vie del firmamento  
(v. 164)  
Balenar d'elmi e di cozzanti brandi  
(v. 204)  
Penetrar negli avelli e abbracciar l'urne  
(v. 282)

(28) F. LOSAVIO, *Ugo Foscolo traduttore di Omero*, in *Studi su U. F.*, a cura dell'Università di Pavia, Torino, 1927, pp. 97-120.

(29) UGO FOSCOLO, *Versione del Canto Primo*, in *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, E. N. a cura di G. BARBARISI, cit., p. 13.

Nel passo citato il tono epico si sostiene in virtù di anastrofi sintattiche e ritmiche. Questa intonazione epico-sublime ha avuto certamente un ruolo fondamentale nell'ultima parte del carne, dove si infittiscono anche le corrispondenze. Un esempio: la tenera preghiera di Elettra a Giove nei *Sep.* richiama certo la deprecazione di Venere nell'*Iliade*: Giove padre, se pia fra gl'immortali / ti fui d'opre alcun tempo o di parola / odimi! (vv. 558-60); E se diceva / a te fur care le mie chiome e il viso / e le dolci vigilie e non mi assente / premio miglior /

in cui la configurazione prosodica delle parole rende evidente il concorso di posizioni marcate in sedi contigue: 1<sup>a</sup>2<sup>a</sup> (v. 162), 3<sup>a</sup>4<sup>a</sup> (vv. 127-204), 9<sup>a</sup>10<sup>a</sup> al v. 282.

Quando sopra ho accennato alla difficoltà di riportare ad una normativa lo stilema degli *ictus* di 6<sup>a</sup>7<sup>a</sup>, mi riferivo ad una sostanziale inconciliabilità tra le soluzioni teoriche le quali, ispirandosi ad una impostazione statica del ritmo, cercano di ridurre il più possibile le « deviazioni » dell'unità metrica fino ad appiattare il verso stesso che viene quasi esautorato della sua specifica realtà prosodica<sup>(30)</sup>.

Ritengo che, tenendo conto della molteplicità delle letture che spesso rivela la scansione ritmica di un verso, sia vantaggioso seguire quella che mantiene un equilibrio tra i valori ritmici e quelli semantici delle parole. Certamente la realizzazione concreta del ritmo del verso non deve essere confusa con l'esecuzione fonica, anche se chi scandisce deve innanzi tutto leggere le parole. I problemi sorgono nel momento in cui si cerca di normalizzare piuttosto che comprendere alcuni fenomeni ritmici giudicati estranei a una visione normativa. Una lettura basata soltanto su un'organizzazione convenzionale dell'impulso ritmico non può essere che censoria nei confronti di un testo come i *Sepolcri* che si fonda proprio su continue inversioni e liberi scontri di arsi, dai quali dipende gran parte della dinamicità e della novità del linguaggio poetico foscoliano.

4. — L'analisi complessiva degli schemi ritmici ha rivelato una partitura articolata fondamentalmente su un movimento ascendente di tipo giambico-anapestico ( - + / - - + ), nell'ambito della quale si manifestano significative varianti trocaico-dattiliche ( + - / + - - ). È così possibile riscontrare, accanto al caratteristico tempo « in levare » che fissa il ritmo fin dalla prima sequenza:

All'ombra de' cipressi e dentro l'urne  
 — + — — — + — + — + —  
 Confortate di pianto è forse il sonno  
 — — + — — + — + — + — (vv. 1-2)

(*Sepol.* vv. 224-6). Per tali riscontri cfr. G. FISCHETTI, *L'episodio di Elettra nei « Sepolcri » del Foscolo*, in *G.S.L.I.*, 1966, pp. 320-377.

(30) A tale impostazione, a cui per certi aspetti son si sottrae neppure Macrí, cfr. O. MACRÌ, *Semantica e metrica dei « Sepolcri » del Foscolo*, cit., p. 310, si piegano: W. T. ELWERT, *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1973; C. DI GIROLAMO, *Teoria e prassi della versificazione*, cit. che si riconduce all'invecchiato A. CAMILLI, *Pronuncia e grafia dell'italiano*, Firenze, Sansoni, 1965 (3<sup>a</sup> ed. riveduta, a cura di P. FIORELLI).

il meno diffuso, ma altrettanto rappresentativo tempo «in battere». Alcuni esempi:

Pur nuova legge impone oggi i sepolcri  
 +  
 Fuor de' guardi pietosi e il nome a' morti  
 + — + — — + — + — + —  
 (vv. 51-52)

La compatta presenza di assi ritmici di 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> sede, oltre a quello fisso di 10<sup>a</sup>, confermano la generale disposizione dell'endecasillabo secondo gli schemi analizzati. Le zone maggiormente fluttuanti coincidono con le prime tre posizioni del modello metrico e soltanto in particolari momenti subiscono una polarità isoritmica: si tratta di sequenze che dal punto di vista sintattico rispecchiano una disposizione paratattica, oppure di tipo anaforico. Nell'ordine valgono i seguenti esempi:

E guidava i nepoti, e l'amoroso	3.6./0
Apprendeva lamento a' giovinetti	3.6./0
E dicea sospirando: oh, se mai d'Argo,	3.6./9.0
(vv. 261-63)	

Ed oggi nella Troade inseminata	2.6./0
Eterno splende a' peregrini un loco	2.4./8.0
Eterno per la Ninfa a cui fu sposo	2.6./8.0

Molto rari sono gli *ictus* di 7<sup>a</sup> sillaba, quando non risultino in posizione ribattuta. Gli esempi, complessivamente 5, si registrano ai vv.: 59, 76, 207, 210, 291:

Cui solo è dolce il muggito de' buoi	2.4./7.0
Col mozzo capo gl'insanguina il ladro	2.4./7.0
Cercar la pugna; e all'orror de' notturni	2.4./7.0
E un incalzar di cavalli accorrenti	4./7.0
Abbraccia terre il gran padre Oceáno.	2.4./7.0

Questo tipo di versi è sempre accompagnato da *ictus* di 4<sup>a</sup> e cesura minore.

5. — Uno degli aspetti della prosodia dei *Sepolcri* su cui vale la pena di soffermarsi alla fine di questa sommaria esposizione è

la dieresi, che come è noto, è responsabile della mancata unificazione sillabica delle vocali in dittongo<sup>(31)</sup>.

Per quanto concerne l'evidenziazione grafica di questo artificio così importante ai fini del computo sillabico, si deve risalire ai tentativi del Metastasio, che cercò di disciplinare l'ortografia mediante l'introduzione di un accento acuto sulla prima delle vocali di un dittongo, e soprattutto dell'Alfieri. L'introduzione del segno dieretico trovò anche il Monti fra i primi fautori. Tuttavia, nel corso del Settecento la situazione rimase piuttosto caotica, sia perché l'accento acuto finiva col coincidere e confondersi con l'accento tonico (e fu per ovviare a questa confusione che il Cesarotti lo mutò in circonflesso e più spesso in grave), sia perché i grammatici non lo ritennero utile. Di questa opinione è infatti Ilario Cararotti nel suo *Trattato sopra la natura del dittongo* stampato a Padova nel 1813. A prendere atto di tale confusione pare sia stato proprio il Foscolo, che nell'edizione milanese delle *Poesie* del 1803 sostituì l'accento acuto con i caratteristici due punti sulla prima delle vocali del dittongo.

Nei *Sepolcri* il Foscolo dimostra un certo imbarazzo nell'uso del segno diacritico, cosicché nella fondamentale edizione Bettoni del 1807 si possono incontrare indifferentemente: bēato (v. 61), beata (v. 165); abdùani (v. 60); religion (v. 101)<sup>(32)</sup>. In ogni caso l'uso estensivo spetta ai due punti, destinati poi ad imporsi graficamente.

La schedatura completa del comportamento del Foscolo riguardo all'evidenziazione grafica della dieresi è la seguente:

- v. 24 illusìon
- » 28 soavi
- » 60 abdùani
- » 61 bēato
- » 83 funerea
- » 84 luttùoso
- » 86 obliate
- » 87 poeta

---

(31) Per una trattazione sistematica della dieresi, oltre alla voce curata da G. L. BECCARIA per l'*Enciclopedia Dantesca*, cfr.: D. D'OVIDIO, *Dieresi e sineresi nella poesia italiana*, in *Versificazione romanza, Poetica e poesia medievale*, Napoli, Guida, 1932, I, pp. 9-75; A. CAMILLI, *Il segno della dieresi nel verso*, in «Lingua nostra», XIX, pp. 24-26.

(32) In genere è la vocale *i* a presentare i due punti, mentre la *u* presenta generalmente accento grave (tranne *santuario* v. 114).



- » 101 religïon
- » 108 effigiati
- » 114 santuario
- » 117 prezïosi
- » 125 viole
- » 129 beati
- » 135 trïonfata
- » 162 irradiarli
- » 165 beata
- » 168 äer
- » 175 idioma
- » 180 beata
- » 192 desïoso
- » 198 religïosa
- » 264 Laérte
- » 291 Oceáno

Ma al di là di queste osservazioni, che tuttavia restano centrali per la valutazione storica del fenomeno, interessa sottolineare l'importanza che la dieresi assume all'interno dell'unità metrica. Un esempio chiarirà meglio quanto intendo dire:

Sparse per la funerea/campagna      1.6./0  
(v. 83)

Come si può facilmente notare il verso presenta la combinazione *a maiore* (settenario sdrucchiolo + trisillabo). Ora, a prescindere dalla semplice constatazione che la dieresi consente di realizzare lo schema dell'endecasillabo, è interessante osservare che il primo emistichio si configura comunque come un settenario; tuttavia l'effetto ritmico che consegue, mediante l'introduzione della dieresi, è molto più ricco. Essa produce un rallentamento del verso, con un effetto di variazione nell'ordine sillabico delle parole.

*(Licenziate le bozze per la stampa il 16 giugno 1981)*

## I MILITES FRUMENTARII

GIOVANNI MARTINI

---

Nota presentata dal s.e. Piero Treves  
nell'adunanza ordinaria del 21 febbraio 1981.

---

Come autorizza a credere la loro stessa denominazione<sup>(1)</sup>, i *milites frumentarii* dovevano originariamente essere preposti al servizio di approvvigionamento dell'esercito<sup>(2)</sup>. Che tale loro destinazione sia rimasta in vigore anche in tempi relativamente recenti risulta da alcuni documenti epigrafici attribuibili all'età dei Severi<sup>(3)</sup>.

Sin dall'inizio del II sec., forse già con Traiano<sup>(4)</sup>, furono

---

(1) M. NAUDET, *Sur la signification du mot frumentarius*, in « C.R.A.I. », 1875, pp. 144-151; M. BACHERLER, *frumentarii*, in « Thes. ling. lat. », VI, pp. 1406-1407.

(2) O. FIEBIGER, *frumentarii*, in « R.E. », VII, coll. 122-125; R. CAGNAT, *L'armée romaine d'Afrique et l'occupation militaire de l'Afrique sous les Empereurs*, Paris 1913, pp. 319-321; G. E. RICKMAN, *Roman Granaries and Store Buildings*, Cambridge 1971, p. 275.

(3) C.I.L., VI, 3340: *Aurelius Lucianus / frumentarius (sic) / [in] legionem II Italic[am / ad] frum[en]tarias / [res curandas]*; C.I.L., XIV, 125 = I.L.S., 2223 attesta poi il legame tra *frumentarii* e funzionarii dell'*annona civilis*.

(4) Aurelio Vittore parla di Traiano (*De Caes.*, 13, 5-6): *simul noscendi ocuis, quae ubique e re publica gerebantur, admota media publici cursus. Quod equidem munus satis utile, in pestem orbis Romani vertit posteriorum avaritia insolentiaque*. Ancora in Aurelio Vittore (*De Caes.*, 39, 44): *... ac remoto pestilenti frumentariorum genere, quorum nunc agentes rerum simillimi sunt*. Nel primo passo non vengono esplicitamente menzionati i *frumentarii*, anche se è noto il loro impiego in qualità di messaggeri e la pessima fama di cui godettero specie negli anni precedenti il loro scioglimento (cfr. H. G. PFLAUM, *Essai sur le Cursus Publicus sous le Haut-Empire Romain*, Paris 1940, pp. 36-37, 60-61). Confrontando però la considerazione sul *cursus publicus* con l'aggettivazione che accompagna i *frumentarii* nel secondo passo, appare probabile che Aurelio Vittore, parlando del potenziamento del servizio postale attuato da Traiano, alluda proprio ai *frumentarii*.

impiegati come messaggeri imperiali<sup>(5)</sup>. Con Adriano<sup>(6)</sup>, che ne intuì la potenziale efficienza in servizi più delicati, divennero gli uomini fidati cui l'imperatore ricorreva per indagini su parenti, sudditi, amici<sup>(7)</sup>.

Coinvolti in prima persona in assassinii politici<sup>(8)</sup>, i *frumentarii* raggiunsero, specie sotto Caracalla, completa libertà d'azione<sup>(9)</sup>. Nelle provincie furono chiamati in qualità di polizia amministrativa e per salvaguardare l'ordine pubblico. Questa posizione permise loro di perpetrare abusi ed estorsioni lamentate soprattutto dagli abitanti dell'Asia Minore<sup>(10)</sup>. Nella seconda metà del III sec. i *frumentarii* vennero a trovarsi al centro dell'esecrazione universale e Diocleziano ne decise la soppressione<sup>(11)</sup>.

(5) Dio, LXXIX, 39,3; S.H.A., *Vit. Max. et Balb.*, 12,4; C.I.L., III, 2063 = I.L.S., 2370 (Salona): *T(itus) V[er]ronius / Maro frumentarius / leg(ionis) III Quirenarice (sic) / qui cucurrit [f]rum(entarius) / ann(is) XL et (centurio) frum(entarius) factus modo.*

(6) B. W. HENDERSON, *The Life and Principate of the Emperor Hadrian*, London 1923, pp. 171-172.

(7) S.H.A., *Vit. Hadr.*, 11,4: ... (*Hadrianus*) *erat curiosus non solum domus suae sed etiam amicorum, ita ut per frumentarios occulta omnia exploraret.*

(8) M. Aquilius Felix, *centurio frumentarius* in C.I.L., X, 6657, ebbe l'incarico da Didio Giuliano di uccidere Severo (S.H.A., *Vit. Did. Jul.*, 5,8: *missus praeterea Aquilius centurio, notus caedibus senatoriis, qui Severum occideret*). *Frumentarii* alle dipendenze dei prefetti del pretorio in S.H.A., *Vit. Com.*, 4,5: *tum praefecti praetorio cum vidissent Commodum in tantum odium incidisse obientu Saoteri, cuius potentiam populus romanus ferre non poterat, urbane Saoterum eductum a Palatio sacrorum causa et redeuntem in hortos suos per frumentarios occiderunt.*

(9) Dio, LXXVIII, 17,1: διὰ τοῦτο καὶ τοὺς στρατιώτας τοὺς ὤτακουστοῦντάς τε καὶ διοπτεύοντας αὐτὰ προσέταξεν ὑπὸ μηδενὸς πλὴν ὑφ'ἑαυτοῦ κολάζεσθαι.

(10) «A.É.», 1964, n. 231 = «R.É.G.», n. 223 (Appia, Phrygia): [-]-]ουμενους τ[-]-]πάσ[χ]οντες ἄλογον κ[αί-]-] | ταῖς εὐτυχ[ε]στ[ά]τοις ὑμῶν καιροῖς-]-]μεν ἰκετεύοντε[ς-]-] | θεοῖς τὸ δὲ πᾶν οὐτ[ε-]-]οὶ καλοῦ[μ]ενοι φρουμεντ[ά]ριοι-]-]οῦτε-]-]οὶ πραι[τω]ριανοὶ οἳ εἰς τὸ [χωρίον ἡμῶν ἔρχονται-]-] | προφάσει εἰρήνη[ς-]-] | πολέμου τρόπῳ [-]-]τους καὶ τῶν κολλ[η]τιῶνων-]-] τήν ἅ[π]ληστίαν αὐτῶν [-]-]μένων τοῦτο δὲ [-]-] | ποιουμένων καὶ [-]-]κούντας καὶ δ[-]-]τας τοῦ ἀποκειμ[έ]νου-]-] | μὴ φέροντες οὐ [-]-]εἰσ[π]ράξιν καὶ ἐνόχ[λη]σιν-]-] | φιλαυθρώπου τυ[χεῖν-]-] πρό[γ]ονοι μάλιστα ε[-]-]τῆς λαμπροτάτης πό[λ]εως-]-] ἅ[π]λοισθαι αὐτο[ῦς-]-] | τοῦτο καὶ θεοῦ Γο[ρ]διανοῦ-]-] νῶν κώμης τῆς Σ[α]ρδιανῶν-]-] Σαιπηνῶν πόλεως | Ἐρμογένους στ[-]-] | κεκωλυκός δὲ [-]-] | δὲ μόνου ἀλλὰ κ[αί-]-] Ἄλε[ξ]άνδρου τοῦτο κ[-]-] ὑμῶν τῆς φιλαν[θ]ρωπίας-]-] τοῖς εὐτυ[χε]στάτοις ὑμῶν [καιροῖς-]-]σε[μ]νῶς εὐχεσθαι τ[-]-]τους.

(11) AUR. VICT., 39,44.

I *frumentarii* erano innanzi tutto *milites legionarii* e appartenevano al rango di *principales* <sup>(12)</sup>. Nella maggior parte delle loro iscrizioni si è voluta ricordare la legione di appartenenza. L'epigrafa ci rivela *frumentarii* delle seguenti legioni <sup>(13)</sup>:

Esercito della *Britannia superior*:

*legio II Augusta*: C.I.L., VI, 3337, 3338, 3339.

*legio X Valeria Victrix*: C.I.L., VI, 3357, 3359, 3916.

Esercito della *Britannia inferior*:

*legio VI Victrix*: C.I.L., III, 1474 (Sarmizegethusa); V, 3362 (Verona); VI, 3343, 3344, 3345, 3346.

Esercito della *Germania superior*:

*legio VIII Augusta*: C.I.L., III, 6084 (Ephesus); VI, 230, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354; X, 6575 (Velitreae).

Esercito della *Germania inferior*:

*legio I Minervia*: C.I.L., VI, 3333, 3334, 3335, 5814; I.L.S., 9476 (Heraclea Pontica); « A.É. », 1968, n. 28 (Roma); « Epigrafa », 1971, p. 100 (Roma).

*legio XXX Ulpia*: C.I.L., VI, 3334, 3360, 3361, 3362; X, 6095 (Formiae).

Esercito della *Raetia*:

*legio III Italica*: C.I.L., V, 6869 (in monte St. Bernhardi).

Esercito del *Noricum*:

*legio II Italica*: C.I.L., III, 4830 (Virunum), 4861 (Virunum); VI, 3340; XI, 1322 (Luna); I.G.R.R., I, 29 (Roma); « A.É. », 1968, n. 29 (Roma).

Esercito della *Pannonia superior*:

*legio X Gemina*: C.I.L., III, 433 (Ephesus); VI, 3332, 3355; I.L.S., 9093 (Carnuntum); « A.É. », 1933, n. 256 (Sardis).

(12) M. CLAUSS, *Untersuchungen zu den principales des römischen Heeres von Augustus bis Diokletian. Cornicularii, speculatores, frumentarii*, Bochum 1973.

(13) La localizzazione delle legioni e la loro composizione negli eserciti provinciali rispecchiano la disposizione delle truppe al tempo di Caracalla (E. RITTERLING, *legio*, in « R.E. », XII, col. 1366).

Esercito della *Pannonia inferior*:

*legio I Adiutrix*: C.I.L., III, 433 (Ephesus), 1907 (Novae), 4462 (Carnuntum), 4787 (Virunum); VI, 3332.

*legio II Adiutrix*: C.I.L., III, 3241 (Sirmium), 3466 (Aquincum); VI, 3336, 3915.

Esercito della *Moesia superior*:

*legio IIII Flavia*: C.I.L., III, 3578 (Aquincum); VI, 3341; XIV, 3570 (Roma); I.L.S., 4287 (Roma).

*legio VIII Claudia*: C.I.L., III, 8201 (Scupi); VI, 3347.

Esercito della *Moesia inferior*:

*legio I Italica*: C.I.L., III, 7420 (Almus); I.L.S., 9473 (Delphi); « A.É. », 1891, n. 80 (Oescus), 1958, n. 183 (Roma).

Esercito delle *Daciae tres*:

*legio V Macedonica*: C.I.L., VI, 3342; VIII, 2867 (Lambaesis).

*legio XIII Gemina*: C.I.L., III, 7041 (Augustopolis); VI, 230, 3356.

Esercito della *Cappadocia*:

*legio XV Apollinaris*: C.I.L., VI, 36853.

Esercito della *Syria*:

*legio III Gallica*: C.I.L., VI, 1636.

*legio X Fretensis*: C.I.L., III, 6108 (Athenae).

Esercito dell'*Arabia*:

*legio III Cyrenaica*: C.I.L., III, 2063 (Salona).

Esercito dell'*Aegyptus*:

*legio II Traiana*: C.I.L., III, 1908 (Salona); « A.É. », 1940, n. 84 (Roma).

Esercito d'*Africa*:

*legio III Augusta*: C.I.L., VI, 232.

Esercito delle *Hispaniae*:

*legio VII Gemina*: C.I.L., II, 4150 (Tarraco), 4154 (Tarraco), 4170 (Tarraco), 6088 (Tarraco); III, 5579 (Bedaium); V, 941 (Aquileia); VI, 3348, 3349; X, 1171 (Puteoli); XIII, 8282 (Colonia Agrippinensis); I.L.S., 9279 (Emerita).

Da questo quadro generale possiamo dedurre che tutte le legioni annoveravano *frumentarii* nelle loro fila. Deve senza dubbio imputarsi al caso sia l'esigua quantità superstite di iscrizioni di *frumentarii* appartenenti alle legioni orientali sia l'assoluta mancanza di attestazioni epigrafiche riguardanti i *frumentarii* di altre legioni orientali, la XII *Fulminata*, la I e III *Parthica*, la III *Scythica*, la XVI *Flavia*, la VI *Ferrata*<sup>(14)</sup>. Infatti nemmeno ci è giunta notizia di *frumentarii* della legio II *Parthica* che, dai tempi della sua fondazione sotto Settimio Severo fino ai tempi di Diocleziano, risulta di stanza in Italia, né della XIII *Gemina* che, da Traiano in poi, ha sempre fatto parte dell'esercito della *Pannonia inferior*, né dell'XI *Claudia* che dal 112 aveva il suo quartier generale nella *Moesia inferior*.

Il più grosso distaccamento di *frumentarii* trovava alloggio a Roma nei *Castra peregrinorum* sul Celio<sup>(15)</sup>. Tutte le legioni dovevano inviargli *frumentarii*. Non è credibile che i *frumentarii* distaccati nella capitale provenissero esclusivamente dalle legioni stanziate in Britannia, in Ispagna e nelle regioni renane e danubiane<sup>(16)</sup>. A Roma si sono, infatti, ritrovate anche epigrafi di *frumentarii* iscritti alle legioni III *Cyrenaica*, X *Fretensis*, XV *Apollinaris*, III *Gallica*, III *Augusta* e II *Traiana*.

Né le iscrizioni né le fonti letterarie offrono precise indicazioni sul numero di *frumentarii* inviati da ogni legione, se anche si può supporre non fossero meno di tre<sup>(17)</sup>. Alcuni *tituli* attestano il legame che, ancora in Roma, sussisteva tra *frumentarii* provenienti dalla stessa legione<sup>(18)</sup>. Un *T. Sempronius Pudens frumentarius*

(14) La legio XII *Fulminata* apparteneva all'esercito di Cappadocia, la I e la III *Parthica* a quello mesopotamico, la IV *Scythica*, la XVI *Flavia* e la VI *Ferrata* a quello siriano (E. RITTERLING, *art. cit.*, coll. 1366, 1435-1437, 1539, 1557, 1590-1591, 1705-1706, 1766; A. PASSERINI, *legio*, in «D.E.», IV, 2, pp. 560-564).

(15) Cfr. G. HENZEN, *Sui militi peregrini e frumentarii*, in «Bull. Ist. Corr. Arch.», 1851, pp. 113-121, *Le castra peregrinorum ed i frumentarii*, in «Bull. Ist. Corr. Arch.», 1884, pp. 21-29; P. K. BAILLIE REYNOLDS, *The Castra Peregrinorum*, in «J.R.S.», XIII, 1923, pp. 152-167, *The Troops quartered in the Castra Peregrinorum*, in «J.R.S.», XIII, 1923, pp. 168-189; A. M. COLINI, *Topografia del Celio nell'antichità*, in «Mem. Pont. Acc. Rom. Arch.», VII, 1933, pp. 235-245.

(16) O. FIEBIGER, *frumentarii*, in «R.E.», VII, coll. 124-125.

(17) In C.I.L., VI, 3351 si fa menzione di tre *frumentarii* della stessa legione.

(18) C.I.L., VI, 3349: *D(is) M(anibus) / L(uci) Ponti Gal(eria tribu) Nigrini [Tarr]ac[one] / mil(itis) frum(entarii) leg(ionis) VII Gem(inae) / Q(uintus) Scaevius Maximus mil(es) / frum(entarius) leg(ionis) eiu(s)d(em) b(eres) / bene merenti*; C.I.L., VI, 3361: *D(is) M(anibus) / M(arco) Cuspio / Quieto frum(entario) / leg(ionis) XXX U(lpiae) V(ictricis) / Q(uintus) Flaccinius / Verus frum(entarius) leg(ionis)*

della *legio XX Valeria Victrix*, per es., dedica un'iscrizione a un altro *frumentarius* della stessa legione chiamandolo *amicus optimus* <sup>(19)</sup>.

In un interessante gruppo di epigrafi si fa poi menzione di due o piú *frumentarii* appartenenti a legioni diverse:

- a) *D(is) M(anibus) / T(iti) Marci Mar/tini fr(umentarii) leg(ionis) I M(in)erviae Iulius Ama/ndus f(rumentarius) leg(ionis) / XXX U(lpiae) V(ictricis) h(eres) f(aciundum) c(uravit)* <sup>(20)</sup>.
- b) *D(is) M(anibus) / M(arcus) Faricius Atto fr(umentarius) / leg(ionis) I Adiutrices (sic) Car/tinio Grato fr(umentario) / leg(ionis) X Gem(inae) colle(gae) / b(ene)m(erenti) f(ecit)* <sup>(21)</sup>.
- c) *D(is) M(anibus) / Cornelio Florin(o) / frumentario leg(ionis) X Geminae / Elpinus Festianus / frumentarius leg(ionis) I Adiutricis / agens curam carceris / in memoriae causam / contubernali carissimo* <sup>(22)</sup>.
- d) *D(is) M(anibus) / T(iti) Flavi Fruendi / fr(umentarii) leg(ionis) VIII Aug(ustae) / M(arcus) Sabionus / Cinna et / L(ucius) Flavius Tertius / et C(aius) Mellonius / Severus fr(umentarii) leg(ionis) XXII / Pr(imigeniae) h(eredes) f(aciundum) c(uraverunt)* <sup>(23)</sup>.
- e) *Memoriae / C(ai) Alpini Res/tituti fr(umentarii) / leg(ionis) XXII Pr(imigeniae) et / Firmini Ad/venti lib(ero) / M(arcus) Firmini/us Frontinus / fr(umentarius) leg(ionis) VIII Aug(ustae)* <sup>(24)</sup>.

Nell'iscrizione sepolcrale a) l'epitafio risulta dettato a un *frumentarius* della *legio I Minervia* dal suo erede, un *frumentarius* della *legio XXX Ulpia*. Questa iscrizione, databile alla prima metà del III

---

*eiusdem / h(eres) f(aciundum) c(uravit)*; C.I.L., VI, 3362: *D(is) M(anibus) / T(ito) Fl(avio) Iucundo / fr(umentario) leg(ionis) XXX Ulpiae / Flav(i) Fructu/s et Victor [f]r(umentarii) leg(ionis) eiusdem / hered(es) f(aciundum) c(uraverunt)*.

(19) C.I.L., VI, 3357: *D(is) M(anibus) / L(uci) Aemili Flacci / fr(umentarii) leg(ionis) XX V(aleriae) V(ictricis) / T(itus) Sempronius / Pud(en)s frum(entarius) / leg(ionis) eiusdem / amico optimo*.

(20) C.I.L., VI, 3334.

(21) C.I.L., VI, 3332.

(22) C.I.L., III, 433.

(23) C.I.L., VI, 3351.

(24) C.I.L., X, 6575.

sec. d.C., proviene da Roma. Per quanto riguarda le legioni di appartenenza dei due *frumentarii*, dal principato di Antonino Pio fino alla riorganizzazione di Diocleziano la *legio I Minervia* e la *legio XXX Ulpia* formarono l'esercito della *Germania inferior* <sup>(25)</sup>.

Anche l'epigrafe b), ritrovata in Roma, è dedicata da un *frumentarius* della *legio I Adiutrix* ad un altro della *legio X Gemina*. Un particolare interessante è la presenza del termine *collega*, che sembra puntualizzare il legame tra i due *frumentarii*: non solo di carattere affettivo o dovuto a questioni ereditarie, ma vero e proprio rapporto di lavoro. Le due legioni, la *X Gemina* e la *I Adiutrix*, dal 140 al 217 d.C., ebbero stanza nella *Pannonia superior* <sup>(26)</sup>.

A queste due stesse legioni appartenevano i *frumentarii* dell'iscrizione c), scoperta ad Efeso. Per la distanza di questa città dalla provincia che ospitava le due legioni è probabile che i *frumentarii* ricordati nell'iscrizione siano stati prima chiamati a Roma e successivamente inviati ad Efeso con il compito preciso di carcerieri. L'amicizia che li univa è testimoniata dalla locuzione *contubernalis carissimus*.

Dall'epigrafe romana d) ben tre *frumentarii* della *legio XXII Primigenia* risultano eredi di un *frumentarius* della *legio VIII Augusta*. Dai tempi di Traiano sino al principato di Diocleziano la *legio XXII Primigenia* e la *legio VIII Augusta* facevano parte dell'esercito della *Germania superior* <sup>(27)</sup>. Di queste medesime legioni troviamo ricordo nell'epigrafe e), che presenta una formula di apertura diversa dalle precedenti. Il fatto che *M. Firminius Frontinus* abbia voluto associare alla memoria di suo figlio quella del collega testimonia l'amicizia che legava i due *frumentarii*.

Un elemento comune a tutte queste cinque iscrizioni mi sembra particolarmente interessante: le due legioni nominate in ogni epigrafe appartenevano ad un medesimo esercito. Ora, queste iscrizioni sono tutte quelle che possediamo con dediche tra *frumentarii*

(25) E. RITTERLING, *art. cit.*, coll. 1366, 1427-1428, 1823-1834; A. PASSERINI, *art. cit.*, pp. 560, 564; G. R. WATSON, *The Roman Soldier*, Bristol 1969, pp. 13-14; G. WEBSTER, *The Roman Imperial Army*, London 1969, p. 119.

(26) E. RITTERLING, *art. cit.*, coll. 1366, 1427-1428, 1681-1682; A. PASSERINI, *art. cit.*, pp. 559, 563; G. R. WATSON, *op. cit.*, pp. 14, 160; H. M. D. PARKER, *The Roman Legions*, Cambridge 1971, p. 163.

(27) E. RITTERLING, *art. cit.*, pp. 1366, 1648-1650, 1800-1801; A. PASSERINI, *art. cit.*, pp. 563-564; G. WEBSTER, *op. cit.*, pp. 68-69; H. M. D. PARKER, *op. cit.*, p. 158.



di legioni diverse; difficilmente perciò tale elemento può essere casuale. L'unica interpretazione plausibile non può non tener conto del criterio seguito per distaccare i *frumentarii* dalle provincie a Roma. Con tutta probabilità, cioè, la scelta dei *frumentarii* che dovevano prestare servizio nella capitale veniva effettuata non da ogni singola legione ma da ogni singolo esercito.

Di notevole interesse a questo proposito il rapporto tra *frumentarii* e *speculatores legionarii*.

Un'attestazione epigrafica<sup>(28)</sup> mette in relazione le due milizie già in ambito provinciale: *Scola (sic) speculatorum / legionum I et II Adiutricium / piarum fidelium Severian(arum) / refecta per eosdem quorum / nomina infra scripta sunt dedi/cante Fl(avio) Aeliano / leg(ato) Aug(usti) pr(o) pr(aetore) / kal(endis) octob(ribus) Mo/desto et Probo co(n)s(ulibus)* (Seguono 20 nomi di *speculatores*) *curante Aur(elio) Pertinace frumentario*<sup>(29)</sup>. L'iscrizione, ritrovata ad Aquincum, è del 228 d.C. e mostra l'esistenza di un'unica *schola* per gli *speculatores* di due legioni differenti, la I e la II *Adiutrix*. Queste stesse legioni, assieme però, costituivano l'esercito della *Pannonia inferior*<sup>(30)</sup>. Con tutta probabilità lo stesso *frumentarius* incaricato del restauro apparteneva ad una di esse.

Un'iscrizione romana<sup>(31)</sup> attesta poi il rapporto fra *speculatores* e *frumentarii* nella capitale: *D(is) M(anibus) / Val(erii) Paterni / specul(atoris) exercit(i) britanni(ici) / cura agentibus / Semp(ronio) Pudente / mil(ite) frum(entario) / et Cutio Euplu (sic) ministro speculatorum*<sup>(32)</sup> / *b(ene)m(erenti) fecerunt / in fr(onte) p(edes) VII in a(gro) p(edes) V*.

Anche in questo caso la relazione tra *frumentarii* e *speculatores* sembra risalire ad ambito provinciale. Da altre due iscrizioni<sup>(33)</sup> conosciamo *Sempronius Pudens* come *frumentarius* della *legio XX*

(28) C.I.L., III, 3524 = I.L.S., 2375.

(29) Questa iscrizione, assieme ad altre due (C.I.L., II, 4122; III, 4452), attesta che ogni legione contava 10 *speculatores*.

(30) E. RITTERLING, *art. cit.*, pp. 1366, 1390-1393, 1442-1445; A. PASSERINI, *art. cit.*, pp. 559-560; G. R. WATSON, *op. cit.*, pp. 14-15, 122-123; H. M. D. PARKER, *op. cit.*, pp. 144-145.

(31) C.I.L., VI, 3358.

(32) Non esistono altre documentazioni di questa carica.

(33) C.I.L., VI, 3357 (ved. n. 19); C.I.L., VI, 3359; *D(is) M(anibus) / T(ito) Sempronio / Pudenti mil(iti) / frum(entario) legionis XX V(aleriae) / Pupius Vernianus heres / b(ene)m(erenti)*.

*Valeria Victrix*, la quale faceva parte dell'esercito della *Britannia superior*, e *Valerius Paternus* era uno *speculator* dell'*exercitus britannicus*. Quest'ultima specificazione sembra attestare che anche gli *speculatores* erano reclutati dagli eserciti e non da ogni singola legione (34). Infine, un'iscrizione ritrovata a Roma mette in rapporto un *frumentarius* e un *eques singularis*, appartenenti entrambi alla *legio II Augusta* (35).

I dati in nostro possesso permettono, dunque, di ipotizzare che il reclutamento per esercito non doveva riguardare solo i *frumentarii* ma tutti i corpi legionari che erano soliti inviare a Roma alcuni dei loro iscritti.

\* \* \*

In sintesi: i *milites frumentarii* prestavano servizio in tutte le legioni, comprese quelle orientali. Per compiti speciali erano trasferiti dalle loro sedi provinciali ad un centro di raccolta identificabile nei *Castra peregrinorum* a Roma. Tale reclutamento veniva effettuato non per singole legioni ma per eserciti. E' probabile che lo stesso criterio sia stato adottato anche per altri legionarii, quali gli *speculatores* e gli *equites singularis legionis*, distaccati per motivi di servizio dalle province nella capitale.

---

(34) Due iscrizioni da Carnuntum lo confermano: C.I.L., III, 4452 = I.L.S., 2382: *Speculatores / legionum III / Antoninianar(um) / P(annoniae) s(uperioris)*; C.I.L., III, 4402 = I.L.S., 2374: *Hercu/li Aug(usto) / spec(ulatores) / P(annoniae) s(uperioris)*.

(35) C.I.L., VI, 3339 = I.L.S., 2364: *D(is) M(anibus) / L(ucii) Gratii L(ucii) f(iliu) Clau(dia tribu) / Verini Cemeni/li mil(itis) frum(entarii) leg(ionis) / II Aug(ustae) vix(it) ann(is) XXXI militavit / an(nis) XII fecit heres / Q(uintus) Aemilius / Marinus sin/gular(is) leg(ionis) eiusd(em)*.



NOTA AL TESTO DI MASSIMO DI MADAURA

(Aug. *epist.* 16, 1)

PAOLO MASTANDREA

---

Nota presentata dal s. e. Piero Treves  
nell'adunanza ordinaria del 21 febbraio 1981.

---

Della lettera di Massimo di Madaura a sant'Agostino, singolare e nel complesso poco noto documento della « reazione pagana » sullo scorcio del IV secolo, consideriamo il passo in cui il vecchio *grammaticus* espone i fondamenti del suo sistema teologico (p. 37, 10 G.)<sup>(1)</sup>:

unum esse deum summum sine initio, sine prole naturae ceu patrem magnum atque magnificum quis tam demens, tam mente captus neget esse certissimum? huius nos uirtutes per mundanum opus diffusas multis uocabulis inuocamus, quoniam nomen eius cuncti proprium uidelicet ignoramus. nam deus omnibus religionibus commune nomen est eqs.

Il senso complessivo del ben articolato periodo, esempio notevole della prosa ritmica adottata allora soprattutto dagli scrittori africani<sup>(2)</sup>, appare chiaro. Si procede ad un elenco per corti membri asindetici, su cui influisce evidentemente lo stile solenne della preghiera e della liturgia, di attributi positivi e negativi della divinità unica suprema: come il Dio ermetico essa è « polionima » (*multis uocabulis inuocamus*) e nel contempo « anonima » (*nomen eius proprium ignoramus*)<sup>(3)</sup>, come il Dio medio- e neoplatonico

---

(1) Leggiamo il testo fissato da A. GOLDBACHER (*CSEL* 34/1, Pragae-Vindobonae-Lipsiae 1895).

(2) Come tale citato da F. DI CAPUA, *Scritti minori*, Roma 1959, I, p. 321.

(3) Cfr. *Corp. Herm.* 5,10 και διὰ τοῦτο ὀνόματα ἔχει ἅπαντα, ὅτι ἐνός ἐστι πατρός, και διὰ τοῦτο αὐτός ὄνομα οὐκ ἔχει, ὅτι πάντων ἐστὶ πατήρ. Ps. Apul. Ascl. 20 *hunc uero innominem uel potius omninominem siquidem is*

essa diffonde nell'universo le sue ipostasi<sup>(4)</sup>, che gli uomini nella loro ignoranza considerano divinità diverse, mentre sono altrettante manifestazioni dell'Altissimo.

Ma non sull'affascinante sincretismo che fa da sfondo spirituale alle parole di Massimo vorrei qui entrare (per cui il rimando d'obbligo è ancora ai cenni contenuti nelle grandi sintesi di Cumont e Toutain)<sup>(5)</sup>, quanto sui problemi esegetici connessi alla singola espressione *deum summum sine initio, sine prole naturae ceu patrem magnum atque magnificum*.

Le difficoltà del testo Goldbacher sono almeno due, come avvertiva G. Beyerhaus, autore dell'unico studio<sup>(6)</sup> dedicato espressamente al carteggio intercorso tra Massimo e il suo ex-allievo ormai prossimo all'ordinazione sacerdotale: 1) esiste una contraddizione palese tra i predicati di Dio *sine prole* e *pater*, collegati da una particella comparativo-condizionale di uso in prevalenza poetico come *ceu*; 2) l'espressione *sine prole naturae* è priva di significato, o comunque molto oscura. Una terza, seppure meno forte, ragione di perplessità trovava Beyerhaus nel fatto che al membro *sine initio* non corrisponde nel contesto un attributo atteso a riscontro, quale potrebbe essere *sine fine*<sup>(7)</sup>.

Cominciamo dal fondo. Secondo lo studioso tedesco, il predicato negativo *sine initio* è riconducibile e parallelo agli attributi divini *ἀυτογενής* e *ἀγέννητος* di *Orac. Sibyll.*, fr. 1,17<sup>(8)</sup>; penserei

*sit unus et omnia*; altra documentazione in A.-J. FESTUGIÈRE, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, IV, Paris 1954, pp. 65 ss.

(4) *Virtutes* è tecnicismo che traduce il greco *δυνάμεις*, cfr. *Anth.* 490,2; *Macr. Sat.* 1, 17, 4; *Lact. Plac. Theb.* 4, 516; etc. In un contesto per molti aspetti analogo Apuleio impiega invece il calco *potestates* (poi anche cristiano, ad indicare una gerarchia angelica), cfr. *mund.* 27 *quare sic putandum est eum* [scil. *deum*] *maxime dignitatem maiestatemque retinere, si ipse in solio residet altissimo, eas autem potestates per omnes partes mundi orbisque dispendat*; C. MORESCHINI, *Apuleio e il platonismo*, Firenze 1978, pp. 131, 204 s. D'altronde, sulla completa identità *uirtutes-potestates* in questa accezione, vd. *Aug. ciu.* 4, 11 e 7, 13.

(5) F. CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1929<sup>4</sup>, pp. 190 s.; 300 nt. 22; J. TOUTAIN, *Les cultes païens dans l'empire romain*, III, Paris 1917, pp. 25 s.

(6) G. BEYERHAUS, *Philosophische Voraussetzungen in Augustins Briefen*, I, «*Rhein. Mus.*» 75 (1926), pp. 6-44; sul passo in questione, pp. 34 ss.

(7) BEYERHAUS (p. 35 nt. 1) cita ad es. *Apul. Socr.* 3, 123 *quos deos Plato existimat naturas incorporalis, animalis, neque fini ullo neque exordio, sed prorsus ac retro aeuiternas*. Aggiungerei almeno *Drac. satisf.* 5 [*rex immense deus*] *principio seu fine carens*.

(8) J. GEFFCKEN, *Die Oracula Sibyllina*, Leipzig 1902, p. 228.

piuttosto a un calco lessicale su *ἀναρχος*, che, come predicato di Dio, è frequente, soprattutto negli autori cristiani (Taziano, Clemente Alessandrino), senza che nel contesto debba corrispondergli un aggettivo tipo *ἀτελεύτητος*<sup>(9)</sup>, e dove l'antitesi è rappresentata semmai dall'essere Dio anche *ἀρχή*, ossia inizio senza inizio<sup>(10)</sup> e quindi « Padre eterno ».

Ben piú concreta appare la preoccupazione per l'innegabile antinomia costituita dal fatto che Dio è chiamato *sine prole* e subito dopo *pater*. Per risolverla, Beyerhaus ricorse anche alla consulenza prestigiosa di Adolf von Harnack e di Eduard Norden<sup>(11)</sup>, dai quali ebbe l'indicazione giusta: considerare, cioè, le due determinazioni opposte in stretta combinazione (« in engstem Zusammenschlusse ») tra loro attraverso la particella *ceu*; ma egli non approfondì le possibilità di sviluppo del prezioso suggerimento, e continuò ad esitare intorno all'ipotesi della corruzione del testo, pur non trovando la risoluzione per l'intervento congetturale.

In realtà lo studioso tedesco, la cui ricerca appare peraltro seria e informata, incorreva in una grave svista quando era convinto di operare su un testo intatto<sup>(12)</sup>, mentre *ceu* è congettura, entrata molto presto e poi sempre accolta nelle edizioni agostiniane, in luogo del *seu* tradito da tutti i manoscritti<sup>(13)</sup>. E appunto il ristabilimento della lezione originaria agevola a mio parere la corretta interpretazione del passo, quando si attribuisca a *seu* valore disgiuntivo-correctivo: Dio è « senza prole, o meglio padre grande », etc., in modo che alla determinazione negativa segua il predicato positivo. E' nota la ricorrenza dell'uso di *siue* (*seu*) nelle epiclesi delle preghiere romane<sup>(14)</sup>; inoltre, formule simili a questa si ritrovano in testi religiosi coevi, negli elenchi di attributi della divinità cosmica, quali le aretologie dei trattati

(9) Esempi raccolti da G. W. H. LAMPE, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1968<sup>2</sup>, s.v. *ἀναρχος*, B/1; per la coppia antitetica *ἀναρχος* - *ἀτελεύτητος*, cfr. ad es. Ocell. Luc. 3 (p. 11, 12 Harder), 17 (p. 15, 4 H.).

(10) Qualcosa di simile anche in latino: Coripp. *Ioh.* 286 s. *omnipotens verbi genitor rerumque creator / principium sine fine deus*; tenta la paronomasia Auson. *grat. act.* 80 *aeterne omnium genitor, ipse non genite*.

(11) BEYERHAUS, *art. cit.*, pp. 38 s.

(12) BEYERHAUS, *art. cit.*, p. 34: « ... die sechs von Alois Goldbacher zugrunde gelegten Hss. ebenso wie der Maurinertext unsere Stelle ohne Varianten wiedergaben ».

(13) L'apparato del Goldbacher non lascia possibilità di equivoco: « *seu codd. a* » (sigla dell'*editio princeps* di Johannes Amerbachius, vd. *infra*).

(14) Cfr., ad es., E. NORDEN, *Agnostos Theos*, Darmstadt 1974<sup>6</sup>, pp. 144 ss.

ermetici; cfr. Ps. Apul. *Ascl.* 20, in cui è detta *innominem uel potius omninominem*, e *Corp. Herm.* 5,10 οὔτος ὁ θεὸς ὀνόματος κρείττων, οὔτος ὁ ἀφανής, οὔτος ὁ φανερώτατος [...] οὔτος ὁ ἀσώματος, ὁ πολυσώματος, μᾶλλον δὲ παντοσώματος. Ma l'esempio piú calzante al confronto è certo Apul. *apol.* 64,7, per la presenza della stessa espressione «padre senza prole» che creava difficoltà in Massimo; in una sequela di ossimori il Dio platonico è chiamato qui *totius rerum naturae causa et ratio et origo initialis, summus animi genitor, aeternus animantium sospitator, assiduus mundi opifex, sed enim* («e tuttavia») *sine opera opifex, sine cura sospitator, sine propagatione genitor*.

La documentazione mi pare sufficiente per consigliare il ripristino della lezione dei codici; del resto, che la correzione in *ceu* complichì anziché favorire l'esegesi del passo è dimostrato dalle difficoltà e dalle divergenze in cui sono incorsi i traduttori del testo Goldbacher: ne fornisco la rassegna:

A. HOFFMANN (München 1917): «Wer könnte denn auch so toll und verblendet sein, in Abrede zu stellen, daß es einen höchsten Gott gibt, ohne Anfang, ohne Erzeugung, der in der Tat der große und mächtige Vater des Alls ist?».

BAXTER (London 1930): «And indeed, who is so foolish, so mentally astray, as to deny the very certain truth that there is one supreme god, without beginning, without natural offspring, like a great and splendid father?».

RINALDI (Torino 1939): «Ora chi è tanto pazzo e irragionevole da negare che unico è il Dio supremo, senza principio, senza discendenza, come un padre comune e munifico di tutte le cose?».

PARSONS (Washington 1964<sup>2</sup>, 1951<sup>1</sup>): «Yet, could anyone be so mad, so touched in the head, as to deny that there is one supreme God, without beginning, without natural offspring, like a great and powerful Father?».

CILLERUELO (Madrid 1967<sup>2</sup>, 1951<sup>1</sup>): «¿Quién es tan demente, tan insensato, que niegue la certidumbre de la existencia de un Dios único y supremo, sin padre y sin hijo natural, y al mismo tiempo grande y magnífico Padre?».

ALIMONTI (Roma 1969): «E parimenti che il Dio sommo sia unico, senza inizio né prole naturale in quanto Padre grande e magnifico, chi potrebbe essere tanto stolto da negare che sia cosa certissima? ».

Come appare dalle traduzioni, anche l'espressione *sine prole naturae* crea un notevole imbarazzo all'esegesi (« das Kreuz der Auslegung » la chiama Beyerhaus). La *iunctura* è sconosciuta al latino, sia classico sia medievale<sup>(15)</sup>; se si considera *naturae* genitivo oggettivo ed equivalente all'aggettivo *naturalis*, come hanno fatto i piú<sup>(16)</sup>, la parola non solo è priva di senso, ma rischia perfino di suonare irriverente nel contesto, per il possibile richiamo del lessico del diritto familiare. Ma altri (Hoffmann, Rinaldi), malgrado il testo su cui operavano, hanno tenuti separati *proles* e *naturae*: e proprio in questa direzione mi pare necessario un intervento emendatore.

Si tratta di collegare il genitivo *naturae* a *pater*: l'epiteto di Dio « padre del mondo » rinvia alla concezione teologica di matrice platonica, sempre ampiamente diffusa nell'antichità, che vede al centro un Dio creatore e signore del mondo, padre onnipotente degli dei, degli uomini e di tutte le cose<sup>(17)</sup>; per limitarci all'ambito linguistico latino, che qui interessa, *pater naturae* può rientrare in una serie di formulari del lessico filosofico-religioso, in cui il titolo spetta al Dio sommo di ogni concezione monoteistica, o a qualsiasi altra entità divina sentita come superiore e cosmica: è il caso di *rerum naturae parens* del pagano Apuleio, attribuito di Venere in *met.* 4,30,1 e di Iside, *ibid.* 11,5,1; così *pater rerum* è epiteto frequente, in Seneca e Lucano, del Dio stoico come in

(15) Verifica effettuata sulle schede del *Thesaurus* a richiesta dello stesso BEYERHAUS (cfr. p. 35, nt. 2).

(16) Così nella sua versione parafrasata del passo anche W. THIMME, *Augustin*, Göttingen 1910, p. 173: « Nach seiner [di Massimo] Meinung ist Niemand so toll, nicht felsenfest zu glauben an den einen, höchsten, ewigen Gott, der zwar keine natürliche Nachkommenschaft besitzt, aber gleichwohl der große und herrliche Allvater ist ». Ma « Allvater » lascia un margine di ambiguità sulle intenzioni dell'interprete, alla luce di quanto si dirà piú avanti.

(17) Punto di partenza di ogni speculazione sulla trascendenza divina era costituito dal *Timeo*, in particolare 28c, dove Platone afferma l'inconoscibilità di Dio « artefice e padre del Tutto »: τὸν μὲν οὖν ποιητὴν καὶ πατέρα τοῦδε τοῦ παντός εὐρεῖν τε ἔργον καὶ εὐρόντα εἰς πάντας ἀδύνατον λέγειν. Per la fortuna del passo nella tarda antichità vd. H. LEWY, *Chaldaean Oracles and Theurgy*, nouv. éd. par M. TARDIEU, Paris 1978, pp. 327, 340 ss.; FESTUGIÈRE, *Révélation... IV*, pp. 94 ss.



Ausonio e Boezio del Dio cristiano<sup>(18)</sup>: lo stesso che da Salviano è apostrofato *naturarum pater*<sup>(19)</sup>.

Nel nostro passo occorre quindi restituire l'ordine delle parole turbato nei manoscritti dall'inversione *naturae seu*, e leggere: *sine initio, sine prole seu naturae patrem magnum atque magnificum*<sup>(20)</sup>. Le due qualità di « ingenerato » e « senza generazione » si riferiscono evidentemente all'essenza di Dio, cui bene si addice ogni predicato negativo, ma *sine prole* — che non è comune come titolo divino<sup>(21)</sup> — appare un attributo occasionale, espresso qui per enfatizzare l'antitesi dell'accostamento a *pater*: Dio è anche padre, ma relativamente alla *natura*, al mondo creato che da Lui trae origine e dunque può considerarsi sua *proles*.

Forse merita ancora qualche parola la storia della correzione di *seu* in *ceu*, impostasi precocemente e tenacemente conservatasi in tutte le edizioni<sup>(22)</sup>: della vicenda non rimane traccia nell'asciutto apparato del Goldbacher.

L'*editio princeps* dell'epistolario di sant'Agostino curata da Johannes de Amerbach (Basileae 1493) riproduceva la lezione dei manoscritti, con l'interpunzione: *sine prole naturae, seu patrem*; questo testo, ripreso identico nell'edizione di Jodocus Badius Ascensius (Lutetiae Parisiorum 1517), non poteva ovviamente soddisfare la sensibilità di Erasmo, che nella sua edizione agostiniana complessiva (t. II, Basileae, apud. Jo. Frobenium, 1528) spostava la virgola dopo *prole* apportando la correzione di *seu* in *ceu*: quindi *sine prole, naturae ceu patrem* eqs. Ciò lascia intendere che l'editore era consapevole della necessità di legare sintattica-

(18) Sull'epiteto *pater rerum* (anche nelle varianti *genitor* o *parens rerum*) vd. A. TRAINA, *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna 1980, pp. 297 ss., 302 s., con altri rinvii e ampia documentazione, cui può aggiungersi: Arnob. *nat.* 1, 28; 2, 35; 3, 2; Auien. *Arat.* 23; Boeth. *cons.* 3, 9; 10.

(19) *Salu. eccl.* 3, 20 *beatus ille qui [...] deum cogitat naturarum patrem*; cfr. A. BLAISE, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Strasbourg 1962<sup>2</sup>, che registra il passo s.v. *Natura* (4): « la nature, le monde ».

(20) Per questa seconda coppia di attributi divini cfr., rispettivamente, Auson. *uers. Pasch.* 6 *magne pater rerum* e Sen. *prou.* 1,5 *parens ille magnificus*.

(21) Solo gli Adozionisti, che negavano la consustanzialità del Padre e del Figlio (A. HARNACK, *Manuale di Storia del Dogma*, tr. it., III, Mendrisio 1913, pp. 21 ss.), chiamavano Dio ἄγονος: cfr. LAMPE, *Lexicon*, cit., s.v.

(22) Singolare la forma della citazione in CUMONT, *op. cit.*, p. 300, nt. 22, che rinvia alle edizioni Migne e Goldbacher, ma scrive: *sine initio, sine prole naturae, seu patrem* eqs.

mente *naturae a patrem*, e per giustificare un'anastrofe di *naturae* piuttosto sconcertante in un contesto prosastico egli doveva correggere *seu* nella particella « poetica » *ceu*.

Il senso era in qualche modo tutelato, e tale rimase nei due secoli successivi, dato che tutte le edizioni del Cinque e Seicento mantennero inalterata l'interpunzione<sup>(23)</sup>; ma nella fondamentale edizione dei Maurini (Parisiis 1679<sup>1</sup>) la virgola spariva, favorendo così un'attenuazione del legame logico *naturae pater*, per evidenziare il quale Erasmo era intervenuto sul testo<sup>(24)</sup>; infatti già a partire dalla prima edizione che riprese il testo maurino (Antwerpiae 1700) la virgola ricompariva, ma dopo *naturae*, compromettendo così la comprensione del passo: e tuttavia questo testo s'impose e venne riprodotto per inerzia fino a tutto l'Ottocento<sup>(25)</sup>. Ma anche la scelta del Goldbacher, accogliere cioè la correzione in *ceu* senza ripristinare l'interpunzione che legittimava la correzione stessa, è in qualche misura responsabile delle incertezze mostrate dalle traduzioni moderne.

(23) Ho controllato le edizioni: Venetiis, ad signum Spei, 1550 (1552); Lugduni, apud S. Honoratum, 1561; Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, 1576; Venetiis, apud Ioannem Guariscum, 1584; Lugduni, sumptibus Ioannis Radisson, 1664.

(24) La stessa punteggiatura nell'edizione Venetiis, Io. B. Albrizzi, 1729. La comprensione del passo appare in parte pregiudicata già nella versione condotta sul testo Maurino da Ph. G. DuBois (Lille 1707<sup>3</sup>, Paris 1684<sup>1</sup>): « Or qu'il y ait un Dieu souverain qui soit sans commencement, et qui sans avoir rien engendré de semblable à lui, soit néanmoins le Pere commun de toutes choses, qui est-ce qui est assez stupide et assez grossier pour en douter? ».

(25) Così ad es. nella lussuosa edizione Parisiis, Gaume, 1836 e in quella diffusissima della *Patrologia* di Migne. Fa eccezione il testo della Antonelliana, Venetiis 1836, dove coerentemente si mantiene testo e interpunzione proposti da Erasmo.



SUI « CONSTANTINOPLEOS LIBRI »  
DI UBERTINO PUSCOLO

ANNA MARIA CAVALLARIN

---

Nota presentata dal s. c. Manlio Pastore Stocchi  
nell'adunanza ordinaria del 12 aprile 1981.

---

Un capitolo interessante della letteratura latino-umanistica quattrocentesca raccoglie la ricca produzione fiorita intorno all'avvenimento storico piú importante della metà del secolo XV: la caduta dell'Impero bizantino ed il consolidarsi nell'Europa sud-orientale della potenza imperiale ottomana<sup>(1)</sup>. Tale documentazione, che ha puntuali corrispettivi anche in area turca e bizantina<sup>(2)</sup>, si snoda in due direzioni diverse, frutto ognuna dei due particolari problemi aggravati dall'avanzata islamica: la problematica politico-religiosa da una parte, quella economico-commerciale dall'altra<sup>(3)</sup>. Solo oltre queste due linee di testimonianze e certamente con valore complessivamente sintetico rispetto ad esse, è rinvenibile la produzione a carattere piú propriamente letterario<sup>(4)</sup>, in cui posizione di maggior rilievo assumono due poemi in esametri latini: l'*Amyris* di G. M. Filelfo, reperibile oggi in una recente edizione critica<sup>(5)</sup>, ed i *Constantinopoleos libri* di Ubertino Puscolo, di cui non esiste tuttora alcuna edizione filologicamente condotta e

---

(1) Cfr. A. PERTUSI, *La caduta di Costantinopoli*, Milano 1976, I, pp. XVI-XVIII; XXXII-XXXIX e IX-XIII; XXIII-XXIV.

(2) Cfr. A. BOMBACI, *Storia della letteratura turca*, Milano 1956, pp. 315-324; K. KRUMBACHER, *Letteratura Greca Medievale*, in *Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici. Quaderni* 6, Palermo 1970, pp. 69-70 e 76-77.

(3) Cfr. il mio articolo *L'Umanesimo e i Turchi*, in « Lettere italiane », XXXII, 1980, pp. 54-74, specie pp. 58-60 e 60-62.

(4) *Ibidem*, p. 58.

(5) G. M. FILELFO, *Amyris*, a cura di A. MANETTI, Bologna 1978.

attendibile<sup>(6)</sup>. Trattandosi dunque di opere parallele, se non altro in quanto frutto del medesimo ambito culturale, e visto che durante una lettura del primo poemetto emerge l'esigenza di un'analisi e di un eventuale raffronto con questo secondo<sup>(7)</sup>, ritengo ora doveroso cercare di rispondere almeno in parte a tale esigenza e proporre un tentativo di adeguata collocazione nel mondo umanistico anche di quest'altro poema, considerato però nel suo valore complessivo, al di là cioè di quello documentario sull'assedio e sulla conquista di Costantinopoli. Come documento, infatti, alcune pagine dell'opera erano state inserite da Pertusi nella sua raccolta<sup>(8)</sup> in base appunto all'impegno di raccogliere tutte le testimonianze poziori sull'ormai quasi leggendaria data del 29 maggio 1453. Tuttavia, se pur la descrizione della caduta della capitale bizantina costituisce la vicenda principale di questi 3000 versi, come d'altra parte il titolo stesso precisa, non sembrano secondarie rispetto ad essa — anzi, per una certa prospettiva assunta dall'autore, spesso appaiono quasi preminenti — altre notevoli tematiche, rilevanti oltre che sul piano storico anche su quello poetico. Un preciso e ricco interesse storico viene, infatti, riconosciuto all'opera dello scrittore bresciano<sup>(9)</sup>, ma in essa mi pare presente anche un particolare e non del tutto relativo valore poetico-letterario, non meritevole quindi di essere trascurato.

Dedicato al cardinale di Santa Croce Angelo Capranica al cui servizio fu probabilmente il Puscolo durante la sua permanenza a Roma<sup>(10)</sup>, il poema può essere considerato la proiezione di tutte le sequenze più significative che, dagli immediati precedenti della battaglia di Varna (1443), segnarono le tappe fondamentali degli

(6) Per il presente lavoro il poema è stato letto nell'unica stampa, curata da G. BERGANTINI, in *Miscellanea di varie operette*, t. I, Venezia 1740, pp. 225-447 (dal codice Marc. lat. XII 73), con l'ausilio dei codici Lat. 125, sec. XV, della Biblioteca del Seminario di Padova e Lat. 25, sec. XV, della Biblioteca del Seminario Gregoriano di Belluno. Esistono tuttavia almeno altri due codici dell'opera: Bergamo, Bibl. Civ. Lat. F, V. 21, sec. XV, e Parma, Palat. « Fondo parmense », Lat. 1583, sec. XV (copia del 1470).

(7) Cfr. *Amyris*, cit., pp. 6-7; e il mio articolo cit., pp. 63-64.

(8) Cfr. PERTUSI, I, pp. 198-213.

(9) *Ibidem*, pp. 198-199; V. ZABUGHIN, *Ubertino Puscolo da Brescia e la sua « Constantinopolis »*, in « Roma e l'Oriente », V, 10, 1915, pp. 26-50.

(10) Per un sunto più ricco dei *Constantinopoleos libri* si può vedere *Amyris*, pp. 238-241. Per alcune notizie biografiche su Puscolo cfr. più avanti la nota 16, mentre, per la notizia specifica su citata, si veda PERTUSI, I, p. 198.

ultimi dieci anni di vita autonoma dell'Impero bizantino<sup>(11)</sup>. Il primo libro si apre su un'ampia scena di desolazione da cui emergono le gravi ed irrimediabili incrinature dell'Impero e, con esse, anche l'unico commento esplicito dell'autore alla fine di Costantinopoli. Solo dopo questa panoramica il narratore entra nel vivo del racconto, riferendo dapprima i preparativi, lo svolgimento, la conclusione e le conseguenze della battaglia di Varna, poi alcuni episodi di una delle situazioni piú gravi di quest'ultima fase della storia bizantina, il rapporto con il mondo occidentale e con la Chiesa romana, presentato subito in tutte le problematiche e le contraddizioni che i contemporanei vi scorsero piú evidenti.

Il racconto continua nel libro successivo esponendo quasi in parallelo le vicende ai vertici delle tre potenze protagoniste: dapprima la morte dell'imperatore Giovanni VIII e la successione al trono di Costantino XII, intercalate dal racconto delle trattative di pace avvenute nel frattempo (Puscolo sembra sforzarsi di riferire i fatti in ordine cronologico); subito dopo, la descrizione della successione sul soglio papale del nuovo papa Nicolò V ad Eugenio IV. Il solenne ingresso viene accompagnato da un rapido sguardo del poeta su tutto l'universo che egli mostra in dignitoso e riverente movimento verso Roma per celebrare degnamente questa elezione. Ed ecco, infine, quasi in un martellante incalzare di rinnovamenti scenici, un'ultima successione al trono, questa volta in terra turca: Maometto II succede al padre Murad II.

Il libro tuttavia, pur iniziato e condotto sul rinnovarsi, a volte entusiasmante, delle tre principali guide politiche, causa forse dell'ottimistica attesa che un'effettiva innovazione interessi anche i successivi comportamenti reciproci, si conclude con un altro episodio relativo al rapporto tra Greci e Latini, i cui temi fondamentali però sono tutt'altro che mutati rispetto ai precedenti: la festosa accoglienza a Costantinopoli di un eretico boemo, quasi suggello ad un'ulteriore manifestazione di tenace persistenza nell'eresia.

Il terzo dei *Constantinopoleos libri* è tutto un fitto intrecciarsi di azioni e reazioni nei due campi nemici. Le prime scene rappresentano le fasi successive che hanno portato, presso la corte del sultano, alla decisione di attuare l'assedio nonostante i patti stipulati e ad esse seguono i frenetici preparativi per la guerra. Alla corte bizantina intanto si decide di chiedere aiuto al Papa e a

(11) Cfr. F. G. MAIER, *L'Impero Bizantino*, Milano 1974, pp. 388-450; v. anche le cronologie raccolte in PERTUSI, I, pp. LIX-XCI e in *Amyris*, pp. 11-15.

Giovanni Hunyadi; ma, mentre sono descritti i primi scontri, i Greci dapprima rifiutano le condizioni richieste dagli Ungheresi in cambio dell'aiuto offerto e poi ostacolano il messo papale Isidoro di Kiev, mal disposti ad accettare l'inevitabile prezzo per l'appoggio militare offerto: il ritorno sotto la Chiesa di Roma. L'ultima scena però è ambientata nel tempio di Santa Sofia e vede la realizzazione faticosamente raggiunta dell'unione fra le due confessioni.

L'ultimo libro, infine, è un continuo succedersi di battaglie in cui, a sorti alterne, prevalgono ora gli uni ora gli altri contendenti, sempre però in una particolare tensione che culmina con l'ordine di Maometto II di scatenare l'assalto finale alla città. La fase cruciale quindi dell'intera vicenda storica viene raccolta in questi ultimi versi del poemetto ed in essa l'autore appare quasi un cronista lontano che descrive obiettivamente il rapido ed incalzante precipitare della situazione, senza mai intervenire con alcun commento. Il poema si chiude così su un veloce scorrere d'immagini in cui le sorti dei vinti e quelle dei vincitori si intrecciano vicendevolmente in due scene storiche, non eccessivamente patetica la prima né eccessivamente trionfale la seconda.

Indubbiamente, rispetto all'*Amyris*, i *Constantinopoleos libri* si inseriscono con maggiore agilità all'interno delle tematiche italo-umanistiche, caratterizzate da un generale sgomento per l'incalzante avanzata in occidente di una potenza tanto rozza ed incolta quanto appariva quella turca<sup>(12)</sup> e, contemporaneamente, da un diffuso compianto per la fine del mondo greco, ormai inevitabile dopo il crollo politico dell'Impero bizantino, che ne aveva custodita e resa possibile la sopravvivenza fino ad allora<sup>(13)</sup>. Unica voce dissonante era apparsa proprio quella di G. M. Filelfo<sup>(14)</sup>, se pur le ragioni di tale dissonanza si sono poi rivelate, in fondo, non del tutto incoerenti e contraddittorie rispetto al più generale atteggiamento degli umanisti contemporanei<sup>(15)</sup>.

Con il suo poemetto, Ubertino Puscolo<sup>(16)</sup> offre un « magnifico

(12) Cfr. F. BABINGER, *Maometto il Conquistatore e il suo tempo*, Torino 1967<sup>2</sup>, pp. 152-160 e 607-608; B. SCARCIA, *L'Islam*, Firenze 1978, pp. 17-18.

(13) Cfr. K. KRUMBACHER, *Letteratura Greca Medievale*, cit., pp. 9-13; F. G. MAIER, *L'Impero Bizantino*, loc. cit.

(14) Cfr. *Amyris*, pp. 6-7 e 19-25, e il mio articolo cit., pp. 62-63 e p. 64.

(15) *Ibidem*, pp. 64 e 68-74, con i rinvii alla raccolta del Pertusi.

(16) Le poche notizie biografiche conosciute su U. Puscolo derivano in maggior parte da una sua composizione, il *De laudibus Brixiae* (cfr. P. GUERRINI, *Cronache bresciane inedite del sec. XV-XIX*, Brescia 1927, pp. 3-44) e sono

documento del come il cadente mondo greco e l'Impero agonizzante siano giudicati dai Latini reduci dal Levante » (17). Egli infatti ci appare nella veste dell'umanista italiano che « haec ausus talia qui cecini » (18), in quella che fu certamente la più grossa fatica, se descrive un momento storico in cui « ...pars ego, parvula quamvis, exitii raptusque locos invitus ad omnes praeda fui » (19). Si tratta infatti dell'opera di un testimone oculare, di uno insomma dei tanti personaggi intervenuti dalle più diverse direzioni in quel fondamentale atto della storia universale. Si trovava a Costantinopoli per coltivare i propri studi e fu coinvolto nell'assedio della capitale suo malgrado, ma vi partecipò, certo mantenendo la propria personalità di uomo latino e di fedele alla Chiesa di Roma.

In questi diversi ma complementari aspetti di un'unica salda personalità, egli si manifesta fin dalle prime battute del poema: turbato, quasi non ancora ben consapevole di quanto sia accaduto a quella città che fino a qualche mese prima era per lui e per tutti gli studiosi suoi colleghi quello che Atene in età classica latina era stata per i progenitori romani, il centro e la sede della cultura universale, e che invece

nunc praeda iacet rebusque exhausta vetustis  
aspicit (oh fatum!) terris simul aequore cives  
diduci in praedam miseros natosque patresque  
et fratres matresque, nurus iuvenesque senesque (20).

raccolte in PERTUSI, I, pp. 198-199; in P. GUERRINI, *Un umanista bagnolese prigioniero dei Turchi a Costantinopoli e a Rodi*, in « Brixia sacra », VI, 1915, pp. 261-271; in V. ZABUGHIN, *Ubertino Pusculo da Brescia e la sua « Constantinopolis »*, cit.; cfr. C. DE ROSMINI, *Vita e disciplina di Guarino Veronese e de' suoi discepoli*, Brescia 1806, III, pp. 170-175.

Allievo di Gabriele da Concorreggio a Brescia e di Guarino Veronese a Ferrara, il Puscolo seguì, alla vigilia della caduta della città in mano turca, la via, aperta fin dall'inizio del secolo da alcuni umanisti, fra i quali quel Guarino da Verona che gli fu maestro, verso Costantinopoli, per approfondire i propri studi di lingua greca. Fu, infatti, in seguito traduttore dal greco di una profezia sulla caduta della capitale bizantina, la *Danielis prophetae visio* (cfr. il codice Lat. 125 della biblioteca del Seminario di Padova) ed insegnò a Brescia letteratura greca e latina. Altre sue opere sono alcuni *Carmina*, ora perduti, ed un poemetto in due libri, il *Symonis* (cfr. il codice parmense Lat. 1583 della biblioteca Palatina, ff. 57v-85v), sul martirio del beato Simonino Non è sicura la data della morte, ma pare che nel 1469 fosse ancora vivo: doveva avere allora circa quarant'anni.

(17) V. ZABUGHIN, *Ubertino Pusculo da Brescia...*, cit., p. 50.

(18) PERTUSI, I, p. 199.

(19) *Const. lib.* I, vv. 37-39; la numerazione dei versi seguita in tutte le citazioni è quella del testo a stampa.

(20) *Ibidem*, vv. 15-18.



Turbato per questo improvviso, quasi incomprensibile crollo, ma ancor piú spaventato, anzi indignato, per gli ultimi gravi ed irreparabili errori commessi da questa stessa civiltà, cause probabilmente di tanti mali:

... nam iusta Dei sunt numina semper  
nec minimum ob crimen Divina innascitur ira  
in populos, ... (21).

Per questo il poeta non le risparmia, fin dall'inizio, i rimproveri piú pesanti:

... quanto plus verbera dira  
impendere vides, tanto magis improba Summum  
Pontificem temnis? teque illi subtrahis? esque  
indignata gregis pars dici. Concipis iram  
praeterea infandam. Pudit nec dicere Summum  
Pontificem haereticum, cum te scelerata fatiget  
haeresis ... (22).

Rimproveri ed accuse che rivelano tutto lo sdegno e lo stupore dell'uomo di lettere latino di fronte all'irrazionale comportamento di una città che in quel momento egli stava venerando come propria maestra. Ma forse, sembra chiedersi (23), i caratteri propri di un popolo non mutano con il mutare degli eventi storici, si trasmettono anzi di età in età con le particolari tradizioni radicate in esso? Anche i Greci, popolazione gloriosa, quasi insuperabile sul piano culturale, tradirono la loro grandezza offuscandola agli occhi del mondo intero a causa dei crimini perpetrati contro le genti troiane. Così i Bizantini ora, loro ultimi discendenti, per non accedere ad una necessaria e giusta sottomissione politico-religiosa

(21) *Ibidem*, vv. 74-76.

(22) *Ibidem*, vv. 94-100.

(23) Il Puscolo rivela piú volte, nel corso dell'opera, riferimenti diretti o indiretti al concetto dell'antica antitesi tra il popolo latino e quello greco e alla presunzione di superiorità del primo, proprio a causa delle gravi colpe attribuite nei secoli da una tradizione culturale filo-romana al secondo. Si vedano in particolare i vv. 39-42 di questo stesso libro e altri luoghi come I, 359-367; II, 16-20; III, 476-482, in cui le riprensioni ai Bizantini contemporanei richiamano con evidenza le invettive anti-achee di origine virgiliana (*En.* II, 106 e 152).

Per il concetto piú generale della discendenza del popolo latino, e quindi degli stessi umanisti quattrocenteschi, dalle genti troiane, si veda in particolare, oltre all'articolo citato *L'Umanesimo e i Turchi*, p. 68, anche *Amyris*, pp. 7-10 e soprattutto M. J. HEATH, *Renaissance Scholars and the origins of the Turks*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLI, 1979, pp. 453-471.

al mondo latino, accettano quasi consapevolmente di subire quest'ultimo definitivo oscuramento sulla scena storica universale.

Al Puscolo, infatti, è stato riconosciuto quest'altro fondamentale atteggiamento, di autore, cioè, oltre che di « una cronistoria della grande vittoria turca » anche di « un'appassionata invettiva contro la Grecia ribelle alla Chiesa » (24). Caratteri, dunque, quello del testimone oculare e quello del vivace e convinto Latino, fedele a Roma ed impegnato contro lo scisma orientale, che rispondono perfettamente alle principali linee dei documenti umanistici coevi sul medesimo argomento; caratteri perciò che fanno dei *Constantinopoleos libri* un complesso poetico a prima vista molto più specificamente umanistico rispetto alla contemporanea *Amyris*.

Legittimamente umanistica si manifesta la *Constantinopolis* anche ad una più precisa analisi stilistico-letteraria. Il poema, infatti, rivela un'impostazione assolutamente coerente con lo stile elaborato in questa età per le opere di argomento storico contemporaneo, lo stile virgiliano, l'imitazione, cioè, e la ripresa di elementi fondamentali dell'opera epica per eccellenza, l'*Eneide* (25).

Su un piano prettamente stilistico e linguistico il poema rivela un libero echeggiare dello stile e del linguaggio di Virgilio, in cui alcuni elementi lessicali e sintattici tornano quasi senza una studiata ricerca. Sul piano invece più generalmente compositivo la struttura dei *Constantinopoleos libri* rispecchia, nelle sue linee fondamentali, la struttura stessa soprattutto degli ultimi sei libri dell'*Eneide*: l'alternarsi delle vicende militari nella guerra turco-bizantina riproduce uno schema analogo all'alternarsi delle vicende militari della guerra tra Enea e Turno. Infine un'ultima osservazione: se l'« epopea umanistica di stampo modernizzante » (26) era caratterizzata dalla ripresa dal modello imitato di alcuni episodi-simbolo, chi può negare che la caduta di Costantinopoli abbia offerto al Puscolo, oltre che la materia per un drammatico racconto dal vivo, anche un ideale spunto per la riproduzione in chiave contemporanea di nuova Ἰλίου πέρσις, tema fondamentale nel poema celebrativo romano?

Certo, se è giusto segnalare un sia pur lontano e sottile influsso nei *Constantinopoleos libri* di quella che potremmo dire una delle tipiche mode letterarie del tempo, è anche doveroso ricono-

(24) V. ZABUGHIN, *Ubertino Puscolo da Brescia...*, cit., p. 27.

(25) Id., *Vergilio nel Rinascimento Italiano da Dante a Torquato Tasso*, Bologna 1921, I, pp. 29-30 e pp. 279-280.

(26) *Ibidem*, p. 297.

scere quanto notevole fosse la distanza tra questi generi imitativi e la poetica del Puscolo. Basti una sola osservazione che coglie l'atteggiamento base del poeta. Al confronto con i contemporanei egli appare stimolato da un'esigenza artistica che potremmo dire *capovolta*: se gli umanisti, assuntosi l'impegno di comporre opere epiche di stile virgiliano, si trovarono nella pesante « necessità di studiare la storia moderna »<sup>(27)</sup>, il Puscolo rivela invece l'esigenza diametralmente opposta di appoggiare il racconto storico, che con passione ed urgenza sembra voler riferire, su una base letteraria illustre. Ne deriverà, allora, in questo secondo caso, un'opera poetica molto delicatamente soffusa di spirito epico classico, con richiami sottili al modello virgiliano, quasi invisibili fondamentali su cui poggiare con sicurezza figure storiche e vicende politiche conosciute e vissute. E' anzi, forse, proprio quest'ultima nota ciò che permette ad un tale racconto storico di uscire dai limiti di una imitazione stereotipa, per acquisire un respiro autenticamente epico. Ed è forse l'insieme di tutte queste ultime caratteristiche che permette di riconoscere nella *Constantinopolis* un'opera capace di liberarsi dagli stretti vincoli di uno schema letterario ben preciso, soccorsa all'occorrenza dalla freschezza e dalla vivacità di una dimensione poetica personale.

Anche su un piano più strettamente contenutistico, infatti, i quattro libri del Puscolo rivelano, ad una lettura che solo si spinga oltre i primi duecento versi, una notevole serie di spunti personalissimi che con il procedere del racconto fanno quasi dimenticare quella che in realtà è una posizione assunta dall'autore in termini che ci sono apparsi tanto netti solo all'inizio della narrazione, per mimetizzarsi poi dietro un'architettura dell'opera molto precisa ed assai articolata.

Colui, infatti, che all'inizio del poema sembra rivelare una penna appassionata e vivacemente partecipe agli eventi narrati, assume poi, nel momento stesso in cui inizia la cronaca dei fatti, l'atteggiamento molto particolare di chi registra la successione delle vicende senza mai rivelare il 'senno del poi', senza mostrare mai, cioè, che chi guida il racconto ne conosce la conclusione e potrebbe quindi proporre, come gli altri umanisti han fatto<sup>(28)</sup>, una rilettura

(27) *Ibidem*, p. 279.

(28) Si vedano i testi in latino o in volgare riportati dal Pertusi e la breve analisi da me effettuata in questa prospettiva nel lavoro citato, alle pp. 58-62. Più in particolare si confronti la posizione di autentico regista consapevole, assunta da Filelfo nel suo poemetto: *ibidem*, pp. 65 e sgg. con gli eventuali rinvii al testo.

delle varie fasi quanto meno lasciando trapelare la propria consapevolezza dell'irreparabilità degli esiti funesti. E non si tratta di un'impostazione narrativa necessariamente richiesta dall'esigenza di obiettività storica (o magari epica) anche se, certamente, può averne poi influenzata la riuscita. È piuttosto, direi, una vera peculiarità dell'uomo che ha partecipato in prima persona alle vicende, che ha vissuto momento per momento gli alti e bassi delle varie situazioni e che ora, nel riferire gli eventi, rivive parallelamente tutte le emozioni, le ansie, le speranze già conosciute e, dimentico quasi dell'esito in cui sono irrimediabilmente sfociate, le trasmette in stretta connessione con essi. Ed è quindi, a questo punto, una peculiarità dell'artista che, se condotta sulla pagina con la necessaria abilità, potrebbe diventare la caratteristica poetica dell'opera.

Altra nota particolarissima del Puscolo, che lo distingue dai contemporanei, è la quasi assoluta mancanza nel poema di un commento di fronte alla nuova realtà politico-culturale instauratasi in Europa in seguito all'avanzare della potenza turca. Il giudizio esplicitamente negativo, quasi d'indignazione e scandalo, costantemente presente nella produzione umanistica su questa vicenda, non appare mai in primo piano fra gli esametri della *Constantinopolis*; anzi, quando è possibile intravedere qualche accenno indiretto, esso assume piuttosto l'aspetto di un'osservazione attonita su ciò che di inevitabile sta accadendo. Il Puscolo non denuncia neppure altre preoccupazioni, tipiche degli umanisti contemporanei ed espressioni quindi di reali difficoltà nella situazione politica del tempo: il timore, diffuso in tutti gli stati non ancora colpiti direttamente dalle invasioni turche, per il graduale ma costante allargarsi del dominio di questi barbari inarrestabili, il timore cioè di essere, in breve, coinvolti tutti nella macchina distruttrice turca<sup>(29)</sup>; e, contemporanea a questo, l'evidente debolezza della Chiesa di Roma sia sul piano militare sia soprattutto sul piano religioso<sup>(30)</sup>. Debolezza e timore che, tuttavia, egli lascia intravedere nel corso dell'intera opera, l'uno in termini molto più impliciti attraverso le vaste dimensioni assunte dalla potenza straniera e dalla sua brutale incessante avanzata; l'altra, in termini forse meno nascosti, per mezzo di un preciso piano narrativo, in cui sono riferite, più in generale, le varie sfumature dei contatti intercorsi tra Bizantini e Santa Sede e, più in particolare, un famoso episodio di tali rapporti, presentato in veste un po' nuova rispetto alle altre fonti:

(29) Cfr. PERTUSI, I, pp. IX-XIII, p. XXXV, pp. XXXIX-XLI.

(30) Cfr. J. GILL, *Il concilio di Firenze*, Firenze 1967, pp. 499 e sgg.

l'ennesimo intervento della corte pontificia presso gli orientali, operato dall'ormai vecchio e stanco cardinale Isidoro di Kiev<sup>(31)</sup>, che solo dopo una lunga e faticosa attività fra questa gente, in cui spesso « frustra tolerare labores nocte dieque valet »<sup>(32)</sup>, riuscirà dapprima a dividere « geminum omnis infelix populus »<sup>(33)</sup> e poi finalmente a realizzare in Santa Sofia quella che un altro testimone e fautore della medesima impresa, il cardinale Leonardo di Chio, definirà « unio ficta »<sup>(34)</sup>.

Se, dunque, le note e le caratteristiche dei *Constantinopoleos libri* rivelano l'assenza in essi di quelle preoccupazioni ed ansie che invece si sono viste tornare con insistenza nei documenti contemporanei, queste stesse note e caratteristiche chiariscono anche, ad un'analisi più attenta, come ciò che in realtà manca tra gli esametri del poema sia solo la dichiarazione esplicita delle problematiche comunemente affrontate, non l'intuizione della loro esistenza ed urgenza. Sembra anzi che il poeta tocchi qui i vertici di quella dimensione epico-*virgiliana* già individuata nell'opera, in cui il primo piano sia completamente affidato alle vicende stesse, unici, immediati veicoli per un eventuale commento o riflessione dello scrittore. Ed è evidente come salda base ad una costruzione poetica di chiaro riflesso classico sia proprio la particolare condizione di chi narra, quella cioè del testimone e partecipe in prima persona. Chi guida il racconto, cioè, ha in precedenza vissuto eventi tanto sconvolgenti, ha sofferto per l'esigenza immediata di comprendere con inequivocabile chiarezza per la salvezza non solo personale ma di tutto un mondo che stava irrimediabilmente crollando ed ha capito invece di dover rinunciare ad una intuizione sia pur lontana della realtà, in quanto questa appariva troppo complessa per le assai vaste proporzioni raggiunte. Ora, all'immediata conclusione dei fatti, al rientro nella apparente normalità e di fronte alla necessità o al desiderio di riferire quanto visto e vissuto, sembra quasi non ci sia spazio o non sia considerato ancora maturo il tempo per spingersi fino ad una interpretazione: l'esigenza stessa di raggiungerla appare soffocata dal martellante riemergere delle angosce, delle emozioni troppo intensamente provate nel recente passato ed ora tanto difficilmente controllabili.

(31) Cfr. *Const. lib.* III, vv. 495-770.

(32) *Ibidem*, vv. 641-642.

(33) *Ibidem*, vv. 650-651.

(34) Cfr. PERTUSI, I, p. 128, r. 41; per notizie su Leonardo di Chio cfr. *ibidem*, pp. 120-123.

Unico inevitabile atteggiamento non può essere dunque ora che quello del cronista fedele che riferisce tutti i particolari delle singole scene lasciando però al lettore non solo un giudizio su di esse, ma anche lo stesso tentativo di interpretazione storico-culturale. Forse l'umanista bresciano, nel momento in cui si pone con sguardo meno teso e quindi più distaccato di fronte alle vicende vissute per rielaborarle sulla pagina storica e poetica, si trova in una fase riflessiva diversa da quella a cui erano giunti i contemporanei. Per certi aspetti potrebbe trattarsi di una fase anteriore, in quanto egli ci appare ancora troppo vicino agli avvenimenti per poter manifestare anche solo un'esigenza di approfondimento ulteriore. Per altri aspetti potrebbe invece essere considerata una fase successiva, frutto della maggiore maturità di chi ha seguito lo sviluppo dei singoli atti del dramma partecipando dietro alle quinte ai diversi preparativi e, forse, qualche volta, ai necessari trucchi scenici; la maturità quindi di chi ha compreso più degli altri quanto sia complessa e soprattutto mai sperimentata in Europa quella macchina tanto potente ed ora non può che invitare ad una più ponderata riflessione, nell'attesa di raggiungere un'ottica più distanziata e serena, indispensabile per una comprensione più chiara ed obiettiva degli eventi.

E' vero che, pensando al solo contenuto, la *Constantinopolis* a prima vista sembra manifestare più un valore di opera storica che poetica, anzi, addirittura, annalistica per il suo aspetto di elenco quasi ininterrotto di fatti e intrighi politici, battaglie e azioni militari, registrati nei due fronti nemici e amplificati dall'ampio coro di interventi a favore dei Bizantini; tuttavia, direi, proprio questo carattere, lo stesso d'altra parte che conferisce all'opera la rilevanza di fedele documento storico osservata all'inizio, si rivela l'elemento singolare che permette di riconoscervi un tipo assai interessante di intervento e partecipazione, primo responsabile dell'unità compositiva e dello sfondo poetico del poema. Si tratta di una precisa dimensione narrativa per mezzo della quale lo scrittore sembra aver trovato un acuto accorgimento che permetta allo storico di riferire i fatti secondo quella relativa obiettività di cui è capace, ma che consenta contemporaneamente all'uomo di esprimere tutte le tensioni suscitate in lui da questa esperienza di protagonista e di esponente di quel popolo che tanta parte ebbe in essa, il popolo latino. Un preciso piano poetico, su cui l'intera opera poggia, ha permesso un discreto ma costante intervento sia — in una direzione molto più diretta ed esplicita —

allo storico, al testimone oculare, all'umanista latino che riserva a sé non molti, ma sufficienti spazi per poter aggiungere, quale voce fuori campo, il proprio commento ai singoli fatti, sia — in una direzione molto più implicita e mimetizzata dietro il racconto — al narratore che, nella indispensabile libertà poetica di organizzare, selezionare e disporre a vari livelli di importanza la materia storica che si accinge a riferire, crea tra le righe del racconto una particolare tensione descrittiva: la tensione di chi, non ancora guarito dalla speranza, connessa ai singoli episodi della vicenda, di veder evitata la catastrofe, ora — come già è stato rilevato — se ne lascia docilmente contagiare, ora decide di rappresentare la scena storica in tutte le sfumature personalmente conosciute e quindi anche in quel precario equilibrio tra le opposte forze belligeranti che il Puscolo sembra aver individuato nelle varie azioni militari e politiche; sembra aver individuato, in quanto egli non dichiara mai in termini espliciti questa che probabilmente è la sua fondamentale interpretazione del conflitto<sup>(35)</sup>.

Il commento diretto, inserito interrompendo la narrazione dei fatti, rivela soprattutto le responsabilità attribuite dall'autore al momento dell'inevitabile infrangersi di tale equilibrio, oltre che ad un evento ben preciso del fato, in particolare ad una delle parti contendenti, il popolo bizantino. Fin dai primi versi del poema — come si è visto —, che potremmo considerare tutti espressione di questa più diretta forma d'intervento dell'autore, l'impostazione è assai esplicita in questo senso: « prima malorum Constantina polis geris immedicabile vulnus... »<sup>(36)</sup>. E così anche tutti gli interventi successivi sono contraddistinti dal medesimo denominatore comune: la denuncia, nei vari casi particolari, delle più precise responsabilità del popolo che sarà poi vinto. Rileggiamo, ad esempio, qualche considerazione sull'atteggiamento dei Greci dopo la sconfitta di Varna:

Tum vero insidias reteguit iam perfida grandes  
Constantina polis nec clam iam crimina curat  
esse sua. Ut caesum rescivit in agmine regem

---

(35) S'è detto, d'altra parte, come l'evitare rivelazioni personali o prese di posizione troppo precise fosse una delle esigenze proprie dello stesso genere epico; che il Puscolo ne avesse intuito tutta la profondità poetica, prescindendo certamente da un'imitazione di scuola, i versi della *Constantinopolis* sembrerebbero dimostrarlo.

(36) *Const. lib.* I, vv. 91-92.

Laslaum cecidisse, latenti in corde non ultra  
gaudia dissimulat, duro sed in ore petulcam  
laetitiam monstrat <sup>(37)</sup>.

Ancora, significativa in questo senso è la breve apostrofe ai Greci in seguito alla morte, descritta con macabro realismo, del vescovo di Efeso, Marco, il quale, dopo l'annuncio della pace ottenuta dai Turchi, aveva suscitato nuove ribellioni contro Roma:

O vere immemores Graii, o virtutis inanes!  
Pectora non clarum vobis pro crimine poenam  
infando hanc habuisse fuit; non terruit et te,  
Constantina polis, genus hoc dum videris horrens  
mortis inauditae <sup>(38)</sup>.

Un altro significativo intervento dell'autore esplose immediato dopo la risposta negativa dei Bizantini alle condizioni proposte dagli Ungheresi per garantire la loro offerta d'aiuto:

Cupis, o gens Graeca iuvari,  
sed praestas dextramque negas tibi ferre volenti  
auxilium. Debere tibi toto orbe salutem  
adventare putas ingrata, sed omnibus audes  
adversata viam auxilii tempusque negare.  
Nec minus ingratum exhibuit Nicolae benigno  
dive parens populus Graius tibi perfidus <sup>(39)</sup>.

Ma è interessante osservare un dato caratteristico di questo genere di commenti in prima persona: il fatto, cioè, che essi, già in numero poco rilevante (al di là di quelli citati, solo poche battute possono essere aggiunte), si facciano sempre più radi con il procedere del racconto. Un tipo di presenza assai particolare che potrebbe confermare quanto fosse considerata più efficace dall'autore, perché evidentemente più sentita, la seconda forma di intervento riconosciuta nei *Constantinopoleos libri*. La sottile tensione narrativa, infatti, creata dietro il succedersi stesso delle vicende rivela, quale caratteristica fondamentale, proprio l'essere gradualmente sempre più presente verso le ultime parti del poema,

(37) *Ibidem*, vv. 362-367.

(38) *Ibidem*, II, vv. 16-20.

(39) *Ibidem*, III, vv. 476-482. Per altri commenti del Puscolo cfr. II, 117-154 e IV, 314-330.



in particolare in tutto il quarto libro, in cui — e non sembra a caso — diviene piú raro l'intervento diretto del commentatore.

\* \* \*

Venendo dunque ad un'analisi piú precisa della struttura compositiva e dello svolgimento del racconto, è importante mettere subito a fuoco un carattere che si impone all'attenzione del lettore: il particolare ma costante rapporto tra le posizioni assunte nel conflitto dai Bizantini ed il succedersi stesso delle vicende. Ogni situazione storica manifestamente negativa per il mondo bizantino sembra, infatti, costantemente regolata da forze opposte: da un lato una inaspettata e provvidenziale occasione favorevole, in grado, se sfruttata opportunamente, anche di ribaltare il complessivo andamento del conflitto, dall'altro lo stolto ed errato comportamento dei Greci che non sanno giocare mai, in nessuna di tali occasioni, quella che per loro avrebbe potuto essere — è sempre la larvata interpretazione del Puscolo — una pedina vincente. Ne nasce una costante tensione narrativa condotta dall'autore fin dall'inizio del racconto vero e proprio e fondata appunto sul permanere di un precario equilibrio fra l'evidente debolezza bizantina e la super-potenza turca: quasi miracolosamente la prima sembra non crollare mai, anzi, essere spesso soccorsa e sostenuta da sempre nuovi ed efficaci imprevisti; la seconda, d'altra parte, sembra non trovare mai il momento opportuno per imporsi definitivamente. All'interno di tale instabile equilibrio, mai tradito dalla conoscenza nell'autore degli sviluppi successivi dell'azione — egli, s'è detto, non rivela mai il 'senno del poi' — si inserisce, quasi ago della bilancia, l'azione del popolo bizantino, evidentemente condannato dall'autore in quanto alla fine lo spezzarsi di tale equilibrio viene proprio a svantaggio di quest'ultimo.

S'è già visto come la struttura compositiva dei *Constantinopoleos libri* riprenda a grandi linee la composizione della seconda parte dell'*Eneide* virgiliana; si può aggiungere ora come anche i caratteri propri della dimensione narrativa trovino, in fondo, la loro reale matrice negli elementi fondamentali della narrazione epica: difficile equilibrio fra le due forze belligeranti, presenza dell'autore mai troppo esplicita in favore degli uni e contro gli altri, partecipazione tuttavia evidente di chi narra, pur senza mai tradire il rigore obiettivo del racconto, sono tutti motivi che avevano già una loro efficace e completa espressione nel poema di Vir-

gilio e che qui è difficile intuire se riemergano sospinti piú dall'eco classica o dalle esigenze proprie dell'umanista. Certo la realizzazione del Puscolo rivela note affatto personali; essa si manifesta in una particolare impostazione narrativa che, nel percorrere l'intera opera, emerge oltre che sul piano piú generale su cui scorre la trama degli avvenimenti, anche su quello piú particolare che coglie i singoli atteggiamenti all'interno dei vari episodi. Esempio significativo del coerente ed efficace convivere di entrambi, è l'episodio già citato del cardinale Isidoro di Kiev a Costantinopoli. Se moltissimi sono gli aspetti e le implicazioni storico-sociali presenti in esso, soprattutto evidente è il fatto che si riveli, all'interno dell'opera, il momento culminante della precarietà di rapporti tra Greci e Latini. Il grave problema dello scisma e l'esigenza di aiuti militari sono le opposte forze che mantengono sempre tesa la separazione tra i due popoli bisognosi invece di collaborazione. Solo a questo punto della vicenda, alla fine cioè del terzo libro, per le urgenti necessità del momento, la tensione si spezza, ma anche quest'ultimo atteso atto deve avvenire in un ennesimo logorante travaglio, protagonista il cardinale Isidoro. Nelle sue trattative, infatti, con i Bizantini, il succedersi di numerose situazioni favorevoli a questi ultimi, come la prima offerta latina di aiuto nonostante le evidenti difficoltà, la relativa disponibilità dell'Imperatore, le nuove insistenze del cardinale anche dopo il rifiuto del consiglio di guerra e l'ininterrotta opera di persuasione che egli porterà avanti nonostante il peso della fatica e degli anni, appaiono puntualmente contrastate da netti rifiuti e gravi ostacoli da parte degli stessi Greci (negazione iniziale, ostinata ed aperta perseveranza nell'eresia, maggior fiducia in un accordo con il Turco, rinnovato deciso rifiuto anche dopo la risposta negativa del nemico), rifiuti ed ostacoli che fanno di tali situazioni favorevoli altrettante irreparabili occasioni perdute.

Se volessimo rileggere l'intero racconto in questa prospettiva ci accorgeremmo di come essa sia una costante in tutto il pur fitto succedersi di avvenimenti. Una costante, anzi, che, come s'è detto, intensifica il ritmo proprio laddove quell'illusorio barlume di speranza che vi abbiamo visto alla base, dovrebbe iniziare la sua china discendente: nella descrizione delle battaglie decisive in tutto l'ultimo libro del poemetto. La prima nota, infatti, del quarto libro è positiva: numerosi soccorsi, provenienti da varie regioni, incoraggiano la ripresa delle ostilità, suggerendo un inizio coordinato e solido anche da parte bizantina. Ma ecco precipitare subito ogni momentanea sicurezza di fronte alla rumorosa avanzata turca e

soprattutto all'organizzazione militare quasi perfetta di questi potenti nemici: la prima bombarda che apre una breccia nelle mura della città getta lo scoramento generale tra gli abitanti assediati. Ma la sorte sembra voler offrire nuovamente i suoi favori, sostenendo i Latini in una battaglia navale in cui essi avranno la meglio sui Turchi. Inevitabilmente disastrosa, però, è la vendetta del nemico; e la situazione militare prosegue così su un piano di relativa parità, in cui alcune insidie sono sventate dai Greci mentre in altri scontri essi sono nettamente superati. E' il momento di maggior tensione<sup>(40)</sup>, il momento in cui quel costante oscillare della fortuna si fa più frequente e rapido fino allo spezzarsi definitivo per la decisione di Maometto di compiere l'assalto finale. Lo slancio di quella tensione, ora che deve venir meno, sembra voler sopravvivere ancora in queste ultime scene di disperazione: all'entrata dei Turchi in città la strage si fa spietata da entrambe le parti tanto che, per un momento, può ancora riemergere tra i Greci o forse può ancora rinnovarsi nel poeta, una se pur vana illusione di vittoria; ma questa volta sarà l'ultima. Sarà, in particolare, l'ultima espressione poetica della tipica linea narrativa di questo poema, che non è mai voluta venir meno in oltre tremila versi e soprattutto che ha saputo congedarsi dai fatti narrati non nella fase discendente della sua parabola, ma, direi, in una sorta di mimetizzazione dietro di essi: se pur, infatti, le ultime scene dell'opera ritraggono il sovrapporsi di un popolo sulle rovine dell'altro, l'autore rivela una grandissima abilità nel riprendere i due atti in un'unica grande inquadratura, dominata da un dignitoso e maestoso equilibrio, evitando così di ricordare che, in realtà, quella era la fine di un affannoso rincorrersi di due forze e che la più debole era definitivamente raggiunta.

La particolare dimensione del racconto procede, s'è detto, anche all'interno dei singoli episodi. Anzi proprio in questi si realizza la complementarietà della tecnica puscoliana: il ripresentarsi al lettore nelle singole fasi di ogni episodio ne rinnova la potenza narrativa e ne chiarisce il più profondo valore poetico, poiché essa stessa è l'espressione dei reali sentimenti dell'autore di fronte a quanto egli descrive.

La scena funesta che abbiamo visto aprire il secondo libro è accompagnata dalle prime energiche richieste dei Turchi e il tutto contribuisce a gettare una oscura previsione di prossima inevitabile

---

(40) *Ibidem*, vv. 939-sgg.

fine sulle sorti dell'Impero bizantino. Tuttavia ecco come l'autore presenta la successione al trono di Costantino XII:

Defuncti interea successor frater Achivis  
 Constantinus adest aegris, cognomine dictus  
 ex belli virtute Draco, ob sua fortia gesta  
 Magnanimus. Quondam fuerat bellator et armis  
 consiliisque potens: Teucros et fuderat hostes  
 cum Pelopis regnum antiquum ditione tenebat.  
 Ausus quin etiam fines exire sub armis  
 hostiles populari agros vique oppida multa  
 expugnare, tulit magnum virtutis honorem  
 et laudem bello insignem <sup>(41)</sup>.

Una presentazione alquanto positiva, in cui soprattutto sembrano intraviste valide premesse per un incoraggiante inizio del nuovo regno. Premesse, tuttavia, tanto valide in termini assoluti quanto vaghe ed inutili nell'occasione specifica, perché subito soffocate dall'ambiente e dal clima politico in cui il sovrano si trova ad operare. Quando, per il diritto che gli deriva dalla maggiore età, Costantino « clavos accitur ad urbis » <sup>(42)</sup>,

vix ingressus, habet se circum semina morbi  
 qui patrii infundant; spirent dirumque venenum  
 paulatim studeantque in apertam ducere fraudem  
 et patriam et regem. Quos inter primus adhaeret  
 assidue affixus lateri dux Notarus: instat  
 cum Phrygio pacem in primis optare tyranno,  
 temnere spes Italas, quicquam nec pluribus ipsis  
 gratius aut populo fieri testatur et omni  
 clero; iam frangi coeptam si frangeret ipse  
 hanc alacris legem, Eugenio quam Graecia Papae  
 pollicita accepit servandam. Notarus amens  
 dux magnus vacua dici gestibat in Urbe.  
 Ibat ovans, vento tumidus famamque petebat  
 clausus et obsessus semper columenque vocari  
 Graiorum Imperii per vulgus et ora volebat <sup>(43)</sup>.

Una situazione assolutamente chiara, quella descritta in questa occasione da Puscolo, anzi, una descrizione che suggerisce varie sfumature interpretative nell'autore. In tale evidente prevarica-

(41) *Ibidem*, II, vv. 48-57.

(42) *Ibidem*, v. 100.

(43) *Ibidem*, vv. 101-116.

zione sul proprio sovrano da parte dell'ambiente politico che lo circonda, lo scrittore sembra, infatti, voler manifestare la reale precarietà di una potenza che, in fondo, non è in grado di risorgere per l'azione di un solo personaggio, se pur questi sia l'uomo politico piú influente, l'imperatore. Contemporaneamente però, il mettere l'accento non tanto sull'incapacità d'imporsi dell'uno quanto piuttosto sulla forza complessiva di tutti, potrebbe nascondere forse un'intuizione storico-sociale che va al di là dell'episodio specifico e che appare dettata da un'amara nota pessimistica: in qualsiasi mondo, soprattutto se corrotto, la forza e l'alta personalità morale di uno solo, tanto peggio se il piú potente, non sono in grado di modificare in termini positivi i costumi già esistenti e saldamente radicati. E tale intuizione appare tanto probabile in Puscolo, in quanto sembra trovar conferma in almeno altri tre luoghi dell'opera: i primi due relativi allo stesso ambiente bizantino, il terzo alla corte turca e tanto piú adatto, quindi, a confermare la validità dell'intuizione stessa. L'uno è l'episodio già citato della difficile realizzazione dell'unione delle due Chiese, in cui, lo stesso imperatore Costantino XII rinnova l'impressione, già suscitata all'inizio del suo regno, di impotenza di fronte all'opinione della maggior parte dei sudditi. Il secondo è il discorso pronunciato qualche mese prima dal vecchio imperatore Giovanni VIII ai suoi consiglieri di guerra in cui, per gli stessi motivi e con la stessa autorevolezza, questi ultimi soffocano la disponibilità del sovrano ad un dialogo costruttivo con i Latini. Infine, analogo è l'atteggiamento di un noto membro dell'opposto consiglio di guerra: il turco Chalil, al momento di decidere l'assalto finale a Costantinopoli, insiste presso i colleghi ed il proprio sultano nel tentativo di dissuaderli dall'errore che, secondo lui, stanno per commettere ostinandosi a voler riprendere la guerra nonostante il patto giurato<sup>(44)</sup>.

Ma ecco, segue immediato il lento ridiscendere della curva, secondo quello che potremmo definire un ritmo sinusoidale del racconto, fino a toccare in breve il vertice negativo: sul consiglio di guerra turco si impone subito un altro personaggio di spicco, il consigliere Zagano,

qui patribus ortus  
 Illyriis Christi cultoribus et puer olim  
 Moratto turpi ganymedes iunctus amore,  
 insectator erat Christi tunc nominis atrox

---

(44) *Ibidem*, III, v. 57 e vv. 59-60.

Christicolasque omnes contra crudelia habebat  
odia <sup>(45)</sup>.

Egli che « Machmetti stimulabat in efferata semper gesta animos » <sup>(46)</sup>, non deve spendere troppe fatiche per far accettare le sue istigazioni. Così prende la parola:

Sortem dant tempora iniquam  
nobis nostra datur si non flagrantibus arma  
corripere, infensos bellumque immittere in hostes <sup>(47)</sup>.

Nonostante ciò, all'immediata ripresa del racconto il Puscolo sembra voler stimolare ancora una volta nel lettore l'illusione di un nuovo, se pur lento, risalire della piccola parabola:

Solus dum talia cernit  
confieri Danaumque videt iam proxima rebus  
fata dolet; curis tacitus torquetur acerbis  
Cali, qui dudum ducis abstergere furorem  
haud valuit ratione ulla; ...

... Graio regi perferre tabellas  
dat famulo, Teucro praestet sententia quanam  
Machmetto inscribens: castellum condere contra  
magnam urbem ut statuit; mittat qui foedera frangi  
testentur, suadet; fidei violataque iura  
Machmetto increpitent <sup>(48)</sup>.

Ma, ed è qui il terribile intervento nefasto dei Bizantini, la mano tesa dal nemico stesso perché questo per essi possa essere un più durevole riemergere, viene respinta dall'ostinata stoltezza greca:

Tum timor audita Machmetti mente fatigat  
Constantini Urbem: regem plebemque senatumque  
invadit stupor horrendus; casusque maligni  
corda repercutiunt. Teucrum, quo tendat in agrum  
Bosphoreum, moliri arcem propiusque colonos  
urbi hostes habitare tenent, prohibere nec armis  
audent, nec patriae curant defendere iura,  
credere sed pacem simulant infractaque pacis

(45) *Ibidem*, vv. 95-100.

(46) *Ibidem*, vv. 100-101.

(47) *Ibidem*, vv. 103-105.

(48) *Ibidem*, vv. 173-177 e vv. 182-187.

iuramenta volunt atque inviolata manere,  
Machmettoque duci atque sibi; quin semper amicos  
ostendant vultus <sup>(49)</sup>.

Ancora, estremamente significativo in questo senso è un episodio di quella nuova serie di battaglie che stanno assumendo tinte sempre piú fosche per i Bizantini. Gli ambasciatori ungheresi riferiscono le condizioni proposte per garantire aiuto: essi desiderano difendere con una propria flotta il porto di Mesembria. Ma:

Hoc rex ipse negat, negat hoc totusque senatus  
Graiorum. Sua se dicunt castella tueri  
velle opibus propriis, nec egere haec tempora tali  
auxilio. Si fata velint cupiantque ruinam  
Constantinae Urbis, maneat restetve superstes  
haud curare orbis vel eundem sentiat ictum <sup>(50)</sup>.

Tanto piú considerevole tutto questo, in quanto esprime il comportamento bizantino immediatamente precedente a quello che sarà assunto poi con il cardinale di Kiev: quelle cioè che in questo secondo caso potrebbero sembrare le accuse del fedele latino contro gli scismatici, si rivelano in realtà, alla luce del precedente episodio, le imprecazioni dell'umanista contro la gente greca <sup>(51)</sup>.

Fondamentale ritengo, infine, un ultimo esempio che, collocato in due luoghi determinanti del quarto libro, trattiene l'attenzione del lettore, presentandosi quasi come la sintesi poetica della tipica tensione che percorre l'intero racconto. Si tratta di due brevi descrizioni inserite dall'autore all'immediato concludersi di due battaglie che avevano visto, la prima, vincitori i Latino-Bizantini, la seconda, i Turchi; descrizioni tanto piú interessanti e significative, in quanto sembrano le uniche, impostate almeno in termini così paralleli, a riprendere il dopo-battaglia nei campi nemici. Dopo la faticosa ma felice conclusione dello scontro navale

victores nautae laeti sua corpora curant  
roboraque instaurant victu; post membra sopore  
fessa foyent dulci, laxant et pectora curis <sup>(52)</sup>.

(49) *Ibidem*, vv. 204-214.

(50) *Ibidem*, vv. 469-474.

(51) *Ibidem*, vv. 476-480.

(52) *Ibidem* IV, vv. 469-471.

Mentre contemporaneamente

Machmettus rabida sub noctem exaestuat ira  
pectora nec requiem placidum nec lumina somnum  
accipiunt; curasque graves dolor improbus auget  
ac pudor insanus. Varii per pectora casus  
discursant: pugna infelix sociumque ruina  
ante oculos volitant, speratae ac gloria praedae  
frustrata instigat<sup>(53)</sup>.

Infatti ecco che, solo dopo alcune ore,

radiis lustraverat orbem  
sol rediens: tonuit subito bombardata fragore,  
improvidos animos turbans; et moenia supra  
urbiculae fumum involvens densum aera rumpit,  
et venit, extremumque aufert de pupe revulsum,  
structum Martis opus, falsasque intorsit in undas<sup>(54)</sup>.

E, dopo un lungo ed articolato scontro, reso piú complesso da momenti di vicendevoli alternanze di fortuna e conclusosi con la netta sconfitta bizantina, così si presenta la nuova scena:

Adventante die laetos ad sydera tollunt  
clamores Teucro victores. Moeror habebat  
Christicolae latius tristis. Tum protinus omnes  
desertos repetunt muros, quos arte superbi  
irruere aggressi varia lateque frementes  
certabant Phryges: et vastas tormenta ruinas  
ac latos dederant aditus<sup>(55)</sup>.

E' sempre piú evidente, soprattutto in quest'ultimo crescendo di esempi, che rispecchia d'altra parte il reale crescendo di tutto l'ultimo libro, un'espressione artistica di particolare efficacia, sintesi armoniosa di opposte esigenze nel suo autore: l'azione selettiva nella ripresa delle immagini da parte del regista è, infatti, assolutamente invisibile né, d'altro canto, l'aspetto profondamente umano delle vicende, non solo materia di meccanica narrazione storica, ma anche occasione di vivace ed apprensiva partecipazione, viene mai meno; anzi, è tanto piú evidente sul piano poetico se, oltre che intuito dal lettore, si rivela dapprima vissuto e quindi direttamente trasmesso dallo scrittore.

(53) *Ibidem*, vv. 472-478.

(54) *Ibidem*, vv. 487-493.

(55) *Ibidem*, vv. 659-665.



Quella dunque che fin qui abbiamo individuato come caratteristica narrativa del poema, la particolare impostazione del racconto che permette ad un tempo precisione nei riferimenti storici ed intervento dello scrittore, si configura gradualmente anche come il motivo forse piú alto dell'intera opera. Spesso, infatti, essa appare condotta dal poeta con assoluta disinvoltura, con notevole ed appassionata partecipazione, ma anche con un singolare e suggestivo distacco da ogni interpretazione di parte. Anzi, la dimensione poetica dei *Constantinopoleos libri* assume un respiro molto piú vasto ponendo quasi sullo stesso piano di dinamica e completa rappresentazione umana tutti i partecipanti alla scena storica. Se infatti lo scrittore sembra sempre nascondersi per non rivelare la propria presenza di narratore di parte, il poeta non mostra di voler tenere oscurato il proprio volto ogni qual volta si presenti l'occasione per uno squarcio complessivo e superiore ad ogni interesse specifico, sia tale occasione in campo nemico o in terra propria.

Ricordiamo, infatti, non solo l'ampia apertura panoramica in occasione dell'elezione di Nicolò V o la suggestiva e toccante descrizione del tempio di Santa Sofia, ma anche pagine di rilievo come il discorso del turco Chalil, tutta la ricca scenografia delle condizioni storico-psicologiche che circondano tale intervento e ancora gli ultimi versi sopra citati, espressione piú piena ed evidente di quanto l'uno e l'altro ambiente non cozzino tra loro sulla pagina poetica. Sono i momenti chiave dell'evolversi delle situazioni militari e politiche, in cui il poeta, dopo aver partecipato con gli alti e bassi del racconto all'alternarsi delle sorti, di fronte alla soluzione, momentanea o definitiva, delle opposte contese, esprime il momento di pausa narrativa, anziché con rappresaglie contro il nemico o con esaltazioni del compagno, molto piú semplicemente ed efficacemente sul piano poetico, con uno sguardo complessivo e distaccato sugli uni e sugli altri che sa cogliere i piú profondi e gravi drammi di ogni guerra, tutti quelli, cioè, che nascono e si sviluppano con le medesime problematiche su entrambi i fronti, alimentandosi, anzi, vicendevolmente. Ancora una volta ciò che emerge tra queste note è il grande insegnamento di Virgilio che, nel suo canto per un eroe, l'*Eneide*, aveva in realtà toccato i piú alti accenti poetici rappresentando con pari dignità vinto e vincitore, rivolgendosi all'uno e all'altro con uguale partecipazione epica, manifestando semmai una maggiore attenzione lirica per la sorte dello sconfitto. Ed è il grande insegnamento virgiliano che — è il caso di ribadirlo — torna qui con tutt'altra prepotenza di un'imi-

tazione pedissequa, anzi, con il semplice ed efficace slancio di una nuova e personale ispirazione nata e sviluppatasi in Puscolo stesso.

Non a caso, momento culminante appaiono proprio le ultime sequenze del quarto libro in cui, da un lato la tensione narrativa e con essa la piú viva partecipazione dell'autore si fanno piú intense, dall'altro la soluzione definitiva della vicenda storica è raggiunta ed impone quindi al poeta quel momento di pausa lirica di cui s'è detto. Estremamente significativo ed esemplare di questa linea poetica è un lungo brano in cui sono descritte, in entrambi i campi nemici, le ultime ore di attesa e di preparazione prima dell'assalto finale a Costantinopoli: da una parte queste, trascorse dai Turchi in una calma inquietante, quasi in un clima di cerimonia religiosa cautamente propiziatoria, e sull'altro fronte i preparativi dei Bizantini, condotti con trepidazione ed affanno, delineano un'ampia scena a tinte epiche in cui anche le azioni e i sentimenti del conquistatore si rivelano una componente fondamentale e necessaria degli ultimi momenti di sopravvivenza di questo popolo ora pienamente consapevole della propria agonia<sup>(56)</sup>. E' questo un grande canto epico che si prolunga fino alla conclusione del poema, in cui al graduale spegnersi di tutte le luci che avevano illuminato la potenza bizantina si affianca il progressivo imporsi di quelle che saranno d'ora in poi le varie forze del nuovo Impero. Ed è anche la coerente conclusione di un poema costruito e guidato da una singolare ispirazione virgiliana; è l'opportuna conclusione che, sull'esempio della morte di Turno quale estremo sigillo all'intera *Eneide*, lascia calare l'ultimo sipario quando non è ancora completamente conclusa la rappresentazione, per evitare quasi all'autore di pronunciare la parola fine su una vicenda storica di cui egli stesso non voleva vedere il termine. E proprio queste scene finali, inoltre, costituiscono — s'è detto — il momento culminante dell'episodio principale del poema: la caduta di Costantinopoli. Ebbene, nel rilevare le caratteristiche poetiche dell'ultima pagina dei *Constantinopoleos libri* e nell'osservare come proprio qui avvenga l'unica rappresentazione dell'argomento chiave dell'opera, torna immediata l'esigenza di verificare l'ipotesi già accennata all'inizio della presente ricerca: è possibile vedere nell'ultimo canto per l'agonizzante capitale bizantina, la ripresa e lo sviluppo di un noto tema epico, il canto e il compianto per la morte di una città illustre? <sup>(57)</sup>.

(56) *Ibidem*, vv. 858-897.

(57) Cfr. A. MAZZARINO, *Il racconto di Enea*, Messina 1955, pp. 3-12.

L'intero poema del Puscolo, come si è visto, non è che la preparazione ed il progressivo precipitare verso il racconto di questa fine e piú di un elemento, ad una rilettura critica a posteriori, sembra ora richiamare le descrizioni epico-classiche della fine di una città d'importanza storica fondamentale. In particolare ne ricordiamo solo qualcuno: lo scandire gli ultimi momenti di sopravvivenza sul trascorrere lento delle ore notturne e sull'apparire funesto dell'ultima alba<sup>(58)</sup>, il ritmare queste descrizioni sul crollo dei *moenia*<sup>(59)</sup> o sulle disperazioni di donne, sorelle e madri di fronte al disastro irrompente<sup>(60)</sup> o, ancora, piú significativo, il fatto che il racconto e le descrizioni stesse di tutto ciò avvengano per bocca di qualcuno che le aveva sofferte personalmente, se pur non come abitante della città, ma come testimone partecipe. E, quando si pensi che la narrazione piú vicina a Puscolo di una città agonizzante, quella del secondo libro dell'*Eneide*, era condotta dall'uomo « che piú di ogni altro l'aveva sofferta e vissuta, Enea »<sup>(61)</sup>, l'ultima osservazione sopra avanzata assume un rilievo ed una suggestione tutte particolari. Tanto piú singolari, anzi, se si considera l'enorme distanza poetico-umana tra le due tragedie: il pianto per la fine di Troia era sottilmente sostenuto in Virgilio dalla consapevolezza del futuro riemergere di una nuova città, piú potente e vendicatrice, per cui la fiducia in tale sicura ripresa imperniava di sé l'intero poema. L'assistere attonito e triste al dramma di Costantinopoli non ha, invece, in Puscolo alcuna giustificazione o motivazione storica, anzi, il canto epico che ne deriva appare, da questo punto di vista, proprio l'inverso di quanto fosse l'*Ἰλιού πέρις* classica: un canto epico senza nessuna prospettiva esplicita per il futuro, tranne forse quella segreta che il poeta non oserà esprimere se non negli ultimi versi di commiato dal lettore, la speranza, cioè,

ut si numine dextro  
fata aderunt, unquam solvant quae de hostibus ipsam  
Constantini urbem (Deus o velit) hanc quoque rursus<sup>(62)</sup>.

(58) Cfr. *Const. lib.* IV, vv. 861-869; v. 883; vv. 887-893; vv. 902-904 e *En.* II, vv. 250-253; sull'aprirsi dell'ultimo giorno cfr. *Const. lib.* IV, vv. 973-974 e *En.* II, vv. 801-802.

(59) Cfr. *Const. lib.* IV, v. 900; v. 905; v. 908; v. 911; v. 917; v. 919; v. 925 ecc. e *En.* II, v. 234; v. 237; v. 242; v. 252; v. 278; v. 290; v. 294 ecc.

(60) Cfr. *Const. lib.* IV, v. 945; vv. 1053-1059 e *En.* II, vv. 486-490; v. 766.

(61) Cfr. A. MAZZARINO, *Il racconto di Enea*, cit., p. 3.

(62) *Const. lib.* IV, vv. 1083-1085.

Come dunque possono essere interpretate la posizione storica e la personalità letteraria di un umanista quale il Puscolo all'interno degli atteggiamenti testimoniati dai contemporanei? Forse — si è detto — in una fase riflessiva anteriore, più superficiale o incerta, rispetto a quella in cui appare la più generale linea interpretativa umanistica, o piuttosto sul fronte di un più ponderato giudizio, maturato sulle esperienze personali o derivato da una lettura più attenta del momento storico vissuto? Certo è che, se i *Constantinopoleos libri* sono l'opera di uno scrittore che ha trovato un così singolare genere d'intervento e partecipazione alle vicende come la sottile tensione narrativa creata tra queste, essi possono essere detti anche l'opera di chi, nel partecipare di momento in momento ai singoli atti del conflitto, guardava, al tempo stesso e con la stessa particolare apprensione, a quelle che sarebbero state le conseguenze di un esito negativo di tale conflitto: una lunga e stabile alternanza sulla scena storica europea della nuova potenza turca sull'antica e gloriosa popolazione greco-bizantina. E ancora, se questo poema è l'espressione di un poeta che non per condizionamenti artistici, ma per libera scelta epica — come hanno confermato gli ultimi versi del quarto libro — ha ritratto le varie situazioni nel loro aspetto più globale e complessivo, ebbene, esso può considerarsi anche l'opera di chi ha voluto forse offrire il miglior tributo a quella civiltà che vedeva tristemente spegnersi: un'ampia e dignitosa panoramica sull'ultimo avvenimento storico che la vedeva protagonista e che ormai da tempo appariva inevitabile sia per il generale decadimento del potere bizantino sia per l'effettiva e in fondo giustificata forza di un Impero giovane ed in piena espansione come l'Impero turco. Se, infatti, nel corso dell'intera opera il Puscolo non trascura mai di denunciare le reali o presunte carenze di quel popolo di cui sta descrivendo con evidente pena la fine, tra le fila del racconto stesso e quale sfondo poetico, egli sembra voler restituire tutta la grandezza e la magnificenza convenienti all'atto finale di un mondo illustre e glorioso per oltre un millennio e mezzo di storia.

Una personalità, quindi, quella del Puscolo, se pur coerente nelle linee fondamentali con gli umanisti coevi, nuova nelle formule espressive e poetiche, manifestazione, anzi, del diffondersi negli ambienti culturali del tempo, di una più matura riflessione su una vicenda storica tanto sconcertante come appariva in generale l'avanzata turca. Già il Filelfo era sembrato porsi su una linea riflessiva maggiormente disposta ad accogliere l'introduzione della

nuova potenza fra le altre europee<sup>(63)</sup> e probabilmente tale linea stava gradualmente prendendo forza in un piú vasto ambito culturale. Tuttavia, non è forse inesatto riconoscere in Ubertino Puscolo una posizione non del tutto netta e definita né in questo senso piú avanzato né in quello piú precario di un osservatore ancora sconvolto e impreparato ad un giudizio storico-critico chiaro e maturo. Per questo, infatti, sembra di poter affermare che proprio l'abilità del narratore e l'intuizione del poeta hanno soccorso il difficile delinearci della dimensione interpretativa, realizzandone la piú fedele proiezione in ogni pagina dell'intero poema e riproducendo così nei suoi diversi toni le varie sfumature di questa complessa personalità di umanista latino: ansioso per le sorti dell'Impero agonizzante, indignato per i terribili errori da esso commessi, turbato per la forza inarrestabile e quindi anche quasi inconfutabile dell'Impero turco, cantore consapevole ed impegnato di un grande avvicendamento storico.

---

(63) Cfr. *L'Umanesimo e i Turchi*, cit., p. 64 e pp. 68-74.

(Licenziate le bozze per la stampa il 25 giugno 1981)

## LA COMMEDIA UMANISTICA A VENEZIA

GRAZIELLA GENTILINI

---

Nota presentata dal s.c. Giorgio Padoan  
nell'adunanza ordinaria del 21 febbraio 1981.

---

Il teatro umanistico conobbe una particolare fioritura nell'Italia settentrionale e soprattutto nel Veneto, dove produsse, accanto a qualche tragedia<sup>(1)</sup>, numerose commedie<sup>(2)</sup>, riconducibili — assieme alla *Catinia* di Siccio Polenton ora considerata dialogo filosofico<sup>(3)</sup> e alle composizioni andate perdute come la *Magistrea* o l'opera di Jacopo Langosco — a due centri, Padova e Venezia, caratterizzati dalla presenza dell'Università il primo e il secondo da una tradizione di alta cultura che assorbe in modo originale spunti di varie provenienze.

I testi padovani giunti fino a noi sono solo due, l'*Armiranda* di Giovanni Michele Alberto Carrara e l'anonima *Commedia Elettorale*<sup>(4)</sup>, perciò è principalmente sulla produzione veneziana —

---

(1) Cfr. *Il teatro classico italiano nel Cinquecento*, Roma 1971, pp. 180-196, con bibliografia.

(2) Fondamentale sulla commedia umanistica italiana è il vol. A. STAÜBLE, *La commedia umanistica del quattrocento*, Firenze 1968; vedi anche ID., *La commedia umanistica: bilancio e prospettive* (1975), in «Maia», 1976, pp. 255-65; G. PADOAN, *La commedia rinascimentale a Venezia: dalla sperimentazione umanistica alla commedia regolare*, in AA.VV., *Storia della cultura veneta*, 3/III, Venezia, Pozza, 1981. All'ambiente veneziano si ispira una commedia in volgare della fine del sec. XV, autore un siciliano, Caio Caloria Ponzio, e studiata da Vittorio Rossi, cfr.: V. ROSSI, *Caio Caloria Ponzio e la poesia letteraria di Sicilia del sec. XV*, in «Archivio Storico Siciliano», 1893, recensione in «Giornale Storico della Lett. Ital.», 1893, pp. 452-53.

(3) Cfr. S. POLENTON, *Catinia*, ed. critica a cura di G. Padoan, Venezia 1969, introd.

(4) L'*Armiranda* (cfr. ed. con traduz. curata da G. Giraldi, Milano 1976) che racconterebbe una vicenda autobiografica (cfr. A. MAZZI, *Sulla biografia di G.*

più numerosa — che può articolarsi il nostro discorso, partendo dalla considerazione che il non essere Venezia sede universitaria ha contribuito a dare alle commedie un tono diverso. Esse appaiono infatti strettamente legate non al mondo studentesco bensì agli studi eruditi e rivelano un'accurata conoscenza di Plauto e Terenzio, che nella commedia goliardica è solo superficiale se non addirittura assente. Anche altri centri settentrionali conoscono composizioni teatrali nate come esercizio letterario: il *Philodoxus* di Leon Battista Alberti, ad esempio, la *Poliscena*, la *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini. Se esse possono avere in comune con le veneziane ciò che deriva dal modello antico (la struttura, l'uso polemico del prologo, i tipi fissi) oppure spunti allegorici, elementi novellistici ed autobiografici, quelle veneziane si distinguono non solo per l'impegno ma anche per un certo tono più moralistico, che tuttavia si solleva in un clima di moderata comicità e nella gioia del lieto fine. Inoltre offrono possibilità di interpretazione che le rendono interessanti dal punto di vista storico-letterario se non proprio artistico: mentre negli altri centri la produzione è frammentaria ed incerta per cui è azzardato individuare linee di sviluppo o influssi reciproci tra gli autori, a Venezia questo sembra possibile, come vedremo.

Quattro sono gli autori di commedie in questa città: Tito Livio dei Frulovisi, Tommaso Mezzo, Giovanni Armonio Marso, Bartolomeo Zamberti, ciascuno dei quali rinvia ad un preciso ambiente sociale — rispettivamente quello della scuola, dei patrizi letterati, del clero, dei notai della cancelleria ducale — provando quanto

---

*Michele Alberto Carrara*, Bergamo 1901), per la sua ampiezza (ben 3600 versi), la funzione morale di alcuni personaggi (ad es. l'amico e consigliere Alessandro), gli spunti culturali (ad es. la disputa sull'amore) attesta l'impegno dell'autore e prende le distanze dalle farse improvvisate come pure la *Commedia Elettorale* (pubbl. con traduz. da V. Pandolfi e E. Artese in *Teatro goliardico dell'umanesimo*, Milano 1965) che si ispira più propriamente ad un episodio di vita universitaria, raccontando di una burla ordita durante l'elezione di un lettore. Mancano ai due testi quella licenziosità ed immediatezza che caratterizzano le opere goliardiche di altri centri, basti pensare alle farse pavesi (cfr. *Teatro goliardico*, cit.) o alla bolognese *Cauteraria* di Gasparino Barzizza (*ibidem*), dove la lingua, vicina spesso alla parlata locale, si presenta più come espressione dell'uso studentesco che come frutto dell'imitazione degli antichi, mentre i temi devono la loro comicità a spunti tolti dalla tradizione medievale e dichiaratamente osceni. Forse anche Padova ha conosciuto nel '400 le esperienze delle altre città universitarie, data l'abbondante fioritura teatrale documentata nel '500 (per la ricostruzione della vita goliardica padovana nei secoli XV e XVI è ancora interessante B. BRUNELLI, *I teatri di Padova, dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova 1921), ma i testi, privi di veste letteraria, probabilmente non vennero trascritti e sono andati perduti.

fosse diffuso a Venezia l'amore per lo studio. Inoltre, mentre in genere le commedie umanistiche sono esercizi giovanili, essi — con l'eccezione dell'Armonio — compongono intorno ai trent'anni quando, passata l'epoca della formazione culturale, svolgono un'attività precisa e l'occupazione letteraria diventa svago, animato tuttavia — come si diceva — da interesse ed impegno.

Il Frulovisi<sup>(5)</sup> opera nella prima metà del '400, avviando a Venezia l'imitazione di Plauto e Terenzio, cui fa esplicito riferimento nei *Claudi Duo* e nell'*Oratoria*<sup>(6)</sup>. Scrive in prosa, premette prologo ed argomento, divide le commedie in scene mediante l'elenco dei rispettivi dialoganti. Dalle didascalie introduttive sappiamo che esse vennero rappresentate a Venezia tra il 1432 e il 1435, costituendo non solo il primo esempio di commedie effettivamente rappresentate — a parte la farsa goliardica *Janus sacerdos* messa in scena a Pavia nel 1427 —, ma anche di commedie scritte appositamente per la recitazione. Il Frulovisi, infatti, che svolgeva attività di maestro, integrava i suoi insegnamenti servendosi di commedie dall'intento moralistico e che faceva recitare in occasione di feste dagli stessi allievi oltre che da attori. L'iniziativa del Frulovisi scatenò contrasti e polemiche, di cui compare un'eco nei prologhi di stampo terenziano, dove l'autore si vede costretto alla difesa da rivali e detrattori: questi ritenevano inutile comporre nuove commedie in latino poiché erano sufficienti quelle antiche, ne criticavano l'argomento e lo stile latino, accusavano l'autore di plagio perché con la *Corallaria* avrebbe imitato una commedia di Jacopo Langosco, professore allo Studio di Padova, oggi perduta. A tal punto arrivarono le opposizioni e le accuse, che il Frulovisi non potè servirsi di attori<sup>(7)</sup> che per la prima recita, ricorrendo

(5) T. L. DE FRULOVISIIS, *Opera hactenus inedita*, a cura di C. W. Previtè-Orton, Cambridge 1932, indicata in seguito P.-O. L'introduzione dà una biografia del Frulovisi, cercando di ovviare alle molte lacune ed incertezze. Qualche altra notizia può venirci da una serie di epistole mss., ricordate in numero di tre sia dal Previtè-Orton (introd., p. XV e n. 1) che dal Sabbadini (in « Giornale Storico della Lett. Ital. », CIII, 1934, p. 61 e n. 1), mentre in realtà sono sei (Treviso, Bibl. Comunale, ms. 85, *Epistolae Ludovici Foscareni*, cc. 298, 301, 307, 337, 346, 349) e dagli elenchi del Toderini riguardanti le richieste di cittadinanza originaria veneziana, dove alla data 27 febb. 1429 figurano « Forluisi Baldassarre, Nicolò, Lodovico, Tito Livio quondam Domenico », cfr. T. TODERINI, *Genealogie delle famiglie venete ascritte alla cittadinanza originaria*, ms., Venezia, Archivio di Stato.

(6) P.-O., pp. 35, 43, 154, 168.

(7) Che si trattasse di attori veri e propri o semplicemente di mimi è tuttora incerto (cfr. P.-O., introd., p. XXI; A. STAÜBLE, *La commedia umanistica*, cit., pp. 195-97; G. PADOAN, *La commedia rinascimentale a Venezia*, cit.). Giacché da



successivamente ai suoi stessi allievi. Ma si trovò di fronte ad un'accusa ben piú pericolosa: di *superstitio nova*. Per dimostrare la sua innocenza egli cominciò ad insistere sulla moralità delle commedie, che mediante il contrasto tra bene e male volevano esaltare la vittoria della virtù, come ad esempio nei *Claudi Duo*, commedia molto vicina al dialogo filosofico e dove compaiono personaggi simbolici ispirati a Luciano<sup>(8)</sup>. Quelli dei prologhi sono anche i temi della secolare polemica sulla poesia che tuttavia per il Frulovisi diventa difesa personale davanti ad un pubblico del quale non doveva perdere la fiducia se non voleva perdere l'occupazione. Sicuro che la miglior difesa fosse per lui l'azione e non temendo il confronto sulla scena, piú volte aveva invitato i rivali a gareggiare non a parole ma con i fatti, finché essi si decisero a

---

alcuni passi dei prologhi sembra che il Frulovisi, dopo la prima commedia, si sia servito della recitazione degli studenti (e dobbiamo ammettere vere recite: «*Servi qui primo venient, maximam aperient. Eos adducam. E me nec alii quicquam expectetis*», P.-O., p. 68), il problema riguarda la rappresentazione della *Corallaria* e non è di facile soluzione per l'ambiguità dei termini usati. Il Frulovisi adopera indistintamente *mimus* e *histrionibus* («*Histrionibus nobis quod uti non liceret... Vix impetramus sine mimis istanc agere posse*», P.-O., p. 36; «*Mimis tamen uti minus licuit. Parant ipsi Magistram multis histrionibus, digna qui sunt usi fortuna suis ridiculariis*», P.-O., pp. 153-54 — dove *ridicularia* inoltre può essere inteso come facezia e come buffonata —), che definisce talora *ornatus* delle sue commedie («*Si desunt histriones, ornatus supplebit agentum industria et ingenium adulescentum nostrorum discipulorum*», P.-O., p. 36; «*Duos si Claudos mimis ornassemus*», P.-O., p. 67). Il Padoan (*La commedia rinascimentale*, cit.) interpreta l'*ornatus* (= ornamento) come «commento di alcuni mimi» che avrebbe sottolineato, nella *Corallaria* appunto, la «declamazione a piú voci» da parte degli studenti. La presenza di mimi accantona quesiti come quello sulla conoscenza del latino da parte dei teatranti, anche se resta da chiedersi chi essi fossero e persiste il dubbio sui lettori del testo. Il Prologo Girolamo da Ponte, infatti, si rivolge a nome dell'autore agli studenti e ai loro genitori («*Si quicquam unquam meruit de vobis et vestris liberis*», P.-O., p. 5) per presentare — invece delle tradizionali gare ginniche — un *ludus scenicus*. Non sembra però — nonostante il riferimento ai giochi — che gli studenti partecipino attivamente, neppure leggendo, se sono ricordati — ed è l'unico caso — al pari di spettatori: «*In hoc est nostrum studium placere adulescentulis nostris discipulis vobisque et populo*» (P.-O., p. 6). Nei prologhi delle commedie successive invece, dove essi diventano elemento indispensabile della recita, l'autore si rivolge al pubblico con le formule *optimi viri* (P.-O., p. 36), *spectatores optimi* (P.-O., p. 67) oppure annuncia: «*Adulescentes disertos adducimus vobis et peritos*» (P.-O., p. 108). Cade insomma qualsiasi riferimento ai discepoli che non sia quello di una loro partecipazione attiva, a differenza della *Corallaria*.

(8) Cfr. L. MARZARI, *Presenza di Luciano nel teatro umanistico: i «Claudi Duo» di Tito Livio Frulovisi*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXV, Cl. di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Venezia 1977, pp. 213-30.

mettere in scena a loro volta una commedia, la *Magistrea* oggi perduta, rappresentata in gran pompa e con notevole successo. Questo fu probabilmente l'inizio del declino, anche perché contro il Frulovisi si era schierato un domenicano, messo in burla nel *Symmachus* con il nome di Leocione. Quando scrive l'*Oratoria*, quinta ed ultima sua commedia veneziana, egli è ormai battuto e solo: *nos fugiunt omnes!*<sup>(9)</sup>. Siamo nel 1435 e di lì a poco lo troveremo in Inghilterra dove comporrà ancora due commedie in latino<sup>(9bis)</sup>, mentre per incontrarne delle altre in questa città dovremo attendere sul finire del secolo Tommaso Mezzo.

Sembra che la vittoria dei pedanti abbia bruscamente arrestato la produzione di questo genere e che solo con l'Umanesimo più maturo, a polemiche ormai sopite, essa abbia potuto riprendere.

Le commedie del Frulovisi sono importanti per il rapporto che instaurano con i modelli antichi. In esse l'imitazione di Plauto e Terenzio è piuttosto libera non solo nella scelta dei nomi<sup>(10)</sup> ma anche negli intrecci che di solito fondono due trame diverse, in vario rapporto tra loro. Accanto alle classiche storie d'amore che si risolvono con il processo dell'agnizione, agli inganni orditi da servi compiacenti, accanto alle tresche con cortigiane sempre avidi e mai contente dei doni (es. *Emporia*), compaiono temi di derivazione medievale e spesso novellistica: la vecchia e ricca Claudipotis che aspira alle nozze (*Corallaria*), la giovane che in abiti maschili gira il mondo sulle tracce dell'amato (*Symmachus*), l'innamoramento in sogno e la ricerca della fanciulla desiderata (*Oratoria*).

I personaggi — padri, vecchi, servi, ancelle, lenoni, meretrici — non si allontanano in genere dal tipo fisso delle commedie classiche e l'intento dell'autore di renderli comici spesso non dà i risultati attesi, comunque con significative eccezioni, come frate Leocione che nell'*Oratoria* approfitta della confessione per tentare di sedurre la giovane Hagna. L'episodio è pieno di malizia e di brio. Il frate rivolge le domande classiche sull'obbedienza e il digiuno, ma alla risposta lodevole sbotta in esclamazioni che capovolgono in modo improvviso e spregiudicato il significato della sua funzione di guida non più sacra ma profana: egli inneggia alla vita mondana, biasima il digiuno che guasterebbe la florida bellezza

(9) P.-O., p. 154.

(9bis) Sono la *Peregrinatio* e l'*Eugenius*, pubblicate in P.-O.

(10) Compaiono nomi contemporanei (Henricus, Joanna), latini e greci di cui solo due mediati dai comici (Euclione e Bromia) e in genere « parlanti », tesi a sottolineare le caratteristiche fisiche o morali del personaggio: Afrodite, Crisolo, Filafrodite l'amante di Venere, Claudipotis la vecchia ricca e zoppa, ecc.

della fanciulla, preludio ad una vera e propria dichiarazione d'amore<sup>(11)</sup>. La tecnica dell'ironico rovesciamento di una situazione moralmente ineccepibile desta comicità anche nel sermone al popolo, con il quale Leocione introduce la polemica sulla poesia, esaltando i malvagi e la vita beata degli inferi, di cui non godrà chi legge i poeti perché educano alla virtù<sup>(12)</sup>. Leocione è uno dei personaggi più riusciti del Frulovisi. Subdolo ed ipocrita, egli domina lo svolgimento dell'azione ed è il pretesto di scene movimentate oltre che comiche, come quella in cui si reca in abiti militari alla casa di Hagna per chiederla in sposa, cadendo invece in un agguato che lo smaschererà e lo condurrà di fronte al vescovo (sc. 11 e 12). Riusciti sono anche gli episodi in cui compaiono le figure di Tremolo e del Pedagogo, che devono la loro vitalità all'intento satireggiante dell'autore. Tremolo è un notaio che nell'*Emporia* dovrebbe redigere un atto di vendita, ma la sua incompetenza è tale che lo stende in versi e sarà un mercante ad insegnargli il mestiere<sup>(13)</sup>. Il Pedagogo, alle prese con un discepolo scapestrato e vizioso, compare sulla scena dei *Claudi Duo* compreso nel suo ruolo di educatore incorruttibile, ma finisce per rivelare la sua vera natura meschina, vendendo l'onore pur di aver salva la pelle<sup>(14)</sup>.

Dalle note del manoscritto contenente le commedie<sup>(15)</sup> sembra che questi siano personaggi reali, rivali del Frulovisi mediante i quali egli entra nel vivo delle polemiche del tempo e attacca i suoi nemici personali. Tuttavia il meglio delle commedie è da ricercarsi forse nei personaggi femminili scaturiti dall'osservazione della vita quotidiana. Alcuni, è vero, fanno fugaci apparizioni o non hanno peso nell'azione effettiva, altri sono delineati con sensibilità e simpatia maggiori di quelle usate nel tratteggiare i personaggi maschili e che li rendono indipendenti nei confronti dei modelli antichi.

Una certa autonomia possiede ad esempio la vecchia *Claudi-potis* che, insensibile alle minacce, difende i suoi progetti di nozze contro il parentado furioso perché perderebbe l'eredità<sup>(16)</sup>. *Adelfe* è messa in evidenza nel colloquio con il padre, dove con-

(11) P.-O., pp. 160-61.

(12) P.-O., pp. 166-68.

(13) P.-O., pp. 85-88.

(14) P.-O., pp. 50-52.

(15) P.-O., introd., p. XXIV e pp. 83, 158.

(16) P.-O., pp. 11-13 (*Corallaria*, sc. 3).

fessa il suo amore per un giovane plebeo e, lungi dallo spaventarsi per il tono severo del vecchio, fa ricadere la colpa di ogni guaio su di lui che, secondo le abitudini dei genitori, l'ha tenuta sempre in casa senza accorgersi che cresceva<sup>(17)</sup>. Originale e piena di inventiva è Piste nel *Symmachus*, che non si lamenta come Adelfe della vita ritirata cui sono costrette le fanciulle, anzi ne fa la sua miglior difesa contro l'accusa di aver provocato la morte di un pretendente. Se piange per il pericolo corso dal suo amato Simmaco in duello, sa poi trovare il coraggio necessario a seguirlo, consapevole dei rischi che corre. A Piste sono state accostate altre veneziane famose — Jessica del *Mercante di Venezia* di Shakespeare<sup>(18)</sup> e Drusilla della *Pellegrina* di Girolamo Bargagli<sup>(19)</sup> —, perché sembra cominciare proprio qui con il Frulovisi quell'esame e quella rivalutazione del mondo femminile, che tanta parte avrà nel teatro posteriore soprattutto veneziano, dalla *Veniexiana* al Goldoni.

L'esame del Frulovisi sottolinea l'intraprendenza femminile, la capacità organizzativa, contro l'esempio antico, dove la donna non risolveva mai gli intrecci a meno di essere cortigiana o bella schiava. Si tratta forse di un'esigenza dei tempi nuovi, ai quali il nostro autore si è sempre dimostrato sensibile ed aperto, considerando la realtà con disincanto e comprensione per il prossimo, come quando — nel citato dialogo tra Adelfe e il padre — affronta il tema dell'educazione delle fanciulle spesso eccessivamente severa e rigida o come quando — attraverso le parole di Piste<sup>(20)</sup> — insiste sui *mali mores urbis*, che obbligano a rinchiudere le fanciulle in casa per proteggerne la reputazione, mentre proprio i divieti acuiscono i desideri e spingono all'evasione. Egli ricorda che molti genitori, per evitare ogni responsabilità o risparmiare la dote, chiudevano le figlie in convento e che quando optavano per il matrimonio erano loro che sceglievano lo sposo e sempre tra concittadini<sup>(21)</sup>. Nel *De Republica* il Frulovisi richiamerà l'attenzione delle competenti autorità su alcuni di questi episodi, per invitarle a difendere il rispetto delle naturali inclinazioni della donna<sup>(22)</sup>. Sono elementi che trovano una loro giustificazione quando vengono ricondotti alla vita contemporanea, e non sono gli unici. Se compare talora l'immagine quattrocentesca della ruota

(17) P.-O., pp. 77-78 (*Emporia*, sc. 4).

(18) P.-O., introd., p. XXVI.

(19) M. T. HERRICK, *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana 1960, p. 185.

(20) P.-O., pp. 113-14.

(21) P.-O., pp. 180-81.

della Fortuna ingannevole, ingrata, capricciosa, volubile<sup>(23)</sup>, il Frulovisi crede che nulla possa contro chi sa lottare con perseveranza, impegnando tutte le sue energie e celebra la vittoria dell'uomo contro le avversità nel *Symmachus*, ma anche altrove questo tema diventa per lui motivo di riflessione<sup>(24)</sup>. La fiducia nell'uomo può giustificare il trionfo della giustizia che nell'*Oratoria* condanna Leocione, ma nell'*Emporia* e nei *Claudi Duo* si insinua una certa preoccupazione di natura morale e sociale. Non solo il senso di giustizia appare piú forte negli umili, ma essi ben poco possono di fronte ai potenti che l'amministrano per la corruzione della classe dirigente che carpisce la fiducia del popolo con false promesse, svelando le sue mire ambiziose una volta raggiunto il potere<sup>(25)</sup>. Il tema, nelle commedie solo abbozzato, svela le simpatie del Frulovisi per le classi popolari, e troverà espressione piú compiuta nell'opera politica.

Richiami piú precisi al momento storico appaiono dove si parla delle incursioni dei pirati<sup>(26)</sup>, delle guerre tra turchi e mammalucchi d'Egitto<sup>(27)</sup>, e dove si allude alle torture usate dai triumviri<sup>(28)</sup> e al Consiglio dei Dieci<sup>(29)</sup>. Inoltre comparirebbero personaggi realmente esistiti: se Tremolo, Leocione e il Pedagogo non sono — allo stato attuale delle conoscenze — identificabili con precisione, sotto le vesti di Ascalafo si nasconderebbe un Signore di Notte, Benedetto Venier<sup>(30)</sup>; il *Flamen Dialis* sarebbe il vescovo di Castello Lorenzo Giustinian<sup>(31)</sup>, il ricco Strato Cosimo dei Medici<sup>(32)</sup>, che, scacciato da Firenze tra il 1433 e il '34, fu ospite a Padova e a Venezia dove visse non come confinato ma come un principe, facendo eseguire lavori nella biblioteca di S. Giorgio dal Michelozzo<sup>(33)</sup>.

(22) P.-O., p. 360.

(23) P.-O., pp. 14, 40, 99-100, 124, 126, 183.

(24) Ad es. nel *De republica*, cfr. P.-O., p. 369.

(25) P.-O., pp. 47, 81, 92-93.

(26) P.-O., p. 120 (*Symmachus*).

(27) P.-O., p. 121 (*ibidem*).

(28) P.-O., p. 69 (*Emporia*).

(29) P.-O., pp. 73, 78 (*ibidem*).

(30) P.-O., pp. 21, 26.

(31) P.-O., p. 177.

(32) P.-O., p. 121.

(33) Su Cosimo il V. cfr.: C. S. GUTKIND, *Cosimo de' Medici il Vecchio*, Firenze 1940; N. RUBISTEIN, *The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford 1960, ed. ital. Firenze 1971.

Esaminando le presenze classiche, medievali, contemporanee, il clima di queste commedie si rivela piuttosto ambiguo come anche la scena presupposta. La vicenda della *Corallaria* è situata a Pisa<sup>(34)</sup>, quella dei *Claudi Duo* a Ravenna<sup>(35)</sup>, ma il vero luogo dell'azione è Venezia e qui finalmente si svolgono le altre tre commedie<sup>(36)</sup>. La scena vorrebbe avere anche esteriormente veste classica, ma troppo spesso tradisce i suoi agganci con il mondo contemporaneo: nei templi e nelle piazze indicati con nomi latini si possono riconoscere località della Venezia del Quattrocento<sup>(37)</sup> e non bastano i riferimenti eruditi alla classicità<sup>(38)</sup> per far dimenticare quanto di vivo e di reale balza dai testi in misura più o meno consistente nelle singole commedie. Non mi sembra quindi che sulla produzione veneziana del Frulovisi si possa proporre un discorso globale come si fa generalmente<sup>(39)</sup>: bisogna valutare i singoli momenti e confrontarli. Ci si accorge così che questo autore non ha seguito la strada di quella evoluzione del teatro che vede, nel corso del '400, progredire l'imitazione degli antichi a scapito dei temi nuovi e personali<sup>(40)</sup>. Partito infatti con lo scopo di ispirarsi a Plauto e Terenzio, dopo i primi tentativi (*Corallaria*, *Claudi Duo*, *Emporia*) egli ha desistito, riducendo i richiami all'antichità per lasciare libero corso alle sue esigenze intrinseche. Il *Symmachus* e l'*Oratoria* — l'abbiamo già detto — hanno più del novellistico e i personaggi particolarmente riusciti, Piste e Leocione, non sono di filiazione classica.

Proprio sull'esempio plautino e terenziano, invece, si precisa gradualmente la struttura delle commedie. Le prime due sono

(34) P.-O., p. 6.

(35) P.-O., p. 36.

(36) P.-O., pp. 68, 108, 154.

(37) Il *Phanum Paupertatis* è probabilmente la chiesa di S. Maria dei Frari (P.-O., p. 21), la *Platea Liburnorum* la Riva degli Schiavoni (P.-O., p. 98), la *Pulchra Platea* di fronte al *Templum Ideae Matris* è la Piazza con la chiesa di S. Maria Formosa (P.-O., p. 108), il *Phanum Piscatorum in vestali sacello* S. Marta nel quartiere dei pescatori (P.-O., p. 145), l'*Aedes Praedicatorum* la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo (P.-O., p. 157).

(38) Nomi di divinità pagane (P.-O., pp. 8, 10, 47, 96, 115, 119, ecc.), personaggi antichi (P.-O., pp. 7, 14), *gentes romane* (P.-O., p. 55).

(39) Cfr. ad es. R. SABBADINI, *Tito Livio Frulovisio, umanista del sec. XV*, in «Giornale storico della lett. ital.», 103, 1934, pp. 55-81; A. STAÜBLE, *Le sette commedie dell'umanista Tito Livio de' Frulovisi*, in «Rinascimento», 2, 3, 1963, pp. 23-51; Id., *La commedia umanistica*, cit., pp. 51-65.

(40) Cfr. anche *Teatro Umanistico*, Milano 1965, introd. a cura di A. Perosa, p. 17.

nell'insieme disordinate e dispersive. Nella *Corallaria* l'intrigo piuttosto complicato, ad esempio, si risolve improvvisamente senza una logica interna, per un caso scelto dall'autore tra tanti possibili; nei *Claudi Duo* soprattutto le prime scene si susseguono giustapposte senza una chiara necessità. Nell'*Emporia*, nel *Symmachus* e nell'*Oratoria* vi è un maggior equilibrio e nell'ultima commedia il Frulovisi ha cercato di evitare le parti narrative — numerose nella *Corallaria* e ancor più nel *Symmachus* dove i fatti si svolgono in Oriente mentre la scena resta a Venezia — e di rappresentare il più possibile i fatti nel loro farsi.

Sarà interessante notare come all'andamento delle commedie del Frulovisi corrisponda, a distanza di qualche decennio, quello che avranno a Venezia le tre commedie fiorite a cavallo del secolo: l'*Epirota* pubblicata nel 1483, la *Stephanium* intorno al 1502, la *Dolotechne* nel 1504, composte rispettivamente da Tommaso Mezzo, di nobile famiglia e raccoglitore di codici, in relazione con l'ambiente culturale più progredito come attesta una corrispondenza con Pico della Mirandola<sup>(41)</sup>; Giovanni Armonio Marso, in relazione con il Bembo e il Sabellico, protetto dal Gabrieli e dal nobile Luigi Pisani, organista della basilica ducale e frate di quell'ordine dei Crociferi noto per il favore concesso agli spettacoli teatrali (i frati presso il loro convento allestirono numerose recite — cfr. i *Diari* del Sanudo — e sembra che lo stesso Armonio si cimentasse come attore)<sup>(42)</sup>; Bartolomeo Zamberti, notaio della cancelleria ducale, traduttore e commentatore di Euclide ed Aristotele, studioso del diritto veneziano<sup>(43)</sup>.

Le tre commedie propongono una vicenda assai simile e nell'insieme classica: la relazione tra una fanciulla rapita e un giovane che non osa sposarla perché senza dote, risolta a lieto fine grazie

(41) Cfr. T. MEDII, *Fabella Epirota*, con introd. a cura di L. Braun, Monaco 1974, e il mio art. *Appunti su Tommaso Mezzo e la sua commedia «Epirota»*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXIX, Cl. di Scienze morali, Venezia 1971, pp. 231-48.

(42) Cfr. J. HARMONII MARSII, *Comoedia Stephanium*, con introd. a cura di W. Ludwig, Monaco 1971 e la mia recensione in «Lettere italiane», 1972, XXIV, n. 3, pp. 390-95; l'Armonio scrisse anche una tragedia, cfr.: J. HARMONII MARSII, *De rebus italicis deque triumpho Ludovici XII regis Francorum Tragoedia*, edidit Gilbert Tournoy, Leuven 1978.

(43) Cfr. il mio art. *L'ultima commedia umanistica veneziana: la «Dolotechne» di Bartolomeo Zamberti*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXVII, Cl. di Scienze morali, Venezia 1979, pp. 587-609. Della *Dolotechne* esistono solo due stampe cinquecentesche; è in corso, a mia cura, la preparazione dell'edizione critica.

all'arrivo di un ricco parente. Nell'*Epirota* e nella *Dolotechne* la trama principale si complica delle pretese amatorie di una vecchia decisa a conquistare il giovane protagonista. Il significato di queste composizioni scaturisce da un'analisi che evidenzi il rapporto con le fonti, ma anche quello reciproco e quello con il posteriore teatro in lingua volgare.

Nell'*Epirota*, scritta in prosa, preceduta da un breve argomento e divisa in scene come già le commedie del Frulovisi, classici sono i nomi di alcuni interlocutori — Antifile, Clitifone, Panfila — come certe situazioni particolari: la vicenda della fanciulla rapita, come anche l'equivoco causato da due personaggi con lo stesso nome (ma senza che ne siano sfruttate le intrinseche possibilità comiche). Vi appaiono più curati quegli episodi secondari, non indispensabili allo svolgersi dell'azione, che, nati forse come riempitivo, han finito per avere il sopravvento e costituiscono la parte più viva e piacevole della commedia. Si tratta delle scene iniziali dove la vecchia Panfila si trucca per nascondere i segni dell'età, mentre l'ancella non le risparmia i commenti (sc. 1) e l'*obstetrix* — dopo aver magnificato le qualità dei suoi cosmetici e le sue astuzie — si appresta a renderla irricognoscibile (sc. 2). Oppure ancora dove detta al vecchio Egio l'epistola amorosa per Clitifone, combattuta tra il desiderio di vendetta contro la trascuratezza del giovane e il timore di recargli offesa che lo allontani definitivamente (sc. 4). I particolari non scavano nella psicologia dei personaggi e non vengono sviluppati nella satira quegli spunti felici che pure il dialogo offre. Così sarà per la lite tra due meretrici, madre e figlia, sottolineata dai commenti tra l'ironico e il preoccupato di un servo (sc. 6), le frottole di un ciarlatano che vende le sue erbe gabbando gli sciocchi (sc. 8), il patto tra il citaredo e l'oste che alla fine è beffato (sc. 11).

Alcuni di questi motivi rappresentano una novità per il teatro: possono avere dei precedenti nella poesia latina, nella letteratura medievale e tre-quattrocentesca<sup>(44)</sup> — la burla ordita da un musico ai danni dell'oste per scroccargli un pranzo, ad esempio, era stata raccontata dal Bracciolini nella sua raccolta di facezie<sup>(45)</sup> — e confluiranno nella produzione posteriore non solo teatrale<sup>(46)</sup>.

(44) Cfr. il mio art. *Appunti su Tommaso Mezzo*, cit., pp. 242-43.

(45) Cfr. P. BRACCIOLINI, *Opera omnia*, Torino 1964, I, pp. 487-88, *De cantilena tabernariis placita*.

(46) Si pensi ad es. all'Aretino autore di teatro e delle *Sei giornate* o al Ruzante.



I personaggi della commedia ispirati ai classici sono privi di rilievo e fungono da riempitivo. Anche lo zio Epirota, che dà il titolo alla commedia, ha scarso valore in sé, ma con le sue peregrinazioni attraverso la città alla ricerca della nipote funge da collegamento e da pretesto per le varie scene: è lui che incontra il ciarlatano ed assiste alla vendita di erbe prodigiose, è lui che si imbatte nel citaredo e che si lascia trascinare, in cerca di un buon pranzo, alla taverna dove si svolge l'episodio dell'oste gabbato. A questo punto la commedia potrebbe apparire come una serie di quadri viventi, incorniciati dalla vicenda classica della fanciulla rapita, e che rivelano nell'autore il gusto dell'osservazione e l'amore — nonché l'abitudine — ad un certo tipo di spettacolo. Vengono alla mente, insomma, le rappresentazioni di commedie allestite nelle case patrizie, arricchite da intermezzi che potevano diventare spettacoli autonomi: musiche, danze, quadri allegorici o mitologici. Nell'*Epirota*, infatti, la vicenda principale è più raccontata che rappresentata e l'azione è circoscritta alle scene secondarie e risolta all'interno di ciascuna.

Diventa così legittimo chiedersi se questa sia commedia « classica » e quale posto occupi all'interno della produzione umanistica veneziana. Se possiamo convenire con l'Apollonio, dicendo che qui l'imitazione degli antichi è più intenzione che sostanza<sup>(47)</sup>, dobbiamo però ammettere che sono scomparsi quegli elementi strettamente legati alla cultura medievale e presenti nel Frulovisi; nella trama e nella struttura vi è maggior fedeltà a Plauto e Terenzio, e in questo senso, anche se vi è ricchezza di spunti offerti dalla realtà che saranno sviluppati nella produzione volgare del secolo seguente, si prepara il terreno alla comparsa di un'altra commedia, la *Stephanium* dell'Armonio, rappresentata intorno al 1502 nell'atrio del convento degli Eremitani a Santo Stefano e che rivela nella struttura quanto fosse progredita la conoscenza delle commedie antiche: alla divisione in scene — sempre prive di numerazione — si aggiunge quella in cinque atti; è scritta in versi anche se piuttosto liberi; la scena è fissa.

Nel prologo, che segue l'argomento, l'Armonio dichiara succintamente la sua poetica: nessuna città più di Venezia è degna di accogliere gli studi umanistici e l'autore spera per questo di riuscire gradito, presentando una commedia che è nuova e scritta per divertire oltre che educare. L'argomento si spiega nel contesto

(47) M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze 1954, I, p. 274.

delle vecchie polemiche evidentemente non ancora del tutto placate, cui l'Armonio replica con la tesi del teatro specchio di vita ed esempio morale. Anzi la definizione da lui data è identica a quella citata da Donato nell'introduzione all'opera di Terenzio e da lui attribuita a Cicerone<sup>(48)</sup>. Questo prova — se ce ne fosse bisogno — che l'Armonio è buon lettore di Plauto e Terenzio e conoscitore dei testi teorici. Può apparire singolare la dichiarazione di novità, quando commedie erano già state scritte a Venezia — e rappresentate — e quando si pensi ai rapporti esistenti tra i letterati. Lo Scita, ad esempio, che scrisse un carme di lode per la *Stephanium*<sup>(49)</sup>, aveva esortato il Mezzo ad inviare l'*Epirota* in lettura al Pico<sup>(50)</sup>. La pretesa di novità va quindi spiegata in altro modo: è forse la consapevolezza che si è scritto qualche cosa di diverso, di più fedele a Plauto e Terenzio e quindi di nuovo rispetto ai tentativi precedenti<sup>(51)</sup>. Che il modello cui guarda l'Armonio sia proprio la commedia classica è dimostrato da vari elementi.

Dai classici sembrano derivare, oltre la trama, i personaggi non solo per il nome — Geta, Egio, Stefania —, ma anche per la loro presenza convenzionale — padre avaro, figlio innamorato e spendaccione, servo astuto, ancelle, cuoco — e i motivi del tesoro nascosto e rubato (comune all'*Aulularia* di Plauto), del servo che guida l'azione ordendo imbrogli e alla fine ottiene comunque la libertà (come nell'*Epidicus*), del rapimento (che ricorre nel *Poenulus* e nel *Rudens*), del viaggio d'affari (*Mercator*), inoltre come già nell'*Aulularia*, nella *Casina* e nell'*Andria* la fanciulla attorno alla quale ruota l'azione non compare mai sulla scena. Rispetto ai modelli classici appare tuttavia una novità sostanziale: la vicenda si risolve con il comune processo dell'agnizione, ma questo avvenimento non capita improvviso alla fine, è lentamente preparato e atteso fin dall'inizio dell'azione, dall'atto I (sc. 1) dove il giovane Nicerato presenta la situazione, per essere ricordato all'atto III

(48) Cfr.: P. TERENTII AFRI, *Comoediae sex, accedunt interpretes vetustiores Aelius Donatus, Eugraphius, Calphurnius*, Hagae-Comitum, 1726, I, p. LVII: «(10) . . . Comoediam esse Cicero ait, imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis».

(49) Pubblicato in J. HARMONII MARSI, *Comoedia Stephanium urbis Venetie genio publice recitata*, impressum Venetiis per Bernardinum Venetum de Vitalibus, s.d.

(50) Cfr. *Thomas Medius Joanni Pico Mirandulano S.*, cod. Vat. Cappon, 235, cc. 7v-8r, pubbl. da E. Garin in «La Rinascita», 1942, pp. 584-85.

(51) Cfr. anche la conclusione: Vos, si quid novae fabulae placuit, plausum date.

(sc. 4) dove l'ancella di Stefania prega gli dei di farne giungere al piú presto lo zio. All'atto IV (sc. 5) fa la sua comparsa un servo di questi che cerca l'abitazione di Stefania e infine all'inizio dell'atto V entra in scena lo zio in persona.

A proposito dei temi plautini e terenziani presenti nella commedia, si può sottolineare come siano comuni a Plauto quelli piú propriamente comici, a Terenzio quelli educativi e morali: come la tematica padre-figlio, nella quale si può cogliere il messaggio educativo dell'autore perché in Nicerato finisce con il prevalere il senso di sottomissione e di obbedienza.

Al plautino Euclione sembra ispirarsi il vecchio padre Egio, anzi si possono scorgere delle analogie tra *Stephanium* ed *Aulularia*<sup>(52)</sup>. Mai però l'Armonio ha ripreso direttamente il dialogo o ha cercato di imitarlo esteriormente, per cui la derivazione non è documentabile e bisogna riconoscere che con Egio l'Armonio ha creato un personaggio in parte nuovo. Infatti in lui l'avarizia è un eccessivo amore per la ricchezza che si accompagna ad uno spiccato senso degli affari, qualità che condizionano l'atteggiamento degli altri personaggi nei suoi confronti. Nicerato, ad esempio, prima di annunciargli l'arrivo dello zio di Stefania, lo avverte astutamente che costui è in grado di pagare una forte somma come dote della fanciulla (V, 3). Oltre Egio e Nicerato, solo Geta ha un certo rilievo tra i personaggi: presente ovunque e sempre disposto ad aiutare il padroncino, per lui diventa ladro, animando le scene piú agitate della commedia, là dove è sorpreso da Egio e dove cerca di addossare tutte le colpe ad un servo straniero<sup>(53)</sup>. Altra caratteristica di Geta è l'atteggiamento sempre polemico nei confronti della realtà. Se Stefania è preoccupata per l'imminente partenza dell'innamorato e gli scrive una lettera, questo è solo un mezzo per sottrarre al giovane il denaro messo insieme dal padre (I, 1). Il vecchio padrone lesina sul mangiare? Volesse il cielo che tutti gli avari fossero pesci e crepassero a forza di bere (III, 3). La ricchezza offre davvero grandi vantaggi e fa spalancare tutte

(52) L'episodio di Euclione che, dopo aver controllato il tesoro, richiama in casa la serva e le ordina di montare la guardia (*Aul.*, I, 3) trova il suo corrispondente — e in analoga posizione (I, 3) — nella *Steph.*; la sfuriata di Euclione contro il cuoco scoperto in casa (*Aul.*, III, 2) e poi contro un servo trovato a curiosare nel tempio della Fede dove aveva nascosto la pentola piena d'oro (*Aul.*, IV, 4), è analoga a quella di Egio contro Geta (*Steph.*, IV, 3 e 6) ed in entrambi i casi i due avari bastonano i presunti ladri.

(53) Cfr. *Steph.*, IV, 3 e IV, 5, che secondo il Sanesi ricorderebbe una scena analoga dell'*Amphitruo*: I. SANESI, *La commedia*, Milano 1911, I, pp. 126-27.

le porte — Geta stesso lo sperimenta dopo il furto (III, 4) —, ma finisce con il togliere la tranquillità e con il rendere ansiosi e preoccupati (III, 3). Già il Frulovisi aveva accennato nella *Corallaria* alle pene della ricchezza<sup>(54)</sup>, e si tratta di un tema che in Plauto e Terenzio non compare direttamente.

Per il resto quei motivi personali o realistici che avevano dato brio ed interesse alle opere del Frulovisi e del Mezzo, qui non trovano posto e la *Stephanium* appare a Venezia la commedia di piú stretta imitazione classica. La sua lettura è spesso resa monotona da preoccupazioni culturali e morali, eppure questa ha riscosso maggiormente le lodi dei contemporanei, il cui ideale era appunto avvicinarsi il piú possibile al modello antico.

Nonostante questo esempio a lui molto vicino, lo Zamberti ci dà con la *Dolotechnne* un risultato piuttosto diverso. Composta in versi e divisa in scene non numerate, essa è preceduta da un breve argomento e dal prologo, recitato in prima persona da un vecchio che incita un araldo a far sedere numerosi gli spettatori, perché il commediante in arrivo non venga a trovarsi nel regno della povertà<sup>(55)</sup>. Ad essi, prima della vicenda, egli presenta tre fanciulle cacciate dall'Italia, Verità, Giustizia, Equanimità, che, per il loro senso allegorico ispirato forse a Luciano, già modello del Frulovisi, introducono una nota polemica destinata tuttavia a rimanere senza evidente sviluppo e quindi solo esteriormente riconducibile alle pretese educative di altre commedie umanistiche. Nel congedo commenta i fatti un *recitator*, che accanto al tradizionale invito all'applauso inserisce l'esortazione ai veneziani a prendere le armi contro il potente Turco.

I nomi dei dialoganti, coniatì in modo personale su moduli latini e greci, evitando le forme di tipo contemporaneo, diventano « parlanti »: Bdeliria è l'impudenza, Mononio l'unico, Rodostoma la fanciulla dalla bocca rosata, Merofila la bevitrice, ecc.

Di derivazione classica, oltre la trama, sembrano alcuni episodi — la vendita della fanciulla in realtà libera cittadina<sup>(56)</sup>, la puni-

(54) P.-O., p. 19.

(55) L'allusione è particolarmente interessante, perché sembra supporre una recita a pagamento e anche se non abbiamo notizia dell'avvenuta rappresentazione di questa, forse l'autore vi pensava, prendendo spunto da esperienze contemporanee. Del resto già il Frulovisi faceva dire al prologo dell'*Oratoria*: « Liberalis est, nec diuitias curat: gratis dedit: tot iocis nos donauit liberalibus » (P.-O., p. 154): evidentemente c'era chi agiva in altro modo.

(56) Cfr. *Curculio*, *Poenulus*, *Persa*, *Epidicus* dove è ordita ai danni di un parassita.

zione del lenone che non ne doveva far commercio<sup>(57)</sup> — come altri particolari a prima vista indipendenti: la fanciulla considera la meretrice una seconda madre (sc. 7), ma già nella *Cistellaria* una bambina esposta viene raccolta da una cortigiana ed allevata onestamente come una figlia; Alitologo nell'incontro con Policriso (sc. 21) confessa di aver girato il mondo in cerca della figlia, come già Annone nel *Poenulus*. Frequenti sono inoltre richiami a divinità pagane, a luoghi antichi o personaggi mitologici<sup>(58)</sup>.

Ma in questo tessuto di imitazione antica si insinuano elementi diversi, tra cui si nota innanzi tutto la presenza dei modelli veneziani. La denuncia dei vizi di ruffiani e parassiti sembra una risposta all'*Epirota* dove Harpage insegna il mestiere alla figlia (*Ep.* sc. 6) oppure lo sviluppo dell'invettiva dell'Armonio contro *omne genus meretricum* (*Steph.* III, 3); l'estorsione con l'inganno del denaro che serve a riscattare l'amata rimanda più che a Plauto<sup>(59)</sup> o Terenzio<sup>(60)</sup> alla *Corallaria* del Frulovisi<sup>(61)</sup>. Tra tutti spicca il tema della vecchia innamorata, preparato dal colloquio della scena 1, dove Eufilazia, non più tanto giovane, non nasconde al marito le proprie velleità coniugali e si lamenta della sua freddezza. Esso è poi sviluppato in chiave caricaturale con Bdeliria nella vivace scena della toeletta (sc. 4) e nel dialogo con Sfalero che sottolinea ironicamente l'assurdità del comportamento bambolesco della vecchia (sc. 5). Sono qui approfonditi quegli elementi comici presenti già nella *Corallaria* del Frulovisi e soprattutto nell'*Epirota* del Mezzo, che pare assai probabile lo Zamberti abbia tenuto presente.

Alcune situazioni possono suggerire idee dell'autore. L'antico contrasto tra padri e figli non è impostato sulla parsimonia dei primi e l'amore per la baldoria dei secondi, come in Plauto e Terenzio ma anche nell'Armonio. Mononio appare subito un giovane di ottimi costumi, che non dà preoccupazioni di sorta ai genitori (sc. 1,2) fino al momento in cui non vuol disporre autonomamente della propria vita e scegliersi la sposa, tra l'altro non nel mondo della cortigianeria (come fanno quelli che possono apparire i suoi antecedenti classici, Panfilo nell'*Andria* e Ctesifone negli *Adelphoe*). La sua preferenza cade su Rostodoma, di cui più

(57) Cfr. *Curculio*, *Poenulus*.

(58) Cfr. ad es. sc. 2, 7, 11, 12, 13, 15, 19.

(59) Cfr. *Asinaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Pseudolus*.

(60) Cfr. *Heautontimorumenos*.

(61) Come già ha osservato lo Stauble, cfr. *La commedia umanistica*, cit., p. 119.

volte si ricordano la nascita libera, la buona educazione, la ricchezza (sc. 7,12,21). L'opposizione paterna, dunque, non ha motivo di esistere se non per le apparenze che condannano i due giovani e per il fatto che essi agiscono all'insaputa del capofamiglia, confidando nei servi. Anche la solidarietà di questi nei confronti del giovane, sebbene non scevra da interesse, tende a rispettare le leggi morali e, se inganno ci deve essere, è ordito contro l'impudente Bdeliria, per cui il lieto fine si impone come giusto premio di tante fatiche. In modo personale lo Zamberti affronta anche il contrasto tra servi e padroni. Policriso è un capofamiglia bonario e generoso (sc. 2), che apprezza le buone doti del servo acquistato bambino e lo fa crescere assieme al proprio figlio nelle vesti di un amico se non addirittura di un maestro<sup>(62)</sup> e al quale può ricorrere per consiglio in caso di necessità (sc. 2). Sfalero è a sua volta un servo riconoscente (sc. 10, 12) e preoccupato di salvaguardare la moralità oltre che il buon nome della famiglia (sc. 12) e che soffre non tanto della dipendenza quanto dello scarso peso che potrebbe avere la sua opinione (sc. 2). Egli interpreta anche il contrasto tra ricchezza e povertà, sentita come motivo di ansia la prima e di serenità la seconda (sc. 2): particolare che, abbiamo visto, ha ispirato non Plauto e Terenzio ma il Frulovisi e l'Armonio. La ricchezza è illustrata nelle sue implicazioni morali, perché suscita invidia e fa travisare la valutazione della realtà: spesso i ricchi considerano più l'apparenza che la sostanza delle cose (sc. 2) o agiscono come lenoni (sc. 9). Sfalero rappresenta anche la fiducia negli uomini e nell'azione concreta, mitigando quel senso di fatalità che poteva dare la credenza nell'intervento degli dei spesso sottolineato (ad es. sc. 10), oppure l'immagine delle alterne sorti che la fortuna ingannevole riserva agli uomini (sc. 7).

Accanto a questi echi di una *ratio vivendi* tutta quattrocentesca figurano quei riferimenti più tangibili alla vita del tempo, che dal Frulovisi al Mezzo all'Armonio si erano progressivamente ridotti, e alcuni dei quali assumono qui valore autobiografico. La consuetudine del lavoro di cancelleria, le noie e le lungaggini dell'*iter* burocratico affiorano nelle preoccupazioni del lenone che preferisce restituire subito le « mine » del riscatto piuttosto che affrontare un processo senza dubbio lungo e dispendioso, pur vedendo svanire i propositi di ulteriore arricchimento con il prestito ad usura della somma estorta. Tra i fastidi della ricchezza figura il versa-

(62) Cfr. I. SANESI, *La commedia*, cit., I, p. 127.

mento delle tasse, con un'allusione forse ai prestiti obbligatori imposti dalla Serenissima per finanziare le sue imprese belliche<sup>(63)</sup>. I Turchi infatti incalzavano in Oriente destando non poche apprensioni, tanto che l'autore sente la necessità di alludervi due volte, mettendo in bocca a Sfalero il racconto di una strepitosa vittoria dell'esercito contro un re persiano (sc. 19) e al *recitator* l'esortazione a sferrare un'offensiva che ricacci il nemico oltre il Don.

La varietà e la diversità degli elementi che — come si è visto — compaiono nella *Dolotechne* possono giustificare quelle carenze strutturali che la fanno apparire un regresso nei confronti della *Stephanium*: manca la divisione in atti ed è difficile il mantenimento della scena fissa<sup>(64)</sup>. Ma l'autore ha cercato di sviluppare la materia secondo motivazioni interne, evitando il disordine di certe commedie del Frulovisi e i continui cambiamenti di luogo che erano anche dell'*Epirota*.

Le tre commedie nate tra '400 e '500, quindi, *Epirota*, *Stephanium*, *Dolotechne*, mostrano — come accennato — un andamento parallelo a quello che nella prima metà del '400 avevano avuto le opere del Frulovisi: mentre la struttura si è andata progressivamente precisando con l'approfondirsi delle conoscenze su Plauto e Terenzio, gli elementi classici divenuti in una prima fase piú consistenti<sup>(65)</sup> si sono se non impoveriti<sup>(66)</sup> almeno mescolati a temi di ispirazione contemporanea, destinati ad avere il sopravvento<sup>(67)</sup>. E' questa in fondo la linea di sviluppo che — a Venezia — il teatro umanistico consegnerà a quello volgare del '500: dopo la rappresentazione di volgarizzamenti plautini e terenziani, infatti, esso cercherà una propria autonomia non tanto strutturale quanto piuttosto contenutistica, da un lato svolgendo quegli elementi già presenti nelle commedie umanistiche e non di derivazione classica, dall'altro calandosi — con il Calmo e il Ruzante, ad esempio — nella realtà viva del proprio tempo.

(63) Sui prestiti obbligatori cfr. G. LUZZATTO, *I prestiti della Repubblica di Venezia (sec. XIII-XV)*, Padova 1929, introd.

(64) Si deve supporre almeno un interno per la scena della toeletta (sc. 4).

(65) Dalla *Corallaria* all'*Emporia* e dall'*Epirota* alla *Stephanium*.

(66) Come dall'*Emporia* al *Symmachus*.

(67) Come dalla *Stephanium* alla *Dolotechne*.

## IL CLICHÉ « ANGELO DEL FOCOLARE »

PATRIZIA SCHIBLER-PERVANGHER

---

Nota presentata dal s. e. Vittore Branca  
nell'adunanza ordinaria del 14 dicembre 1980.

---

### 0. PREMESSA

Come tutte le lingue l'italiano è ricco di espressioni idiomatiche, locuzioni, modi di dire, metafore, clichés. La loro origine non è sempre conosciuta e non di rado la tradizione lessicografica italiana ignora queste componenti espressive della lingua — soprattutto se di quella parlata e non letteraria — ritenendole indegne di apparire nei vocabolari. Frutto di questo atteggiamento elitario è non solo un'immagine incompleta dell'uso linguistico di una data epoca, ma anche la mancanza di punti di appoggio per il linguista che voglia risalire alla prima attestazione di un dato segno.

Questa indagine si prefiggeva di accertare le prime attestazioni di « angelo del focolare », metafora o cliché ancora vitale per designare il tipo di donna tutta dedita alla casa e alla famiglia. Data la scarsissima probabilità di scovare la prima attestazione di un segno qualora essa si trovi all'interno di un testo e non figuri invece all'esterno come titolo, occorre andare molto cauti con la pretesa di aver reperito una prima attestazione in assoluto.

Tenuto conto di questo fatto, il presente contributo intende rendere nota una probabile prima attestazione scritta di « angelo del focolare »; presentare il testo e il personaggio cui esso si rifà cercando di inserirli nel contesto storico-culturale della loro epoca; e infine accennare alla diffusione e alla vitalità di questo cliché.



## 1. LA DONNA COME ANGELO E IL FOCOLARE COME CASA

1.1 *La donna-angelo*

L'immagine della donna-angelo è un topos comune a gran parte della letteratura europea, diffuso dai trovatori provenzali ai primi del '200. La donna vista come « un angelo, in cui è beatitudine e conforto, in cui bontà e bellezza irraggiano un'altissima spiritualità »<sup>(1)</sup>, è un topos-chiave sia nel dolce stil nuovo, sia, per fare un esempio non italiano, nel Minnesang. In ambito italiano quest'immagine si è perpetuata attraverso i secoli: la usa piú volte, ad esempio, il Foscolo per Teresa nell'« Ortis » (1802), il Rovani per Ada in « Cento anni » (1857-58), spessissimo poi Carolina Invernizzo a fine '800 nei suoi numerosi romanzi d'appendice; si è perpetuata perdendo via via certi tratti semantici e acquistandone nuovi, nel senso di una secolarizzazione. Secolarizzazione ben attestata ad esempio dal sintagma « *un angelo dall'ali d'oro* »<sup>(2)</sup> dove l'attributo non è da intendersi nel senso traslato di 'preziose qualità morali', bensí nel senso tutto concreto delle sonanti e lucenti 40.000 lire di dote assegnate alla fanciulla in questione.

L'appellativo di *angelo* per la donna è rimasto vitale anche in altre lingue europee e non ci si meraviglierà quindi di ritrovarlo quale parte di significante del significato 'donna giovane tutta dedita alla casa e alla famiglia'.

1.2 *Il focolare come casa*

*Focolare* nel senso di 'casa, famiglia' è in uso nella lingua italiana da parecchi secoli. Secondo il DEI, 3, 1674, *focolare* vale: « ... anche casa, famiglia, significato raggiunto nell'Italia centrale prima del 757 (a. Rieti: *foculare*) ». Il Battaglia, 6, 90, non riprende l'attestazione del DEI, ma si limita ad attestazioni dal '200, la prima dovuta a Ricordano Malispini (Firenze ca. 1220-1290), cronista di parte guelfa, autore con l'« Istoria fiorentina » della prima cronaca in volgare della città. Scrive il Malispini: « Fece

(1) G. PETROCCHI, *Dolce stil nuovo*, in: AA.VV., *Storia della letteratura*, Milano (Garzanti), 1965, vol. I, p. 734.

(2) L'attestazione proviene dalla commedia di Giacinto Bianchi *Male lingue*, Milano 1879. In altro senso si pensi al romanzo *Angelo di bontà* del Nievo.

franca la città e i suoi cittadini tre miglia d'intorno, senza pagare niuna taglia o spesa salvo denari 26 per focolare ciascuno anno » (1-100). Lasciando ai competenti il compito di indagare come mai il Battaglia abbia rinunciato all'attestazione del DEI, basti qui ritenere che l'accezione 'casa, famiglia' di *focolare* è originariamente del linguaggio amministrativo e non poetico, e che è in uso da parecchi secoli. E' dovuta a che « il focolare era in passato ed è ancora nelle campagne la parte più intima delle case, quella intorno alla quale si raccoglie la famiglia » (Battaglia, *ibid.*).

Riassumendo: sia *angelo* come metafora applicata a un certo tipo di donna sia *focolare* come sineddoche di 'casa', 'famiglia', sono attestati in italiano almeno dal XIII secolo. Il nesso costituito da questi due lessemi potrebbe quindi teoricamente esser stato coniato parecchi secoli fa.

## 2. INDAGINI PRELIMINARI

Prima di accingersi alla ricerca della prima attestazione di questo cliché si sono ovviamente consultati tutti i vocabolari italiani a disposizione; è inoltre parso opportuno cercare il termine corrispondente nelle principali lingue europee occidentali per stabilire eventuali derivazioni o parallelismi.

### 2.1 *Attestazioni in opere di impianto semasiologico*

Nessuno dei dizionari consultati registra il nesso « angelo del focolare ». [Si tratta dei vocabolari e dizionari seguenti: Crusca 1729, Tommaseo-Bellini 1861-79, Rigutini-Fanfani 1875, Fanfani 1891, Arlia 1895, Il nuovissimo Melzi (1900?), Petrocchi 1910, Cappuccini 1916-17, Tommaseo-Biagi 1917, Fanfani 1922, Vocabolario della Reale Accademia d'Italia 1941, Cappuccini-Migliorini 1945, DEI 1950, Panzini: Dizionario moderno 1950, Prati: Vocabolario etimologico italiano 1951, Prati: Prontuario di parole moderne 1952, Messina: Parole al vaglio 1954, Gabrielli 1956, Migliorini-Duro: Prontuario etimologico 1958, Battaglia 1961, Migliorini: Parole nuove 1963, Garzanti 1965, Zingarelli 1966, Vaccaro: Dizionario delle parole nuovissime e difficili 1968, Devoto-Oli 1971, De Felice-Duro 1974].

Mancano altresì nessi quasi sinonimi come *angelo della casa*, *angelo della famiglia*, attestati in italiano almeno fin dalla seconda metà dell'800.

Nemmeno in opere che fanno la storia di parole compare il nesso in esame. Si sono consultati a questo proposito:

A. Menarini, *Profili di vita italiana nelle parole nuove*, Firenze 1951; L. Pestelli, *Dizionario delle parole antiche*, Milano 1961; A. Gabrielli, *Avventure nella foresta del vocabolario*, Milano 1963; C. Tagliavini, *Storia di parole*, Brescia 1963; B. Migliorini, *Profili di parole*, Firenze 1968, B. Migliorini, *Parole d'autore*, Firenze 1975; B. Migliorini, *Parole e storia*, Milano 1975, M. Fogarasi, *Storia di parole - Storia della cultura*, Napoli 1976.

L'assenza totale nei vocabolari di un cliché ancora vitale nell'italiano d'oggi sebbene fortemente connotato, lascia supporre che questo cliché sia nato in ambiente di consumo (romanzo d'appendice, teatro da oratori della domenica, cinema, fumetti, ecc.) e sia stato coniato o per lo meno diffuso da un autore poco noto che, a causa del suo scarso prestigio, non ha avuto il privilegio di venire spogliato dai compilatori di vocabolari.

## 2.2 *Termini per «angelo del focolare» nelle principali lingue europee occidentali*

Una perfetta identità a livello di significante è riscontrabile unicamente nello spagnolo che possiede *ángel del hogar*, tuttora vitale anche se forse meno intensamente che in italiano. Il termine inglese *angel in the house*, oggi comprensibile ma non piú usato (cosí almeno a Londra secondo informazioni raccolte sul posto nel 1979), si avvicina molto all'italiano ma è meno raffinato con un prosaico *house* invece di *hearth*. Il francese usa oggi *femme au foyer* che si muove su un registro ancor piú basso dell'inglese, ma ha posseduto per un certo periodo *ange du foyer* oggi scomparso. Il tedesco infine si stacca ancora maggiormente dall'italiano con *Heimchen* propriamente 'grillo domestico o del focolare'.

### 2.2.1 *Il termine spagnolo*

Lo spagnolo, come detto, ha un termine identico all'italiano. La prima attestazione scritta reperita è del 1864 e si riferisce al titolo di una rivista uscita a Madrid fino al 1869. Ecco l'attestazione completa: «El Angel del Hogar. Páginas de la familia. Revista semanal de literatura, educación, modas, teatros. Dirigida por María del Pilar Sinués de Marco. Madrid, Imp. de R. Vicente; e Hijos de Vázquez, Enero

1864, a 31 Marzo 1869, 4°, 8 pp. a columns, figurines en colores » (3). Termini come *hogar*, *familia*, *educación*, *modas*; l'assenza di argomenti cosiddetti maschili come la politica, l'economia, le scienze; la direzione affidata a una donna, indicano in modo chiaro trattarsi di una rivista destinata a un pubblico femminile.

La seconda attestazione reperita è del 1874 ed è il titolo di una « comedia original en verso » del genovese Manuel Dagnino pubblicata in spagnolo a Genova presso la Tipografia Sordomuti. L'opera essendo uscita in Italia, verrà ripresa e trattata nel prossimo capitolo. Basti per ora sapere che la metafora designa qui una pia fanciulla della borghesia spagnola che si sacrifica per salvare la famiglia da un tracollo morale e finanziario. Una terza attestazione risale al 1886. E' di nuovo il titolo di una « revista literaria » di 8 pagine, diretta da Doña Esmeralda Cervantes e stampata a Barcellona.

Un'ultima attestazione proviene dal mondo latino-americano e precisamente dal Messico. Eccola: « El Angel del Hogar. Semanario de la religión y de moral. Zacatecas, 15 Diciembre 1887 a 26 Diciembre 1889 » (4). L'intento di quest'ultima rivista è di stampo chiaramente religioso e morale: in 'ángel' sembra qui prevalere il tratto semantico 'religiosità'.

Prima del 1864 e dopo il 1889, almeno secondo la bibliografia di Palau, non è apparsa nessuna rivista con questo titolo. Ciò non significa affatto che questo nesso lessicale non possa esser esistito già prima in spagnolo. Tanto più che si tratta di attestazioni scritte.

Quel che pare lecito supporre è che fra il 1864 e il 1889 circa *ángel del hogar* sia stato una metafora di moda e rispondente a determinate esigenze di una determinata classe.

## 2.2.2 Il termine inglese

« The angel in the house » è il titolo di un poema in versi di un poeta minore inglese, Coventry Patmore (1823-96), pubblicato a Londra fra il 1854 e il 1862 (5). Si tratta di un'« epopea del quotidiano » (6) che celebra con un tono tutto « familiare e Biedermeier » (7) l'amore idillico e santificato dal matrimonio di due giovani sposi della borghesia vittoriana benestante.

(3) Cfr. A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispano-americano*. Bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos, Barcelona 1948. I, 353.

(4) *Ibid.*

(5) Indicazione trovata in : G. ZACCARIA, *Il romanzo d'appendice*, Torino 1977, p. 22.

(6) Così M. PRAZ, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze 1952, p. 387.

(7) *Ibid.*, p. 394.

Ecco come il Patmore, che del resto dedica questa sua opera alla moglie, descrive la protagonista femminile: «devota è la sua disposizione, angelico il suo aspetto . . . Nell'animo e nei modi quanto discreta! Quanta assenza di studio nella sua stessa arte, quanto franca nel parlare, come dolce l'accordo delle sue labbra e del suo cuore; quanto semplice e quanto circospetta . . . Quanto umilmente sollecita di attirare, sebbene coronata di tutto ciò che l'anima desidera, esatta attitudine coniugale, diversità che mai non stanca»<sup>(8)</sup>. Secondo Praz il poeta canta qui l'«amore terreno come primo stadio, prefigurazione dell'amore celeste»<sup>(9)</sup>, e aggiunge: «Una sola chiesa poteva venire incontro al poeta in questa sua teoria dell'amore umano: la Chiesa cattolica, colla sua interpretazione simbolica del tema sensuale del «Cantico dei Cantici», e con l'esaltazione della figura della Donna come immagine del Paradiso»<sup>(9)</sup>.

Il poema conobbe a suo tempo una diffusione e una fortuna eccezionali in Inghilterra e negli Stati Uniti: 250.000 copie vendute durante la vita del poeta, più di venti ristampe di cui l'ultima nel 1949 a Oxford. Come mai questa enorme popolarità? Occorre, per trovare una risposta soddisfacente, riportarsi all'epoca vittoriana: dopo il fallimento dei moti rivoluzionari del 1848 in tutta Europa, è subentrata anche in Inghilterra la delusione del cittadino sul piano politico con conseguente ripiegamento sulla sfera intimo-familiare quale forma di compensazione. «A differenza del primo periodo vittoriano» [che va dal 1837 al 1851 con la cesura segnata dall'esposizione universale], osserva A. Hauser<sup>(10)</sup>, «il successivo è un tempo di prosperità e di pacificazione. L'Inghilterra diventa l'«officina del mondo», i prezzi salgono, le condizioni dei lavoratori migliorano, il socialismo è reso inoffensivo, il potere politico della borghesia si consolida. Veramente i problemi sociali non vengono risolti, ma semplicemente smussati. La catastrofe del 1848 ha provocato una sorta di stanchezza e passività nei ceti progressisti e così anche il romanzo perde la sua aggressiva intolleranza». La predilezione per l'idillio domestico venne anche favorita, come accenna M. Praz<sup>(11)</sup>, dal mito dell'idillio coniugale della popolare regina Vittoria, salita al trono giovanissima, con il principe Alberto. Inoltre «The angel in the house», con l'esaltazione delle qualità morali e spirituali della donna e la concezione dell'amore come principio di perfezione morale, rispondeva almeno in parte — anche se Swinburne lo criticò definendolo «idilli del tinello e della parrocchia» — ai principi del preraffaellismo, il movimento culturale sorto in Inghilterra a metà '800.

(8) La traduzione è del PRAZ, *op. cit.*, p. 415.

(9) *Ibid.*, p. 388.

(10) A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1975<sup>r</sup>, II, 358.

(11) M. PRAZ, *op. cit.*, p. 390.

Considerata la popolarità del poema, quel che sorprende è la scomparsa di questo nesso nell'inglese d'oggi. Che il potente movimento femminista inglese — è appunto in Inghilterra che nacquero nel 1790 i primi circoli femministi e nel 1835 il primo movimento delle « suffragette » — sia riuscito a fare piazza pulita di questo cliché reazionario-borghese al punto di cancellarlo dalla lingua? Scrive il Kindlers Literaturlexikon circa la ricezione del poema: « . . . war auch die Gegenreaktion später sehr stark, und heute ist es fast unmöglich geworden, die Verse überhaupt noch ernst zu nehmen »<sup>(12)</sup>.

A quanto risulta dalla bibliografia del British Museum, dal CUBI (Catalogo cumulativo della bibliografia italiana) e dal National Union Catalog, Pre-1956 Imprints, Londra 1976, non è stata pubblicata nessuna traduzione dell'« Angel in the house ». Forse la « Mischung aus Sentimentalität, Wirklichkeitsflucht, Wohlanständigkeit und legalisierter Sinnenlust »<sup>(12)</sup> non ha incontrato il gusto degli europei non isolani che avranno preferito limitarsi alla produzione in proprio di angeli nostrani con o senza attributi. Se la fama di questo poema inglese sia penetrata a suo tempo in Italia anche senza traduzioni, non è sicuro. Sembrerebbe di no, stando a quanto scrive lo scrittore piemontese Carlo Reynaudi nella sua antologia « La poesia della famiglia in Italia » uscita a Torino nel 1895. L'autore loda Salvatore Farina che possiede un sentimento « tutto nordico della famiglia che manca, purtroppo, a noi popoli di sangue latino » (p. 18); esalta a più riprese la soavità e delicatezza di sentimenti nella poesia inglese dell'800, scrivendo fra l'altro: « Ci manca ancora il lirico sublime della famiglia, che, come il Tennyson e il Longfellow, sopra gli altri com'aquila voli » (p. 90), ma il Patmore viene totalmente ignorato. Tuttavia è chiaro che un solo spoglio negativo non consente di affermare che questo poeta fosse sconosciuto in Italia.

A conclusione di questo capitoletto riporto un'attestazione italiana di *angelo della casa* del 1897 trovata nel « Libro delle donne » di G. Noemi uscito a Firenze presso l'editore Salani: « La donna, diventata madre, è dunque l'angelo della casa » (p. 198). Il riferimento al ruolo di madre, assente nel poema del Patmore, è forse una spia che questo nesso non è un calco dall'inglese.

### 2.2.3 Il termine francese

Il francese usa oggi *femme au foyer*, citato fra l'altro dal Larousse, Dictionnaire du français contemporain, 1966 e così definito: « épouse qui tient sa maison et qui n'est pas salariée » (p. 535). Tuttavia il francese deve aver posseduto per un certo periodo un nesso identico allo spagnolo e all'italiano. Un lavoro drammatico e un film francesi recano infatti come titolo originale « L'ange du foyer ». Il primo, del

(12) Kindlers Literaturlexikon, III, 1038

1905, è opera di Robert de Flers (1872-1927) e G. de Caillavet, due autori e registi francesi che venivano dall'operetta e scrissero in seguito commedie leggere e brillanti, comiche e sentimentali.

La seconda attestazione di *ange du foyer* è il lungometraggio omonimo del 1936 del regista e attore belga Léon Mathot, nato nel 1886. A questo punto si sono consultati i principali dizionari francesi, ossia: il Littré 1877, il Larousse 1866, il Larousse 1929, il Robert 1953 e il Gran Larousse del 1971. I risultati sono stati tuttavia negativi. Ciò non significa di per sé molto, dato l'analogo caso dei dizionari italiani. Tuttavia nasce il sospetto che *ange du foyer* sia nato come calco dallo spagnolo o forse piuttosto dall'italiano, e come tale non sia riuscito a radicarsi nell'uso linguistico, e ciò per tre motivi: la traduzione francese del racconto « L'angelo del focolare » (1876) di Orazio Grandi fatta nel 1879 porta il titolo « La maison Costanzo »; secondariamente si spiega poco come mai il famoso film danese « Du skal aere din hustru » girato nel 1925 da C. T. Dreyer e noto in Italiano con il titolo di « Angelo del focolare », sia stato tradotto in francese con « Le maître du logis »; infine pare strano che oggi questo nesso sia stato del tutto abbandonato nonostante l'attestazione relativamente recente del 1936 (ma che anche qui si sia verificato un intervento dell'attivo movimento femminista francese?). Le date delle presunte prime attestazioni (il 1864 per *angel del hogar*, il 1876, come si vedrà, per il nesso italiano e il 1905 per *ange du foyer*) non significano invece nulla, mancando la certezza assoluta che si tratti veramente di prime attestazioni.

#### 2.2.4 Il termine tedesco

Il termine tedesco *Heimchen*, usato ancora oggi per 'donna dedita alla casa' si discosta dalle principali lingue dell'Europa occidentale sia nel significante che nel significato. Non si tratta infatti di un lessema composto — e tanto meno, data la sinteticità del tedesco, di un nesso lessicale — e non contiene il significato 'angelo'. Inoltre se le metafore contenenti il significato 'angelo' connotano 'idealizzazione', 'devozione', 'sublimazione', la metafora tedesca, derivata invece dal mondo animale, connota — anche grazie alla forma diminutiva — 'simpatia', 'allegria', 'calore', 'modestia' <sup>(13)</sup> muovendosi quindi su un registro molto diverso, per niente sublime, anzi alquanto casalingo.

(13) Molti di questi semi si trovano ad es. nel *grillon* di un'omonima poesiola francese (in: *Premières lectures françaises accompagnées de notes italiennes*, par le Prof. J. Arnaud, Milano 1887, p. 139) la quale narra di un grillo che, dapprima invidioso della bella farfalla che può volare, vedendo la misera sorte di lei che muore acchiappata in una rete, si ritrova felice della propria sorte. I tratti semantici di questo grillo sono 'bruttino', 'inerme', 'mediocre', 'umile', 'modesto', 'saggio', 'vive nascosto'. Di un grillo innamorato si tratta nella filastrocca popolare toscana *Il matrimonio del grillo* e anche in proverbi vari.

*Das Heimchen* designa propriamente il grillo domestico o grillo del focolare, un insetto lungo circa 2cm che vive presso i focolari e nel muro dei forni. Etimologicamente è, così il Grimm, il diminutivo di *Heime* (f.) altro significante di 'gryllus domesticus'. Il significato traslato di 'donna dedita alla casa' è, come indica il Grimm, già attestato nel dizionario di Kaspar Stieler (1632-1707) « Der Teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs, oder Teutscher Sprachschatz » uscito nel 1691 a Norimberga: « heimke (niederdeutsche Form) sive heimlein etiam dicitur mulier domi latens et cantans » (14).

L'associazione di 'grillo domestico' con 'donna dedita alla casa' è trasparente. Come mai però la lingua tedesca abbia scelto proprio questa bestiola — tanto più che lo stesso Stieler registra *Hausengel* nel senso di « Lar, genius familiaris » (15) — è difficile dire. La credenza popolare (16) vede nel grillo sia campestre che domestico — animaletto che presso gli antichi non è attestato con certezza — un portafortuna ma talora anche un portatore di malaugurio. Questa forma di dualismo sembra costituire la norma per quasi tutti gli animali nella tradizione popolare. Quale portafortuna lo si considerava un tempo come il buon genio della casa, lo spirito familiare che protegge il focolare, ed era spesso raffigurato su monete e su talismani.

Al grillo come buon genio protettore del focolare domestico si rifà anche il popolare racconto di Natale di Dickens del 1846, « The cricket on the hearth ».

L'italiano non conosce per *grillo del focolare* il senso traslato riferito alla donna come il tedesco. Ecco qualche attestazione italiana di questo termine, reperita casualmente all'infuori dei vocabolari. Una è il titolo di un'opera musicale del 1873 del faentino G. Galignani; un'altra è il titolo di un periodico letterario bimensile diretto da Arturo Lambri e stampato a Potenza a partire dal 1880; la terza, infine, è di nuovo un'opera in 3 atti di Riccarlo Zandonai del 1908.

Un riferimento di *grillo* a persona lo si trova nel « Canto del grillo » di Carlo Reynaudi (17). Il personaggio principale dell'« idillio » domestico di questo autore minore è la sua bambina di cinque anni: « un grillo solitario nell'angolo del focolare, come sanno tutti quelli che hanno letto il racconto di Dickens » (p. 12). Nonostante il riferimento esplicito a Dickens, Maria, chiamata « il mio grillo » (p. 19) — ma anche « il mio angelo » (p. 35) — non viene presentata tanto come il buon genio della casa, quanto come l'esserino che col suo saltellare, il suo cicaliccio, le sue canzoncine, tiene allegra la famigliola.

(14) GRIMM, Deutsches Wörterbuch, Lipsia 1877, 4.2, 868.

(15) Ed. anast. Monaco 1968, p. 381.

(16) Per le notizie sul grillo nell'ambito folclorico vedi: *Handwörterbuch des dt. Aberglaubens*, hg. von E. Hoffmann-Krayer, Berlino e Lipsia 1930, vol. III, p. 1160-1169.

(17) Torino 1892.



Per concludere questa divagazione sui grilli italiani, un accenno al Grillo parlante di « Pinocchio » (1881-83) è d'obbligo. Anche lui è un grillo del focolare, visto che abita nella stanza di Geppetto « da piú di cent'anni » (cap. IV). Il saggio e buon Grillo parlante viene per lo piú interpretato come « la voce della coscienza di Pinocchio »<sup>(18)</sup>. Ma per questo ruolo il Collodi avrebbe potuto scegliere anche altri personaggi: un ragazzo piú maturo, ad esempio, o un altro animale. Il fatto che il buon Grillo da vivo faccia le sue apparizioni sempre in ambienti domestici (in casa di Geppetto, in casa della fata e infine nella capanna donatagli dalla fata), l'ammonimento a Pinocchio a non abbandonare « capricciosamente la casa paterna » (cap. IV), e il ruolo protettore da lui svolto, inducono a interpretare questo simpatico personaggio piuttosto come genio del focolare domestico. Un genio tuttavia che ha l'intento di dare al nostro scavezzacollo un'educazione morale che gli insegni a vivere in modo retto e lo renda indipendente da qualsiasi protezione magica.

La conclusione che va tratta da questo rapido confronto del segno italiano in esame con i quattro segni corrispondenti nelle altre lingue europee, è che soltanto lo spagnolo possiede un termine identico all'italiano. Si pone quindi la domanda se si abbia a che fare con formazioni parallele oppure con un calco.

### 3. LA PRIMA ATTESTAZIONE SCRITTA REPERITA DI « ANGELO DEL FOCOLARE »

#### 3.1 *Spogli preliminari*

L'assenza totale di attestazioni del nesso in questione nei vocabolari italiani ha indotto a consultare e spogliare dizionari e bibliografie. Dopo aver consultato l'enciclopedia Treccani e il dizionario letterario Bompiani con esito negativo, si è proceduto allo spoglio completo dei tre volumi del Manferrari<sup>(19)</sup> che ha pure dato un risultato negativo. Finalmente lo spoglio dei capitoli romanzo, teatro, poesia, favole, novelline popolari, nella bibliografia compilata da Attilio Pagliaini<sup>(20)</sup> che registra tutti i libri stampati in Italia dal 1847 al 1920, ha dato i primi risultati positivi.

(18) Cosí, ad esempio, B. MIGLIORINI, *Parole nuove*, Milano 1963, p. 136.

(19) MANFERRARI, *Dizionario delle opere melodrammatiche*, Firenze 1954.

(20) A. PAGLIAINI, *Catalogo generale della libreria italiana*, dall'anno 1847 a tutto il 1899, Milano 1910, e i supplementi: dal 1900 al 1910, Milano 1914; e dal 1911 al 1920, Milano 1925..

Nel 1874 esce a Genova per i tipi della Tipografia Sordomuti la «comedia original en verso» di Manuel Dagnino: «El ángel del hogar».

Due anni dopo, nel 1876, esce a Siena presso l'editore Mucci «L'angelo del focolare», racconto originale di Orazio Grandi.

### 3.2 «*El angel del Hogar*» di Manuel Dagnino, Genova 1874

Come mai a Genova viene stampata nel 1874 una commedia in spagnolo? Si tratta di una prima edizione o magari invece di una ristampa? Chi è Dagnino, per chi scrive e da chi viene recepita la sua opera?

Né alla Biblioteca Comunale di Milano, né alla Nazionale di Firenze è stato possibile trovare la seppur minima notizia biografica sull'autore. Dagnino è un cognome tipicamente genovese e l'emigrazione specie verso l'America del sud era, a quanto sembra, abbastanza diffusa a Genova. Il fatto che nel 1873 Manuel Dagnino abbia pubblicato, sempre a Genova presso la medesima tipografia, un testo sulla febbre gialla «osservada en Maracaibo en la Republica de Venezuela» fa presumere due cose: che l'autore abbia abitato a lungo (o che addirittura sia nato, dato il nome spagnolo) in Venezuela — da dove rimpatriò forse in seguito alle lotte civili che precedettero l'emanazione della costituzione federale del 1864? —, e che l'edizione del 1874 della nostra commedia sia proprio la prima (e molto probabilmente anche l'ultima). Inoltre il carattere edificatorio del testo, il titolo di una terza opera dello stesso autore «*Ensayos críticos sobre algunas teorías filosóficas de la Divinidad*» del 1874, la pubblicazione dei tre libri presso una tipografia diretta (ancora oggi, del resto) da sacerdoti, fanno supporre che Dagnino sia stato per lo meno un cattolico molto attivo, se non addirittura un sacerdote missionario.

#### *Breve riassunto e analisi*

«*El angel del Hogar*» è la storia di una famiglia dell'alta borghesia spagnola (proprietari terrieri) che, dopo la morte del padre, sta rovinando per l'inettitudine della madre e per lo scialacquo e l'immoralità delle due figlie maggiori. La figlia minore, Luisa, l'angelo del focolare, saprà salvare la famiglia grazie alle sue qualità morali e al suo senso pratico, facendo sposare alle sorelle due ricchi pretendenti e rinunciando essa stessa al mondo per seguire la sua vocazione religiosa.

Accanto alla trama principale corrono paralleli due filoni: il primo è costituito dal personaggio di Juana, la mezzana senza scrupoli che a scopo di lucro combina appuntamenti amorosi alle due ragazze e che alla fine (unico personaggio veramente punito) viene imprigionata. Questa figura, che non manca di umanità (ad es. verso la povera domestica Cirila maltrattata), è in qualche modo una discendente della famosa Celestina, il personaggio che nel '500 diede inizio alla letteratura picaresca.

Il secondo filone della commedia è formato da Cirila, la cameriera astuta ma con molti tratti umani, che sapendo sfruttare la sua bellezza e la sua integrità fisica, riesce a soffiare a pretendente a una delle sue arroganti padrone e a compiere così un salto di classe sociale con il matrimonio. Questo personaggio (tipo frequente, fra l'altro, nel romanzo inglese del '700), a cui è dedicato un intero atto dei cinque che compongono la commedia, impersona le rivendicazioni sociali della classe subalterna.

Qual è il tipo di donna esaltato dall'autore e proposto come modello alle fanciulle di allora?

Dei sei personaggi femminili due sono positivi (Luisa e la domestica Cirila), e quattro portano tratti negativi (svampite le due sorelle, stupida la madre e immorale la mezzana). Le due sorelle e la madre ricordano per certi versi i personaggi corrispondenti alla fiaba di Cenerentola. Cenerentola stessa appare sdoppiata in Luisa e Cirila. Soprattutto Cirila — con il suo status di orfana, con l'attributo della scopa, con il travestimento con un bell'abito delle padrone per mettere in valore la sua bellezza e conquistare il Capitano, ecc. — ricorda molto il personaggio di questa fiaba.

A entrambe le vergini l'autore riserva un avvenire felice: a Cirila (che rappresenta il polo terreno) un bel matrimonio e a Luisa (il polo spirituale) l'agognata vita monacale. I tratti comuni a queste due ragazze sono la verginità (« el tesoro que de las niñas hace ángeles » dice Cirila stessa citando le parole del prete), la bontà e la bellezza. Luisa poi appare ancora superiore (spirito classicista del borghese autore?) a Cirila. Essa è buona, altruista, umile, ubbidiente, perfetta massaia, attiva, accorta, interessata, e anche bella e affascinante. Educata per suo stesso volere in un convento, una volta tornata a casa fiuta subito il malandazzo e si affretta ad ammonire ripetutamente le sorelle, che invece si burlano di lei, e a cercar di aprire gli occhi alla madre. Quando i tre amanti delle sorelle, sapendosi traditi, meditano di vendicare il loro onore uccidendole, è Luisa, informata da Cirila, che va a implorarli di desistere da un proposito così crudele. E uno dei tre, il ricco marchese, si innamora di lei e la chiede in sposa. Luisa, pur sentendosi votata alla vita monastica, finisce per acconsentire suo malgrado, incoraggiata dall'amministratore della casa e dalla priora del convento che la esortano ad anteporre l'onore della famiglia (ormai in preda agli usurai) alla sua vocazione personale. E quando le due sorelle, pentite

e in procinto di entrare in convento per espiare i loro peccati, rivedono i due ricchi pretendenti di prima che le amano ancora, sarà di nuovo Luisa a ottenere il doppio matrimonio per le sorelle redente, rinunciando lei stessa a fondare una famiglia col marchese.

La bellezza di Luisa (il marchese la trova « hechicera » cioè ammaliatrice) non contrasta con la virtù: lo afferma lei stessa citando San Francesco (I, 6, 18). E la sua rinuncia spontanea a un matrimonio brillante non fa che accrescere le sue virtù.

Tutta la commedia è un « plaidoyer » per la *famiglia*. Anche la *religiosità* ha senso solo se volta al bene della famiglia: Luisa, vedendo la catastrofe della sua, rimpiange di esserne stata lontana durante i cinque anni di convento (IV, 5, 72); la priora stessa le scrive che « también es un sacerdocio formar un hogar cristiano »; l'amore per la famiglia la spinge perfino a rimproverare a sua madre di essersi disinteressata delle finanze di casa: « Pero es mal hecho, mamá . . . (suave) / Perdóneme; pero es cierto: / si hubiera tomado cuentas / á Don Juan [l'amministratore di casa] en cada invierno, / de seguro que los males no habrían tomado cuerpo » (III, 5, 48). Don Juan, l'amministratore, per convincere Luisa a sposarsi, le rievoca spesso la benedizione che le diede suo padre morente chiamandola « el ángel de este hogar ». La religiosità non deve rimanere astratta, ma deve essere messa in pratica nella vita di tutti i giorni. Risponde infatti Luisa alle sorelle che rinfacciano a lei, così spirituale, di occuparsi dei conti di casa: « . . . no puede hallar el Cielo / quien no trata que en la tierra / sean sus pasos certeros » (III, 3, 44).

Ma cosa si vuol salvare in fondo della famiglia? L'onore o piuttosto invece le finanze?

Qui l'autore deve essere incappato, suo malgrado, nel materialismo capitalistico. I personaggi negativi agiscono, è naturale, sempre e solo per interesse. Ma anche i personaggi positivi, Luisa compresa, pur declamando a più riprese che bisogna salvare « el honor », « la honra », « el buen nombre » della casa — « De una familia el honor », sentenza l'amministratore, « es ante todo en el mundo » —, non fanno che pensare in primo luogo al denaro. Luisa piange sulle follie delle sorelle esclamando: « Esse déficit monstruoso / que en la hacienda ha descubiado, / señal evidente es / de que anda al diablo suelto . . . » (III, 1, 41); e affrontando lo scottante argomento con le due colpevoli: « te ofrezco decirte mil secretillos . . . del género financiero », dice a una di esse (III, 2, 42) accennando alla loro condotta solo verso la fine: « Nuestro hogar está arruinado, / y vuestro honor . . . incierto! » (III, 3, 45). Anche il finale lascia perplessi: per salvare la famiglia dalle unghie degli usurai, Luisa getta le due svampite sorelle (un mese di clausura non è servito a migliorarle, come osserva giustamente Cirila, in V, 10, 101) nelle braccia dei due ricchi pretendenti, pur sapendo benissimo che esse non li amano ma che li sposano unicamente per interesse.

L'happy end imbastito dall'autore che, da buon cristiano, vuol dare alle sciocche ragazze una possibilità di redimersi, convince poco nonostante l'entusiasmo con cui viene festeggiata Luisa da tutti i personaggi: « Luisa! Númen tutelar! . . . / Viva el ángel de este hogar! ».

La commedia è viva e ricca di colpi di scena. Tuttavia presenta non pochi punti deboli dovuti a incongruenze e inverosimiglianze. L'innamoramento del capitano per la cameriera Cirila cui chiede subito di sposarlo (II, 2); la praticità delle cose del mondo mostrata da Luisa diciassettenne appena uscita di collegio; la pretesa redenzione in un solo mese di due pesti come le sorelle, tutti questi eventi risultano pochissimo credibili.

I caratteri meglio riusciti sono quelli di Cirila, della mezzana e del marchese. La madre è incredibilmente oca; le due sorelle non presentano che tratti negativi (e come tali sono tipici personaggi della letteratura di consumo). Don Juan, l'amministratore, è un personaggio incongruente: dapprima consiglia alla padrona di vendere l'azienda per salvarsi dai creditori (III, 5, 49), e un mese dopo non sa più che argomenti usare per convincere Luisa a salvare la famiglia sposandosi, poiché lui stesso teme di perdere il posto di lavoro (V, 3, 88). Luisa, infine, pur non mancando qualche rara volta di uscire dal rigido ruolo impostole (in I, 7 ad es. si spazientisce con Don Juan), risulta estremamente idealizzata e poco umana.

Dagnino, che, grazie a una stesura in versi in parte rimati, rivela l'affinità di significante fra *ángel del hogar* e *ángel tutelar* (forse significativa per l'origine formale di questo nesso?), propone con questo suo personaggio una sintesi di spirituale (*ángel*, *virtud*, qualità morali di Luisa) e di mondano (*hogar*, *hermosura*, qualità pratiche di Luisa). Per Luisa si tengano presenti due cose. Le sue qualità angeliche sono di natura e non date dall'educazione. Infatti già prima di entrare in convento (e vi entra prestissimo, a undici anni) suo padre la chiama « el ángel de este hogar ». Le sorelle invece sembrano esser state rovinate dalle « libertades sin freno » che, ricorda Luisa alla madre, « producen caos, desorden » (III, 5, 48). Luisa poi non è ancora del tutto quello che intendiamo noi oggi per 'angelo del focolare' non essendo sposa. Essa è *angelo in quanto figlia* e non è un caso che gli unici a chiamarla così sono suo padre e l'amministratore Juan, l'amico del defunto padrone e figura anch'essa con ruolo paterno.

### 3.3 L'« Angelo del focolare » di Orazio Grandi, Siena 1876

Due anni dopo la commedia di Dagnino esce un racconto originale di O. Grandi con un titolo analogo.

### 3.3.1 *Due parole sull'autore*

Orazio Grandi, figlio di avvocato, nacque a Montecatini nel 1851 e morì a Firenze nel 1922. A vent'anni si impiegò negli Uffici della Corte dei Conti ove rimase fino al pensionamento. Fu intimo amico di De Amicis e la sua attività di scrittore, autore drammatico e giornalista (collaborò a quasi tutte le riviste d'Italia) fu intensissima e lo fece conoscere e apprezzare in tutta Italia e all'estero. Molte sue opere vennero tradotte in francese, tedesco, ceco, russo, inglese, spagnolo. Anche la « Neue Zürcher Zeitung » pubblicò in tedesco dal 9 al 13 luglio 1909 il suo racconto « Rasentando il peccato ».

### 3.3.2 *Breve riassunto del racconto*

L'opera giovanile « L'angelo del focolare » è un idillico quadro domestico d'un sentimentalismo talora estremo. L'azione è quasi assente, la trama esilissima. La protagonista Emanuela, figlia diciannovenne del dottor Costanzo e della signora Elisa, vive coi genitori e il fratello Riccardo in una villetta in campagna, lontano dalle tentazioni della città. Quando Riccardo, sceso in città per proseguire gli studi, si lascia traviare dalle cattive compagnie e perde una grossa somma al gioco, sarà Emanuela, accompagnata dal nobile e generoso Davide (l'amico orfano accolto in famiglia come un figlio) a scendere in città per ricondurre la pecorella smarrita all'ovile. L'idillio si conclude con le nozze fra Emanuela e Davide.

### 3.3.3 *La famiglia*

La famiglia di cui si narra l'idillio è composta di padre, madre, due figli e una servetta. Dei nonni, il padre del dottore e la madre della signora Elisa, non ci sono che i ritratti appesi alle pareti del salotto terreno. E' una famiglia dunque non più patriarcale (nemmeno la casa è quella paterna, essendo stata acquistata dal dottore quando si è sposato), ma nucleare e di ceto borghese. E' noto come la famiglia nucleare si sviluppi poi colla rivoluzione industriale che, obbligando la gente a lavorare fuori casa, ha smembrato a poco a poco sostituendola la famiglia patriarcale, e sia nata parallelamente alla borghesia, in un ambiente dunque prettamente cittadino. Nel racconto in esame, la scelta di trasferirsi in campagna (sebbene il dottore sia nato e cresciuto in città), e il fatto che Costanzo viva aristocraticamente di rendita senza lavorare (la laurea in legge,

conseguita per volere di suo padre, gli serve tuttavia ad amministrare con oculatezza il suo patrimonio), denotano una volontà di ricupero di certi valori tradizionali e la mentalità conservatrice del *pater familias*. Non a caso la famiglia viene ripetutamente (ben otto volte) chiamata « regno », il padre « monarca », la madre « regina » e i figli « sudditi ». In questo regno, detto anche con connotazione piú religiosa « un assoluto paradiso » (p. 7 e 8), regna sovrano il sentimento, *l'affetto*: lo testimoniano, oltre a metafore come « un cerchio santo di affetti » (p. 46), « un campo luminoso d'affetto, di gioie serene » (p. 21), la disponibilità dei genitori a perdonare senza indugio il fallo di Riccardo. Fondamento necessario di questo regno è l'amore profondo che lega i genitori. « La salda e santa lega di due sposi » (p. 71), insegna il narratore con intelligente modernità (nel 1876 era ancora molto diffuso l'uso di combinare matrimoni d'interesse o meno fra persone che non si conoscevano) dev'essere preceduta da un'approfondita conoscenza e basarsi sull'amore e la stima reciproci. E infatti quando un cugino chiede la mano di Emanuela che lo conosce appena, essa rifiuta ricordando a suo padre tutti questi principi che egli stesso le ha insegnato (cap. VII). Uomo integro, modesto, severo ma facile a commuoversi, tuttavia abitudinario e con tendenza al pessimismo e alla pedanteria, il *pater familias* è il personaggio piú umano e meglio disegnato. In lui il narratore ha probabilmente messo qualcosa di se stesso (l'amore per i libri) e di suo padre (il racconto è dedicato « alla memoria venerata » del padre, morto quando Orazio non aveva che nove anni) e ce lo presenta con una bonaria ironia di tipo manzoniano.

La signora Elisa, una « donna esemplare » (p. 106) viene presentata sempre e soltanto come moglie « casta », « serena », sempre « sorridente e affettuosa » (p. 10), e soprattutto come madre. « Tutta la mia ambizione quaggiú » afferma a p. 52 « è di potermi dir la madre dei figli miei ». A completare la famigliola c'è Flavia, la domestica « sempliciotta » ma ricca di « naturale bontà ». Essa partecipa alla vita di famiglia: le serate trascorse in compagnia dei padroni, sebbene seduta un po' « piú discosta » da essi, il regalino che il dottore non manca di portare anche a lei dalla città, la passeggiata fatta con Emanuela una domenica, e l'abbraccio della stessa Emanuela al ritorno dalla sua missione salvatrice in città, testimoniano un atteggiamento umano che all'epoca non doveva essere la regola per il trattamento della servitú. Manca nel racconto qualsiasi tensione sociale fra ceti subalterno (rappresentato oltre

che da Flavia, dalla giovane contadina il cui bambino è figlioccio di Emanuela, e dall'« onesto servo » di un amico fiorentino di Riccardo) e ceto dominante. Si rivela anche qui l'ideologia fondamentalmente conservatrice dell'autore che insegnando al lettore a trattar bene la servitù, indica al ceto medio un mezzo efficace per mantenere confinati i subalterni entro il loro ceto. Molto più progressista su questo punto, come s'è visto, Dagnino.

### 3.3.4 *Il contrasto fra città e campagna*

Per volontà del padre la famigliola vive completamente isolata in cima a un colle della campagna toscana, in un regime di autarchia sentimentale e anche economica (la masseria annessa alla casa produce tutto quel che basta per vivere). Nulli sono i contatti con la città (è il giovane Davide, il figlio del defunto amico del dottore, a sbrigare tutte le faccende burocratiche e finanziarie), con gli amici (nessuno viene mai a far visita lassù), e con il resto della famiglia, di cui non si sa niente (una sola volta giunge una lettera, di un cugino negoziante a Genova, che chiede la mano di Emanuela per conto del figlio). In tutto il racconto — che copre l'arco di un anno con brevi accenni ai primi anni di matrimonio del dottore e di Elisa — la signora Elisa non scende mai in città, il dottore e Riccardo pochissime volte, ed Emanuela ci va un'unica volta ma solo per compiere la missione salvatrice a favore del fratello.

L'importanza della campagna, idealizzata come fonte incontaminata di salute per il corpo e soprattutto per l'anima, è tale che il narratore stesso non si degnava mai di seguire i personaggi in città, se non un'unica volta per accompagnare, con gli occhi quasi chiusi, l'angelo che va a salvare il fratello.

La città invece porta fin dall'inizio tratti solo negativi. Essa connota 'rumore', 'scarso spazio vitale' (riflesso di un primo impatto negativo dell'uomo di allora con la nascente industrializzazione?), 'suntuosità', 'lusso', 'pericolo', 'traviamento', 'ipocrisia', e ad essa viene contrapposta la campagna con semi come 'aria salubre', 'vita modesta' (si insiste sulla modestia della casa del dottore), 'sentimenti puri', 'onestà'. La città, identificata con la società tuot court, il mondo, viene definita come « cancrena sociale » (p. 8) « questo carnevale di maschere atte a far piangere » (p. 22), « scuola di maschere » (p. 98). Il narratore cerca un paio di volte di correggere questa visione in bianco e nero facendo dire a un paio di personaggi che « anche in città vi hanno dei cuori



eccellenti » (p. 118), ma tutto il racconto rimane impostato su questi due poli opposti. Il pessimismo verso la società induce il dottore a tenerne lontano il più possibile anche il figlio maschio: e a limitarsi a lunghi sermoni moraleggianti che dovrebbero immunizzarlo dal male e dalle tentazioni. Non c'è quindi da meravigliarsi se Riccardo, cresciuto sotto una campana di vetro, una volta in città infili presto la via della perdizione. Il conflitto non viene risolto dal narratore (ed è uno dei punti deboli del testo) né criticando apertamente l'atteggiamento del padre (si limita a ironizzare qua e là) né offrendo una soluzione: Riccardo, vedendo comparirsi davanti all'infame tavolo da gioco l'angelica sorella, si redime come per incanto (altro punto debole del racconto), rientra subito a casa dove viene accolto come il figliol prodigo, e finisce col rimanere in campagna. Così lo studio di pochi mesi spesi male non gli è servito a niente, e l'inverosimile rapidità del suo ravvedimento fa presumere che, data la sua debolezza di carattere, altrettanto rapidamente potrà ricadere nei tranelli che gli tenderà la vita.

### 3.3.5 *La protagonista del racconto*

Le qualità fisiche di Emanuela sono canoniche: capelli biondi, occhi azzurri, pelle nivea, figura bella e sottile; quelle morali sono la bontà, l'affettuosità, l'altruismo, la modestia, il senno. Da brava fanciulla della borghesia-bene ricama, suona il clavicembalo, legge ad alta voce per tutti nelle lunghe sere d'inverno, simbolicamente seduta presso il focolare, quasi fosse una vestale.

Creatura verginea, asessuata, circondata quasi da un alone luminoso (ma qua e là, e sono i momenti migliori della narrazione, anche con qualche tratto umano), viene paragonata più volte alla madonna: « la sua testa di madonna » (p. 39); Davide « si accostò a lei come un fanciullo spinto dalla madre a' piè della Vergine benedetta » (p. 41). E' sintomatico che Davide, pur già innamorato di lei, la veda come sorella, e poi la paragoni alla propria mamma morta quando lui era bambino. Il cosiddetto complesso d'Edipo gli ispira un amore molto casto verso la fanciulla che tende a innalzare su un piedestallo gettandosi spesso ai piedi di lei.

Come s'è visto per la Luisa di Dagnino, anche le doti di Emanuela sembrano essere innate e non frutto dell'educazione o del sereno ambiente familiare (che sono stati uguali per lei come per suo fratello). Si noti infatti questo passo riferito all'orgoglioso

padre che contempla i due figlioletti nei loro lettini: « il piccolo Riccardo colle braccia pienotte e ribelli ad ogni freno fuori delle coltri e giù penzolini; la cara Emanuela su al ciel rivolta la sua figurina melanconica, e che parea dicesse agli angeli: Oh noi ci comprendiamo! » (p. 11). Fin dalla culla insomma il maschio è ribelle e la femmina angelica.

Questa constatazione, che rivela una volta di piú il tradizionalismo dell'autore, mette in luce una contraddizione di fondo di questo testo, e anche di quello di Dagnino: da un lato si vuole insegnare alle fanciulle come acquisire certe virtù morali, e dall'altro si afferma il carattere innato di tali virtù, che sembrano quindi non essere acquisibili.

### 3.3.6 *L'insegnamento morale del racconto*

Che questo racconto si prefigga uno scopo morale, è palese fin dal titolo. Il narratore intende proporre ai suoi contemporanei determinati modelli riguardanti il matrimonio, la vita di famiglia, l'educazione dei figli, il trattamento della servitù, ponendo deamicinamente *cuore e fede religiosa* come valori di base.

La *famiglia* nucleare borghese, sede degli affetti piú intimi, che sa offrire ai suoi membri calore, protezione e rifugio, viene esaltata fino alla proposta di sostituire con essa l'intera società.

L'autorità del *pater familias* viene confermata. Tuttavia la risoluta decisione presa da Emanuela sola, di andare (per la prima volta in vita sua) in città per salvare il fratello, senza interpellare prima il padre, significa che ancora al di sopra dell'autorità paterna si situa il *bene morale* dell'intera famiglia.

*L'educazione dei figli*, di stampo conservatore, dipende dal sesso e dai ruoli imposti dalla società borghese al maschio e alla femmina. Nella sfera femminile rientrano soltanto l'educazione del cuore e le occupazioni cosiddette donnesche come il ricamo e la musica. La donna quasi divinizzata viene così chiusa in una gabbia d'oro e costretta in un ruolo di adiuvante del maschio.

Sotteso a tutti questi motivi è l'ammonimento ad accontentarsi, a essere *modesti*. L'ammonimento diventa esplicito nel titolo del VI capitolo che reca il proverbio: « Chi si contenta gode ». La casa del dottor Costanzo viene ripetutamente caratterizzata come 'modesta'. Valga come esempio questa frase detta da Emanuela a colloquio con Davide: « Quanto i grandi signori della città vedrebbero modesta quella nostra casa, non è vero, Davide? Essi ne

posseggono tante e così magnifiche, che mi chiamerebbero bambina sapendo ch'io vado superba della mia, e che non li invidio per nulla » (p. 58). Il concetto di modestia qui è evidentemente unilaterale: il termine di paragone è situato in alto. Ancora una volta i ceti subalterni vengono totalmente ignorati.

### 3.3.7 *Qualche aspetto stilistico e formale*

La scarsità di parti dialogate; il prevalere di descrizioni di paesaggio (sempre lo stesso), di stati d'animo, di scenette intimo-familiari dipinte con uno stile fortemente pittorico<sup>(21)</sup> e chiamate « quadro » dal narratore stesso; la tendenza a impiegare verbi statici (sedeva, era genuflesso, ricamava, leggeva, meditava, ecc.), tutti questi elementi concorrono a fare di questo testo un racconto estremamente *statico* e *pittorico*. L'azzurro del cielo, il verde della campagna e il bianco della villetta del dottor Costanzo, che incorniciano i capelli biondi di Emanuela e gli occhi azzurri, simbolo di serenità, di quasi tutti i personaggi; e l'atteggiamento manierato di Davide e di Riccardo talora inginocchiati ai piedi dell'« angelo » — il quale inoltre suona non il prosaico pianoforte, bensì il prezioso e raffinato clavicembalo —, non possono non far pensare alla pittura dei primitivi tornata in auge, come si sa, proprio a metà '800 grazie ai preraffaelliti.

Il *lessico* è scelto, talora pretenzioso e arcaizzante soprattutto se riferito in qualche modo a Emanuela, e molto ripetuto. La sfera intimo-familiare abbonda di termini come « affetto », « gioie », « sereno », « tenerezza », « amorevolmente », « core inondato di dolcezza », « occhi umidi », « lacrime ». Il discorso diretto è sempre innaturale e artificioso, spesso solenne, enfatico, patetico, ampuloso, prolisso. Dice ad es. Emanuela a Davide appena sceso da cavallo: « Siate voi il bentornato Davide! ». E il padre a Riccardo che sta per andare in città: « Hai tu pensato di quale importanza sia il passo che stai per muovere? hai tui riflettuto che sia allontanarsi dalla propria famiglia? » (p. 20), e più oltre: « Dio ti benedica, e siati clemente in ogni istante » (p. 23). E Davide a

(21) « Emanuela sedè al clavicembalo, e le sue piccole mani corsero velocemente sui tasti... Davide in piè accanto allo strumento voltava la musica; la signora Elisa batteva il tempo colle mani sulle proprie ginocchia, ed ogni tanto segni vivi di approvazione e di materno orgoglio sfavillavano sulla sua fisionomia ancor bella e piena d'interesse; il Dottore, immobile, nella sua poltrona, colla testa appoggiata all'indietro... » (p. 64).

Emanuela: «No, non vi apponeste falsamente cosí pensando: questo per la vostra quiete, e per cercar di rendermi degno agli occhi vostri di quella fiducia che avete in me riposta e di che vado cosí tanto altero» (p. 42). L'iperbato, pur non essendo frequente, capita per quattro volte anche nel discorso diretto (pp. 12, 28, 42, 88). Le parti piú fresche del racconto sono quelle riferite a Flavia e al cane Febo, e le osservazioni argute e ironiche del narratore. La ricercatezza del linguaggio, l'iperbato e le lunghe frasi manzoniane sono funzionali all'argomento altamente morale del racconto-quadro; infatti la lettera del cugino Michele, negoziante a Genova, è di tutt'altro stile: spiccia, senza tanti fronzoli, spontanea.

Sintomatica in quanto spia di un'ideologia gerarchizzante e conservatrice è la *situazione narrativa* fortemente *autoriale*. Non c'è capitolo in cui il narratore non provi il bisogno di manifestarsi almeno una volta se non di piú. Anche l'*ironia*, presente in abbondanza, è tipica della situazione autoriale.

### 3.3.8 La ricezione dell'« Angelo del focolare »

Questo racconto è la terza opera letteraria di Orazio Grandi e ricevette « le piú liete accoglienze »<sup>(22)</sup>. Ebbe recensioni benevole da parte del Fanfani nel « Borghini » (« Questo ' Angelo del focolare ' mostra che il suo autore va di bene in meglio . . . Gli affetti non sono esagerati; e ci sono delle scene proprio commoventi »<sup>(22)</sup>), e da parte del Giacometti nella « Gazzetta d'Italia » (« Alla lettura di questo candido « Angelo del focolare » parecchi dei lettori . . . non s'interessarono gran fatto, avendo il palato un po' guasto dalle bevande alcoliche fuse in romanzi sulle appendici di certi giornali. Ma cosí non accadrà ai lettori . . . »<sup>(22)</sup>). In una lettera del 29 gennaio 1877 il De Amicis ringrazia il fraterno amico di avergli inviato alcune sue opere: « Ho ricevuto con vero piacere la « Zingara », l'« Angelo del focolare », e la « Storia di un passero », e li leggerò avidamente »<sup>(23)</sup>. E' pensabile che l'idillio familiare sia piaciuto enormemente al De Amicis che forse ha contribuito a diffonderlo. La sua diffusione tuttavia non dev'essere stata molto ampia. Ne fu fatta sí una traduzione francese che apparve su « Le Foyer » dal 6 dicembre 1879 al 31 gennaio 1880 con il titolo « La Maison Costanzo ». Ma

(22) Cfr. A. DE RUBERTIS, *Orazio Grandi*, in: *Varietà storiche e letterarie*, Pisa 1935, p. 443.

(23) *Ibid.*, p. 448.

l'« Angelo del focolare » non venne mai ristampato. Non è escluso che alcuni brani siano entrati a far parte di qualche antologia per corsi femminili, visto che « alcune pagine del Grandi passarono nelle antologie »<sup>(24)</sup> e che il racconto è considerato dal De Rubertis una delle tre opere meglio riuscite del Grandi. La verifica in due antologie (del 1891 e del 1897)<sup>(25)</sup> ha dato risultati negativi.

Da queste poche notizie si può concludere che Orazio Grandi non è l'onomaturgo del cliché qui esaminato. Il fatto che né De Amicis né gli altri due critici si soffermino sul titolo del racconto (e anzi lo chiamino disinvoltamente « questo » « Angelo del focolare » come se ce ne fossero altri); la sua ricezione limitata; e la scarsa innovatività dell'autore sul piano lessicale, fanno supporre che il cliché fosse già entrato nell'uso linguistico da qualche tempo. Per lo meno da due anni, e cioè da quando Dagnino aveva pubblicato il suo « Angel del Hogar ».

### 3.4 *Rapporti fra Dagnino (1874) e Grandi (1876)*

L'ipotesi che Dagnino nel 1874 abbia portato in Italia un cliché attestato nel mondo spagnolo fin dal 1864 e che Orazio Grandi l'abbia ripreso come calco due anni dopo è affascinante ma va ancora discussa.

Mancando qualsiasi notizia su Dagnino e la ricezione della sua opera (l'unica cosa certa è che l'« Angel del Hogar » non è mai stato ristampato in Italia) è difficile dire se Grandi abbia conosciuto il testo del genovese. L'identità del titolo e la vicinanza nel tempo (1874 e 1876) indurrebbero a pensare di sí.

Altri elementi invece fanno propendere per una risposta negativa. Anzitutto l'estesa bio-bibliografia (54 pagine) di A. De Rubertis su Grandi non menziona in nessun modo Dagnino. Ciò non fa che confermare l'impressione che l'autore genovese sia stato ben poco conosciuto in Italia all'infuori di Genova. Lo stesso De Rubertis, poi, non dice se Grandi conoscesse lo spagnolo o frequentasse circoli di lingua o cultura spagnola. Inoltre i due testi sono molto diversi fra loro sia come tradizione (spagnola nel primo, manzoniana nel secondo), sia come forma (vivace commedia in

(24) *Ibid.*, p. 469.

(25) In: *L'ape. Prose e poesie di ottocentisti per i corsi complementari o perfettivi delle scuole femminili*, Milano 1891, vol. II parte III, Grandi è rappresentato dal racconto breve « La campana della Misericordia ». Manca in P. DAZZI, *Antologia italiana per i corsi complementari femminili*, Torino 1897.

versi il primo, statico racconto-quadro il secondo), sia anche come contenuto. Sebbene entrambi esaltino i valori familiari e un tipo di donna superfiglia « deus ex machina », il materialismo e la religione, fondamentali nel testo spagnolo, nel testo di Grandi fanno solo da sfondo (la religione) o mancano affatto (il materialismo). Viceversa mancano nel testo di Dagnino l'autarchizzazione della famiglia e l'esaltazione della campagna opposta alla città.

E' però possibile che Grandi conoscesse la commedia del genovese per sentito dire e che ne abbia preso in prestito il titolo e la figura centrale.

Comunque l'autore toscano fa un passo piú in là del suo predecessore presentandoci per lo meno nella « Conclusione » del suo racconto un *angelo in quanto sposa e prossima madre*. Che è il valore odierno di « angelo del focolare ».

### 3.5 *Accenni al contesto socio-culturale del cliché in esame*

Come si è visto, verso la metà degli anni 70 del secolo scorso si diffonde nella lingua italiana un cliché di registro alto e sublimante che impone alla donna un ruolo limitato all'ambito familiare.

Quali sono i meccanismi socio-culturali che ne hanno determinato la diffusione? Perché il bisogno di proporre un tale tipo di donna?

E' sullo sfondo della particolare situazione storica del giovane Stato italiano, della reazione all'incipiente movimento femminile, e del bisogno di creare un personaggio per il pubblico femminile sempre piú numeroso che va inquadrata la diffusione di questo cliché.

Durante il Risorgimento la necessità di una poesia patriottica e politica volta a entusiasmare gli animi alla lotta per la libertà aveva indotto gli scrittori a privilegiare odi, carmi, e romanzi storici. Una volta creata sul piano politico la nazione italiana, molti poeti si sono adoperati per cementarla *sul piano morale* esaltando l'unità della famiglia come fondamento indispensabile a una società sana. Titoli programmatici come « Dio, la patria e la famiglia » non sono infrequenti nella lirica di quel periodo. Se nella poesia patriottica quasi tutto era imperniato sull'uomo, l'eroe maschile, ora nella poesia della famiglia la parte di protagonista spetta alla donna. Per poter votare tutta la sua vita alla famiglia, la fanciulla deve godere di un'educazione religiosa (ecco l'insegna-

mento morale di Dagnino) o ricevere un'educazione del cuore in un sereno ambiente familiare (ed è l'insegnamento da trarre dal racconto di Grandi). Inoltre l'interesse per la sfera intimo-familiare ha radici anche nel clima di pessimismo subentrato sul piano politico e sociale in Italia all'indomani dell'unificazione, quando i grossi problemi — la questione meridionale, la questione sociale, e via dicendo — del giovane Stato italiano si sono presentati in tutta la loro gravità: un modo frequente di chiudere gli occhi davanti alla miseria sociale è — come noto — quello di cercar rifugio nella sfera familiare individuale.

Anche la nascente emancipazione femminile deve aver contribuito alla diffusione di un cliché reazionario. Sebbene, per ragioni storiche, nato in ritardo rispetto alla Francia e all'Inghilterra, il movimento femminile italiano comincia a diventare politicamente attivo negli anni 60 grazie alla personalità combattiva della lombarda Anna Maria Mozzoni (1837-1920). Verso il 1870 sorgono le prime scuole professionali femminili laiche per impartire lezioni di economia domestica. Contemporaneamente l'industrializzazione richiede una quantità sempre maggiore di manodopera femminile a basso costo.

Si può vedere questo personaggio anche come modello da proporre a un pubblico femminile in aumento e frustrato dai superpersonaggi maschili (eroe salvatore, superuomo) della dilagante letteratura di consumo e non soltanto di quella. I due angeli di Dagnino e di Grandi non appartengono soltanto alla sfera spirituale, ma si mostrano, nei limiti del possibile e del lecito, attivi. Simili al « deus ex machina » intervengono sciogliendo tutti i nodi in un baleno (frequentissimo sarà più tardi il ruolo protettore svolto da donne in qualità di adiuvanti dei maschi nei film d'azione).

#### 4. VITALITÀ DI « ANGELO DEL FOCOLARE »

Dopo l'attestazione del 1876 la prima attestazione reperita è il titolo di una *rivista* bisettimanale stampata a Treviso dal 1901 al 1914. L'intervallo di venticinque anni può venir colmato in gran parte dalla fumana di romanzi di Carolina Invernizio (1858-1916) di cui il primo, « Rina o l'angelo delle Alpi », uscì a Firenze nel 1877. E' vero che nessun romanzo della popolare scrittrice reca « angelo del focolare » nel titolo, tuttavia nelle sue opere « valore

supremo è l'unità familiare, e di una famiglia in cui la donna sia l'angelo del focolare» (26).

Altre tre attestazioni sono i titoli tradotti di tre *film*, due francesi (« L'ange du foyer » del 1905 e « L'ange du foyer » del 1936) e uno danese (« Du skal aere din hustru » del 1925) (27). Infine nel 1938 e 39, in piena era fascista, a Milano uscì un lungo « romanzo d'amore » a puntate in fascioletti di una ventina di pagine, intitolato « L'angelo del focolare », di autore ignoto. Si tratta probabilmente di una traduzione dal francese, e fin dal primo capitolo, « Il calvario di una martire », fitto di rapimenti e di casi sensazionali, la giovane protagonista, « una brava donna di casa », viene pateticamente esaltata più volte come « una madre eroica, una martire sconosciuta e coraggiosa » (p. 6). Il fascismo, come si sa, « proclamò e realizzò un ritorno della donna alle sue funzioni di madre e di casalinga » (28). La presenza settimanale nelle edicole di questi fascioletti deve aver contribuito non poco alla diffusione del cliché in esame.

Oggi « angelo del focolare » porta per lo più una connotazione ironica non soltanto sulla bocca delle femministe. Tanto per fare un esempio, un settimanale non precisamente progressista quale « Oggi », in un numero del maggio 1980, usa questo cliché a proposito di una sposa-bambina di Chieti tenuta segregata per due anni da un marito-padrone: « Non sempre l'« angelo del focolare » viene così recluso: spesso, come nel caso attuale, è « imprigionato » da un ordine del marito cui sa di non poter trasgredire ».

Resta da chiedersi come mai proprio « angelo del focolare » si sia imposto su altri significanti dal significato equivalente come « angelo della famiglia » o « angelo della casa ».

*Angelo della famiglia* è attestato almeno fin dal 1851: Giuseppe Mazzini usa il nesso nel trattato « Dei doveri dell'uomo » (29). Un'altra attestazione è la commedia « Ada o l'angelo della famiglia » di Ettore Dominici, uscita a Milano nel 1875: Ada è una bambina sui dieci anni che con la sua affettuosa presenza riesce a salvare il matrimonio dei genitori in crisi. Nel 1878 a Milano esce, con

(26) U. Eco in: AA.VV., *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, Firenze 1979, p. 24.

(27) Per notizie più precise cfr. cap. 2.2.3.

(28) Aida RIBERO, *La donna ieri e oggi*, Torino 1976, p. 31.

(29) Nell'edizione degli *Scritti politici* a cura di T. Grandi e A. Comba, Torino (UTET) 1972, p. 886 ss.



una leggera variante, « Un angelo in famiglia » del sacerdote Giuseppe Beneggi. Sono « Scene domestiche milanesi », redatte in uno stile ampolloso e tutte intessute di lunghe digressioni ed esortazioni moraleggianti, in cui l'angelo è una pia fanciulla quindicenne<sup>(30)</sup>.

*Angelo della casa* è, come s'è detto in 2.2.2, attestato almeno fin dal 1897.

La fortuna del nesso « angelo del focolare » è dovuta probabilmente all'omogeneità dei suoi componenti: entrambi termini di registro alto e idealizzante, entrambi connotati. Lo scarto di livello fra la metafora *angelo* e i denotativi *casa* e *famiglia* ha forse fatto sí che gli altri due nessi venissero a poco a poco abbandonati. La stessa omogeneità del nesso ha il vantaggio di permettere oggi un'ironizzazione doppiamente pregnante, applicandosi la connotazione negativa non solo ad *angelo* ma anche a *focolare*.

## 5. CONCLUSIONE

L'indagine sulla nascita di un cliché linguistico comporta l'inconveniente di dover spesso operare con ipotesi non sempre verificabili. Gli ostacoli maggiori sono costituiti dalla mancanza di dati e dalla difficoltà di reperire i testi.

Che il significato di ' donna dedita esclusivamente alla famiglia ' fosse nella lingua già da secoli, è ovvio. Ma è con la borghesia e la famiglia nucleare che si è diffuso, o forse addirittura è nato, il significante *angelo del focolare*, dapprima riferito al ruolo di figlia e solo in seguito a quello di sposa e di madre.

---

(30) *Angelo della famiglia* potrebbe esser stato, come mi suggerisce Margherita Morreale, all'origine dello spagnolo *angel del hogar*: lo sp. *hogar* corrispondendo all'ingl. *home*, sarebbe la traduzione normale di *famiglia*.

## PIETRO CANAL E LA SUA EDIZIONE DI AMPELIO

LUCIA D'ESTE

---

Nota presentata dal s.e. Piero Treves  
nell'adunanza ordinaria del 21 marzo 1981.

---

Sebastiano Timpanaro, tracciando un quadro della filologia classica italiana nella seconda metà dell'Ottocento, osserva: « Furono quasi ignorate le congetture a Varrone di Pietro Canal, la cui acutezza fu molto più tardi riconosciuta da Plinio Fraccaro nei suoi *Studi Varroniani* (1907) e da Götz e Schöll nella nuova edizione del *De lingua Latina* (1910) »<sup>(1)</sup>.

Nel 1974, curando la voce *Canal* (Pietro) per il « Dizionario biografico degli Italiani »<sup>(2)</sup>, il Timpanaro ricorda ancora una volta le felici congetture del Canal nella sua edizione del *De lingua Latina*, e considera una riprova della bontà delle correzioni il fatto che molte di queste siano state ripresentate (secondo il Timpanaro « indipendentemente e in piena buona fede ») da Andreas Spengel nell'edizione del 1885<sup>(3)</sup>: « in un ambiente filologico tanto più isolato e arretrato, il C. raggiunse risultati che spesso coincidevano con quelli dei filologi tedeschi, spesso anche li superavano »<sup>(4)</sup>.

Ma questa affermazione non vale soltanto per il *De lingua Latina*; fra gli scrittori di cui Canal ebbe a curare l'edizione occupa,

---

(1) S. TIMPANARO, *Il primo cinquantennio della « Rivista di filologia e d'istruzione classica »*, in « Rivista di filologia », C (1972), p. 406.

(2) S. TIMPANARO, in « Dizionario biografico degli Italiani », XVII, pp. 676-681; la bibliografia finale sul Canal è la più completa.

(3) I pregi del lavoro del Canal erano già stati rivendicati dal pronipote GIULIO ANTONIBON in *Supplemento di lezioni varianti ai libri De lingua Latina di Marco Terenzio Varrone*, Bassano 1899; l'Antonibon, in particolar modo, mette in risalto che il Canal fu il primo a presentare congetture e proposte che i filologi successivi ripeteranno senza mai attribuirglielle.

(4) TIMPANARO, DBI, XVII, p. 679.

infatti, un posto particolare per i risultati conseguiti anche il *Liber memorialis* di Ampelio<sup>(5)</sup>.

La tradizione di Ampelio si basa esclusivamente sul *Codex Monacensis lat. 10383 a* (M), ricopiato (o, secondo l'Assmann, fatto copiare) nel 1618 dal Salmasio di sur un codice, ora perduto, appartenuto prima alla Biblioteca di S. Benigno a Digione, poi a Francesco Juret. La copia del codice si trova ora a Monaco. L'*editio princeps* fu curata nel 1638 dal Salmasio<sup>(6)</sup>, che fece seguire altre due edizioni nel 1655 e 1657. Tra le molte degli anni successivi, poche sono degne di memoria: quelle del Duker<sup>(7)</sup>, una di anonimo<sup>(8)</sup>, quelle di Tzschucke<sup>(9)</sup> e di Beck<sup>(10)</sup>.

Tutti avevano lavorato sull'edizione del Salmasio, poiché il *Cod. lat. 10383* (l'originale) era andato perduto. Ma nel 1853 il Woelfflin<sup>(11)</sup> scoprì a Monaco la copia, che l'Assmann<sup>(12)</sup> collazionò nuovamente e con molta più precisione, raccogliendo nell'apparato critico i preziosi risultati di questa sua fatica. Il *Liber memorialis* fu poi ripubblicato un'ultima volta da Nicola Terzaghi nel 1943<sup>(13)</sup>.

L'opera appartiene al genere di quelle raccolte di cose notevoli che ebbero successo nell'età della decadenza, quando l'aneddoto, il miracolo, il fantastico interessavano più dell'approfondimento dei fatti storici. Probabilmente era una piccola enciclopedia storico-geografica, destinata, secondo il Galdi<sup>(14)</sup>, all'imperatore Macrino

(5) *Memoriale di Lucio Ampelio* con emendazioni, traduzione e note di Pietro Canal, Venezia 1841.

(6) *L. Annaeus Florus*, Cl. Salmasius add. *L. Ampelium* e cod. MS. nunquam antehac editum, Lugd. Bat. 1638 (2<sup>a</sup> ed. 1655; 3<sup>a</sup> ed. 1657).

(7) *L. ANNAEI FLORI Epitome rerum Romanarum cum integris Salmasii, Freinshemii, Graevii, et selectis aliorum animadversationibus, recensuit suasque adnotationes addidit Carolus Andreas Dukerus* (in fine additus est *L. Ampelius*), Lugd. Bat. 1722 (2<sup>a</sup> ed. 1744).

(8) *L. ANNAEI FLORI rerum Romanarum libri quatuor, accessit Lucii Ampelii liber memorialis*, Halae 1762 (2<sup>a</sup> ed. 1776).

(9) *LUCII AMPELII Liber memorialis in usum scholarum emendatus et subiectis notis inlustratus*, cura C. H. Tzschucke, Lipsiae 1793.

(10) *LUCII AMPELII Liber memorialis*, für Schulen bearbeitet und mit einem Comment. für Lehrer versehen von F. A. Beck, Leipzig 1826.

(11) *LUCII AMPELII Liber memorialis*, recognovit Eduardus Woelfflin, Lipsiae 1854 (2<sup>a</sup> ed. 1863; 3<sup>a</sup> ed. 1873; 4<sup>a</sup> ed. 1879).

(12) *LUCII AMPELII Liber memorialis* edidit Erwin Assmann, Lipsiae 1935.

(13) *LUCII AMPELII Liber memorialis* edidit Nicolaus Terzaghi, Augustae Taurinorum 1947.

(14) M. GALDI, *L'epitome nella letteratura latina*, Napoli 1922 (cap. VIII, *Lucio Ampelio e il suo «liber memorialis»*, pp. 80-81).

nei suoi viaggi e come manuale di cultura, o, come pensa il Terzaghi<sup>(15)</sup>, ad uno scolaro pigro e negligente, che si serviva di riassunti per apprendere con meno fatica storia e geografia.

Molteplici, e giustificate dalle diverse interpretazioni di elementi interni al *Liber memorialis*, sono le datazioni proposte per l'operetta di Ampelio. Secondo il Salmasio, Ampelio operò nella prima metà del III sec. d.C.; secondo il Canal, visse dopo Traiano, e scrisse prima del 330, probabilmente nel 321<sup>(16)</sup>; secondo Woelfflin<sup>(17)</sup> e Della Corte<sup>(18)</sup>, visse all'epoca di Adriano o di Antonino Pio; per il Gläser<sup>(19)</sup> e il Galdi, negli ultimi decenni del II sec. d.C., o nei primi anni del III sec.; secondo il Terzaghi, Ampelio fu contemporaneo o quasi di Diocleziano; secondo il Bo<sup>(20)</sup>, infine, visse e operò nel III secolo.

Un autore tardo, in ogni caso; che esige una prudenza e un'attenzione non sempre osservate dagli editori, i quali si sono spesso lasciati prender la mano e ci hanno consegnato un *Liber memorialis* piú corrotto di quello trádito dal *Codex Monacensis*, perché ricondotto a norme di classicità estranee ad Ampelio.

Il Canal è perfettamente consapevole dei termini del problema; infatti, assume come principî ispiratori del suo lavoro il non correggere mai col solo scopo di « rendere il discorso piú elegante e piú latino », se al testo si può dare una spiegazione conservando la

(15) N. TERZAGHI, *Ampeliana*, in « Studi italiani di filologia classica », XXII (1947), pp. 79-92.

(16) Vedi capp. XVIII, XXIX e XLVII.

Il Canal esamina in particolare il titolo del cap. XLVII, che, secondo il cod. Monacense, è: *Usque imperium Traiani qui victi sunt et per quos CCIII*.

Il Canal interpreta quel misterioso 204 come un'indicazione fornita da Ampelio dell'« epoca, insino a cui arriva il suo novero delle vittorie romane, cioè la distanza dell'imperatore Traiano dal tempo, in cui egli scriveva. In questa supposizione, aggiungendo a dugento e quattro i cento e diciassett'anni dalla venuta di Cristo, che segnano la morte di Traiano, otterrebbe a data dell'opera d'Ampelio l'anno 321; ciò che s'accorda benissimo con ciò che dicevamo, ch'egli abbia scritto, ancorché tardi, prima del trasporto della sede imperiale a Costantinopoli » (p. 1830).

(17) E. WOELFFLIN, *De Lucii Ampelii libro memoriali quaestiones criticae et historicae*, Gottingae 1854.

(18) F. DELLA CORTE, recensione all'ed. di Ampelio curata da N. Terzaghi, in « Giornale Italiano di Filologia », I (1948), pp. 88-93.

(19) GLÄSER, *Das Zeitalter des Lucius Ampelius*, in « Rheinisches Museum », II (1843), pp. 145-146.

(20) D. BO, *La lingua del Liber memorialis di Ampelio e la questione cronologica che lo riguarda*, in « Athenaeum », XXXIX (1961), pp. 134-168.

forma in cui si presenta, e, al contrario, il correggere senza esitazioni quando l'errore è dovuto palesemente alla distrazione del copista o dell'autore stesso, che si contraddice a distanza di poche pagine, o addirittura di poche righe, riguardo a nomi o episodi universalmente noti. Quando, infine, ci si trovi di fronte ad argomenti sconosciuti, nessun emendamento va introdotto, per non nuocere, con la propria ignoranza, a un possibile apporto di nuove cognizioni.

Il Canal confessa di non essersi impegnato a fondo nel lavoro di emendazione del *Liber memorialis*, perché scoraggiato dall'impossibilità di giungere ad un « felice esito ». E tuttavia interviene parecchie volte, introducendo correzioni, che sempre giustifica, o limitandosi a proporre congetture che renderebbero più chiari i passi dubbi del *Liber memorialis*.

Certo alcuni emendamenti sono discutibili, ma molti altri appaiono interessanti per la loro acutezza, e a volte ciò è confermato dal fatto che, presentati per la prima volta dal Canal, furono in larga misura riproposti dai filologi successivi.

Esaminiamo, dunque, i più significativi tra questi interventi:

Cap. IV M *Aries in Africum, Taurus in Circium*  
Canal *Aries in Apelioten, Taurus in Caeciam*

Il Canal non esita a correggere il testo, perché, con errore grossolano, *Africus* è nominato due volte in punti quasi opposti<sup>(21)</sup> e *Circius* pare coincidere con l'altra denominazione del vento di tramontana *Thrascias*.

L'emendamento è ripresentato da Assmann (che adotta la grafia *Aphelioten* in luogo di *Apelioten*) e da Terzaghi, e da quest'ultimo è attribuito ad Assmann.

Cap. VIII M *Ilio lapis quadratus, ubi Cassandra fuit alligata, quem si ante tangas aut fricueris, lac demittit: ex altera autem parte si frices, ac si sanguinem remittit*

C. *Ilio lapis quadratus, ubi Cassandra fuit alligata, quem si ante tangas aut fricueris, lac demittit: ex altera autem parte similiter si frices, ac si tangas, sanguinem remittit*

La frase trasmessa dal codice è abbastanza sconclusionata, ed

(21) *Aries in Africum... Scorpium in Africum.*

è evidente che, dopo *si frices*, qualcosa manca. Il Canal ritiene, a ragione, che manchi *tangas*, che corrisponde al *tangas* del primo membro. Il copista avrebbe dimenticato di scrivere il verbo, tratto in inganno dalla somiglianza coll'inizio della parola seguente *sanguinem*.

La correzione sembra plausibile, ed acuta la giustificazione paleografica dell'errore.

Woelfflin indica lacuna dopo *si frices*, mentre Assmann e Terzaghi, sull'esempio di Ziegler<sup>(22)</sup>, espungono *ac si*, ritenendola glossa.

Cap. IX M *Vulcani fuere quatuor... tertius Saturni*  
[scil. *filius*]

*Mercurii quatuor... tertius Croni filius*

Il Canal stampa la lezione del cod. Monacense, ma propone di leggere *Saturnii* (genitivo di *Saturnius*) e *Cronii* (gen. di *Cronius*) in luogo di *Saturni* e *Croni* com'era nella tradizione. Che il terzo Vulcano fosse figlio di Giunone e di Giove Saturno, e non di Saturno, e che il terzo Mercurio fosse figlio di Maia e di Giove Cronio, e non di Crono, attesta anche Cicerone<sup>(23)</sup>. Qui l'errore è dovuto probabilmente a una svista di copista, e il Canal è forse troppo prudente nel limitarsi a proporre soltanto l'emendamento.

Assmann e Terzaghi leggono *Saturni* e *Croni*, e Urlichs<sup>(24)</sup> *Saturnii* e *Cronii*, concordando ancora una volta col Canal.

Cap. XIX M *Cato Censorius, qui toties accusatus est,*  
*quoad vixit, nocentes accusare non destitit*

C. *Cato Censorius, qui toties accusatus est, et*  
*quoad vixit, nocentes accusare non destitit*

Il Canal, dunque, aggiunge la congiunzione *et*, che gli sembra necessaria, e che, a suo parere, è sfuggita al copista per la somiglianza con *est*. Ed è integrazione veramente necessaria, perché, pur non cambiando molto il senso della frase, senza la *et* muterebbe l'andamento, il ritmo delle varie proposizioni nel corpo del capitolo.

La *et* è integrata anche dal Woelfflin, e la congettura è a lui attribuita dagli editori successivi.

(22) K. ZIEGLER, *apud* Assmann, *op. cit.*

(23) CIC., *Nat. deor.*, III, 55-56.

(24) L. URLICHS, *Zu Ampelius liber memorialis*, in « Rheinisches Museum », XVII (1862), pp. 632-637.

Cap. XXIII M *Qui pro Romanis gentes superaverunt*

Cap. XXIV M *Quot illustres Scipiones qui magnis rebus gestis cognominati sunt*

In entrambi i casi il titolo trasmesso dal codice non corrisponde all'argomento trattato nel capitolo cui si riferisce; nel cap. XXIII, infatti, Ampelio ricorda i condottieri che trassero il soprannome dai popoli vinti, nel cap. XXIV elenca invece gli Scipioni, ma non soltanto quelli *qui magnis rebus gestis cognominati sunt*<sup>(25)</sup>.

Il Canal mantiene i titoli dei due capitoli così come sono stati trasmessi dal Monacense, ma ritiene che il titolo del primo sia *Qui magnis rebus gestis cognominati sunt*, del secondo *Quot illustres Scipiones*.

Il guasto sarebbe dovuto al fatto che « al titolo troppo indeterminato del capo precedente s'era forse sostituito in margine quell'altro, che più gli si attaglia: *Qui magnis rebus gestis cognominati sunt*. La brevità di quel capo dovea generare naturalmente confusione, e potea far credere che l'emendazione marginale fosse invece una giunta da farsi al titolo del capo seguente » (p. 1934).

L'intuizione è acuta, e permette di chiarire in una sola volta due punti controversi, servendosi unicamente di elementi presenti nel testo, senza aggiungere alcunché di estraneo.

Nel 1866 lo Zink<sup>(26)</sup> propose la stessa soluzione per i due titoli, dando anche la stessa spiegazione dell'origine dell'errore; Assmann e Terzaghi seguono Zink.

Cap. XXVII M *Marcus Melius, frumentaria largitione quum videretur, iussu Quinctii Cincinnati dictatoris a Magistro equitum in rostris occisus est. Spurius quum agrariis legibus factione dominationem pararet. Manlius, ec.*

C. *Melius frumentaria largitione quum regnum affectare videretur, iussu Quinctii Cincinnati dictatoris a Magistro equitum in rostris occisus est. Manlius, ec.*

---

(25) Scipione Nasica, detto l'Ottimo, e Quinto Metello Pio, non hanno tratto alcun soprannome da grandi imprese compiute, eppure sono ricordati in questo capitolo.

(26) M. ZINK, *Zum «Liber memorialis» des L. Ampelius*, in «Eos», II (1866), pp. 317-328.

Il Canal, ricordando che in altri luoghi di Ampelio il guasto era provocato dall'introduzione nel testo delle chiose d'un postillatore, ritiene che la causa sia la stessa anche in questo passo: « A *Coriolanus*, di cui parlasi nel periodo precedente, il postillatore avea notato in margine il cognome *Marcus*, che poi innestato fuor di luogo nel testo, divenne il *Marcus* premesso malamente a *Melius*. Per simile a *Melius* s'era aggiunto in margine *Spurius*, e poi le dichiarazioni: *agrariis legibus a frumentaria largitione*, e *factione dominationem pararet* all'altra espressione in parte perduta: ... *videretur*, forse *nimis amplecti plebem videretur*, come abbiamo in Cicerone, o tal altra cosa. Tutte queste noterelle, fitte com'erano per la ristrettezza del margine, offrirono aspetto al poco esperto amanuense d'un discorso seguito, che però ne fece quel periodo confuso e monco: *Spurius quum agrariis legibus factione dominationem pararet*. ... Ma come riempire il vôto innanzi al *videretur*? Nel senso non si potea dubitare; ma per la forma, non ho voluto né ricorrere ad altri autori, né accettare il *dominationem parare*, che, supposta chiosa, non doveva piú avervi luogo. Ho preso adunque la frase *affectare regnum*, cui usa Ampelio nel periodo seguente. Almeno sarà cosa sua: e notisi che il nostro autore ha quasi sempre quest'uso di ripetere anche da vicino la frase stessa » (p. 1946).

Woelfflin ed Assmann sono concordi nell'espungere *Marcus* davanti a *Melius*; quanto al periodo successivo, leggono, col Perizonio: *Spurius, cum agrariis legibus factionem et dominationem pararet*<sup>++</sup>. Riguardo all'integrazione della lacuna davanti a *videretur*, Woelfflin, Assmann e Terzaghi scrivono tutti *affectare regnum*, come già proposto dal Canal, ma l'intervento è attribuito a Woelfflin, cui sarebbe stato suggerito da Aurelio Vittore, *de Vir. Ill. c. 17: Quinctius Cincinnatus... dictator dictus Spurium Maelium regnum affectantem a Servilio Abala magistro equitum occidi iussit*.

Sicuramente anche il Canal conosceva il passo di Aurelio Vittore, ma è interessante che, per giustificare le sue correzioni, si riferisca soprattutto ad elementi interni al testo, e cerchi di seguire lo stile, le caratteristiche dell'autore.

Cap. XXXIII M *Antiochus iam scriptus est*

Il Canal accetta la lezione trasmessa, ma in nota propone: *Antiochus qui iam scriptus est*.



Ampelio è solito seguire uno schema fisso nello svolgimento della narrazione: pone in testa al periodo il nome proprio del personaggio, storico o mitologico, al caso nominativo, e lo fa seguire da una proposizione relativa contenente qualche caratteristica del personaggio medesimo. Questo Ampelio ha fatto anche nel cap. XXXIII<sup>(27)</sup>, tranne che nella proposizione in esame; questo comportamento è abbastanza strano, e perciò la correzione del Canal riesce perfettamente giustificata.

Anche Woelfflin ed Assmann introducono il pronome relativo, e la correzione è attribuita al Woelfflin.

Cap. XLVI M *quatuor duces punici belli gloriam sibi vindicant. Fabius . . . Marcellus . . . Claudius Nero . . .*

Il Canal conserva la lezione trädita, ma nella traduzione indica lacuna dopo l'elencazione dei primi tre capitani. In nota, poi, osserva che Ampelio ritiene degni di gloria per il loro comportamento nel corso della seconda guerra punica quattro capitani, ma ne ricorda tre soli: Fabio, Marcello e Nerone. Il quarto è senza dubbio Scipione, la mancanza del cui nome è certo dovuta all'errore di un copista.

La congettura di Canal troverà conferma in Jacob<sup>(28)</sup>, che integra < *Scipio Africanus qui Annibalem et in eo Africam debellavit* >. Da Jacob prende lo spunto Assmann, che legge < *Scipio Africanus qui*<sup>+++</sup> >, ponendo, come il Canal, l'integrazione al termine delle notizie sulla guerra.

Cap. XLVI M *una cum Tigrane, cum incensa Carthagine, totius Africae urbes in perpetuum repressit*  
C. *una cum Poenis, cum incensa Carthagine, totius Africae urbes in perpetuum repressit*

Il Canal sostituisce *Poenis* a *Tigrane*, ma solo per dare un senso alla frase; infatti non vi è alcuna ragione paleografica per cui si possa essere giunti ad uno scambio tra le due parole. E'

(27) Nel cap. XXXIII, infatti, leggiamo, ad es.: *Eumenes alius, qui Romanos Macedonico bello iuvit cum milite suo; Attalus, qui pro Romanis saepe pugnavit.*

(28) H. JACOB, *Emendationes Ampelianae*, Progr. 4 Cleve 1860, pp. 18-25 (citato da Assmann).

invece persuaso che *cum Tigrane* sia da espungere, perché nota marginale, errata, ed erroneamente introdotta nel testo. Cercando di risalire all'origine dell'errore, il Canal osserva che al cap. XXXII il cod. Monacense trasmette *Tigranes, qui iam scriptus est, qui tertio Punico bello perdomuit sub Mancino Cons. et Scipione Aemiliano*, periodo, per comune opinione dei critici, « mostruosamente guasto », come, del resto, tutto il capitolo.

La spiegazione del Canal: « l'errore dee partire in tutto da' copisti e postillatori. Trovatovi per isbaglio *Punico* in vece di *Pontico*, il nostro buon postillatore ebbe tosto occasione di apporre in margine una delle sue solite noterelle: *sub Mancino Cons. et Scipione Aemiliano*: ed in pari tempo notò a quel luogo simile del cap. XLVI, l'*una cum Tigrane* suggeritogli dal presente capo. Così il male moltiplicò; e benché i due luoghi se l'aveano comunicato a vicenda, parvero sostenersi l'un l'altro » (p. 1955).

Tutti i filologi successivi concordano con l'emendamento e la giustificazione del guasto proposti dal Canal, ma ne attribuiscono il merito al Woelfflin, che, infatti, annota: « glossam esse puto ex loco corrupto 32... profectam ».

Cap. XLVII M *In Syria vicit regem Antiochum*

C. *Per Scipionem in Syria vicit regem Antiochum*

*Per Scipionem* era già stato aggiunto, come ricorda il Canal, dal Freinshemio<sup>(29)</sup> e dal Duker; ma il Canal propone di aggiungere anche il soprannome *Asiaticum*, in modo da avere una corrispondenza con le espressioni *per Scipiones Africanos* e *per Scipionem Aemilianum*, presenti nello stesso capitolo. Sarebbe strano e ingiustificabile, infatti, che Ampelio indicasse col soprannome gli altri Scipioni, e non l'Asiatico.

Ancora una volta, dunque, il Canal trae le sue ipotesi di emendamento dai caratteri interni del testo, e ancora una volta la bontà della proposta è confermata da Woelfflin, Assmann e Terzaghi, che leggono tutti *per Scipionem < Asiaticum > in Syria vicit regem Antiochum*. La correzione, tuttavia, è attribuita al Woelfflin.

Esaminiamo ora alcuni interventi del Canal che, pur essendo per noi dubbi, sono stati in larga misura accettati e riproposti.

(29) L. ANNAEI FLORI *Epitomata*, acced. L. AMPELII *Liber memorabilis*, item excerptiones chronolog. auct. Jo. Freinshemii, Basil. 1795.

Cap. II M *Carcinumque Cancrum ob id factum Juno sideribus est dignata*

C. *Carcinumque ob id factum Juno sideribus est dignata*

Il Canal spiega così il suo intervento: «Ho ommesso la voce *cancrum* nell'ultimo membro...; dura ed improbabile sinonimia, che parmi venuta dall'aver introdotto bonariamente nel testo ciò ch'era una chiosa interlineare o marginale di qualche saccente, cui la voce *carcinus* sembrò bisognare di spiegazione» (p. 1904).

La correzione ricompare in Woelfflin, e al Woelfflin viene attribuita da Assmann e Terzaghi. L'emendamento sembra perfettamente plausibile, ma nello stesso capitolo, poche righe prima, proprio dove si comincia a trattare del segno zodiacale del Cancro, leggiamo: *Cancer Carcinus, receptus beneficio Junonis*, ec., che Canal traduce: «Viene poi il Cancro, greicamente *Carcinos*». Si presentano dunque due possibilità: o anche questa è una sinonimia, e quindi uno dei due nomi va espunto, come nel passo successivo, o, secondo quanto osserva il Bo, non siamo affatto in presenza di una dittografia, ma dell'*usus scribendi* degli scrittori del tardo periodo imperiale, «che, perso, in generale, il senso del significato artistico che le ripetizioni avevano presso i classici, particolarmente presso gli oratori, le avevano ridotte a mezzo per mettere in risalto la loro pedanteria o la loro ignoranza in fatto di valore etimologico delle parole»<sup>(30)</sup>.

Accettando la seconda soluzione, più probabile, nulla va eliminato della frase; si manterrà così intatto lo stile di Ampelio, e si restituirà autorità al Monacense.

Cap. VIII M *Boeotiae lacus sacer, ubi Amphiaraus devoratus in eo lacu est*

Il Canal mantiene la lezione del codice, ma annota: «L'in *eo lacu* io credo essere una spiegazione dell'*ubi*, innestata poi nel testo» (p. 1972); sarebbe quindi da espungere.

Il problema si ripresenta negli stessi termini, e con la stessa proposta di soluzione, in altri due luoghi: un poco più avanti, sempre al cap. VIII, dove leggiamo: *Athenis Minervae aedes nobilis, cuius ad sinistram clypeus appositus, quem digito tangit; in quo clypeo medio*, ec., e dove, secondo il Canal, la parola *clypeo*

(30) Bo, *art. cit.*, pp. 164-165.

sembra aggiunta; e al cap. II, in cui si legge: *Sagittarius Crotopi filius, nutricius Musarum, quae Musae*, ec., dove, secondo il Canal, « la dichiarazione *Musae* par sovrabbondare » (p. 1972).

Tra i filologi successivi, interviene il solo Woelfflin, che espunge *in eo lacu* dal primo periodo, mentre Domenico Bo considera anche questi tre passi « espressioni sovrabbondanti » di Ampelio, non dittografie. Effettivamente la giustificazione fornita dal Canal, che cioè si tratti di spiegazioni scritte a margine e poi inserite da un copista nel testo, è qui abbastanza improbabile.

Cap. XVIII      M *Quintus Nero*      C. *Claudius Nero*

Cap. XX          M *Caius Metellus*      C. *Caecilius Metellus*

Il Canal, trovandosi di fronte a nomi propri palesemente errati di personaggi famosi, restituisce la forma esatta senza porsi molti problemi, ritenendo che « nel correggere codesti errori di fatto convenga esser corrivi, come scarsi in ciò che restringesi a congettura » (p. 1934). Suppone che Ampelio abbia scritto i due nomi abbreviati, e che un successivo copista li abbia trascritti per esteso, commettendo però madornali errori. E', comunque, convinzione del Canal che i nomi vadano emendati, anche se l'autore dello sbaglio possa essere Ampelio stesso.

Più corretto sarebbe stato invece, a mio avviso, nel dubbio che l'errore parta proprio dall'autore, segnalare il fatto in nota, proponendo la lezione esatta, ma conservando il testo immutato.

Tra i filologi successivi, il Woelfflin introduce nel testo entrambi gli emendamenti del Canal, attribuendoli, peraltro, a se stesso; gli altri editori preferiscono, invece, di mantenere la lezione trådita, pur ricordando in apparato il contributo del Woelfflin.

E' interessante notare, infine, che nessuno dei filologi precedenti Canal abbia segnalato gli evidenti errori.

Cap. XXVIII    M *Tiberium Claudium apud Trebiam*

C. *Sempronium apud Trebiam*

E' un fatto acquisito che il console vinto da Annibale alla Trebbia nel 218 fu Tiberio Sempronio Longo.

Secondo il Canal, la causa dell'errore è la stessa che ha originato corrottele in molti altri passi del *Liber memorialis*: accanto al nome *Sempronium* si sarebbe annotato *Tiberium*, accanto a *Marcellum*, *Claudium*; dal margine le postille passarono poi nel

testo, e rimase escluso *Sempronium*, che si credette errore corretto dall'espressione *Tiberium Claudium*.

Non esiste alcuna giustificazione paleografica, e quindi la soluzione proposta sembra plausibile. Ma si potrebbe anche ipotizzare che l'errore provenga dallo stesso Ampelio, e allora, come abbiamo già osservato nei due casi or ora esaminati, l'atteggiamento più coerente sarebbe di limitarsi a segnalare l'errore (e la proposta correzione), conservando la lezione tradita. E' quanto fa il Duker, che annota: « *Claudium. Erat is Ti. Sempronius Longus* »; tutte le altre edizioni conservano *Tiberium Claudium*, e non accennano minimamente alla palese confusione dei nomi.

E', in realtà, un errore assai diffuso tra gli studiosi di Ampelio considerare il Monacense estremamente corrotto, e voler quindi ad ogni costo emendare espressioni, sintattiche e morfologiche, ritenute non genuine, perché lontane dal latino classico, mentre Ampelio scrittore classico non è. Nel lavoro del Canal, invece, s'incontrano correzioni, proposte e spiegazioni solo in passi evidentemente errati o dubbi, e mai tentativi di dare un aspetto più « classico » all'operetta. Quando, poi, il testo esce improvvisamente dagli schemi fissati senza una qualche giustificazione, il Canal, a mio avviso giustamente, interviene, ristabilendo l'andamento originale. Ampelio, infatti, era uno scrittore di capacità piuttosto limitate e privo di fantasia; quindi un suo comportamento al di fuori della norma appare molto improbabile.

Il Canal dà sempre una spiegazione dei suoi emendamenti, e sempre cerca di scoprire la causa degli errori. Nel *Liber memorialis* causa di errata lettura è stata molto spesso l'introduzione di glosse nel testo. E tale motivazione sembra davvero assai plausibile.

Resta il rapporto fra il Canal e i filologi che hanno lavorato dopo di lui. Spesso, infatti, correzioni introdotte, o semplicemente proposte, da Canal, ricompaiono in edizioni successive, ma il nome del Canal non figura mai, o quasi mai, come quello di chi propose tali correzioni; l'attribuzione va sempre, invece, a studiosi successivi, generalmente appartenenti alla scuola filologica tedesca.

Pietro Canal pubblicò l'edizione del *Liber memorialis* nella « Biblioteca degli scrittori latini » dell'Antonelli. La collana era destinata ad un pubblico abbastanza vasto e di non elevatissimo livello culturale: era usata da scuole, seminari, studiosi appassionati di letteratura latina, ma non necessariamente specialisti.

Probabilmente proprio per questo il lavoro su Ampelio, come tutti gli altri che il Canal affidò alla « Biblioteca degli scrittori

latini», non furono mai tenuti nella debita considerazione, né dalla critica moderna né da quella a lui contemporanea; un'edizione « popolare » non poteva contenere alcunché di nuovo, e tanto meno competere con i lavori dei filologi tedeschi.

Ma qui non si vuole tanto appurare se ci fu appropriazione indebita di congetture proposte dal Canal, quanto osservare che il Canal, pur con i limiti imposti dall'ambiente e dall'epoca in cui visse, ebbe intuizioni ed acutezza tali da permettergli di giungere per primo, nel lavoro di critica testuale in cui più si impegnò, a soluzioni non solo interessanti, ma a volte talmente acute e probabili da essere accettabili e accettate ancor oggi.

*(Licenziate le bozze per la stampa il 17 settembre 1981)*



DUE MOMENTI  
NEL PENSIERO DI LEOPARDI SULL'IMMAGINAZIONE

EVA VIANI

---

Nota presentata dal s. c. Cesare Galimberti  
nell'adunanza ordinaria del 16 maggio 1981.

---

Questa nota tenta di mettere a fuoco due momenti delle riflessioni leopardiane sull'immaginazione, che, sia pure in modo frammentario, attraversano lo *Zibaldone*: il primo sottolinea la doppia valenza dell'immaginazione, come facoltà poetica e come facoltà conoscitiva; il secondo vede ancora l'immaginazione come facoltà poetica, ma all'interno di una concezione completamente rinnovata della poesia.

Indipendentemente dal desiderio del piacere, esiste nell'uomo una facoltà immaginativa, la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono . . . E notate . . . che la natura ha voluto che l'immaginazione non fosse considerata come tale, cioè non ha voluto che l'uomo la considerasse come facoltà ingannatrice, ma la confondesse colla facoltà conoscitrice, e perciò avesse i sogni dell'immaginazione per cose reali e quindi fosse animato dall'immaginario come dal vero (anzi piú, perché l'immaginario ha forze piú naturali, e la natura è sempre superiore alla ragione) (*Zib.* 167-168: Luglio 1820) <sup>(1)</sup>.

Cosí nel luglio 1820 Leopardi presenta l'immaginazione, definendone innanzitutto l'appartenenza all'area della *natura* e l'essenza di facoltà « ingannatrice »: opposta e contraria quindi alla ragione, facoltà « conoscitrice », tesa alla lucida identificazione del vero.

---

(1) Tutte le citazioni dello *Zibaldone* sono numerate secondo le pagine dell'autografo.



Tuttavia, dietro l'inganno dell'immaginazione, è facile leggere da un lato le *illusioni*, con le ben note implicazioni psicologiche ed esistenziali, dall'altro la *fictio* poetica: esperienze, queste, ormai interdette al mondo moderno, proprio in quanto mondo « snaturato », passato dal dominio dell'immaginazione a quello della ragione e del vero.

L'esperienza filosofica del reale, avendo fatto emergere la dimensione scientificamente esatta e inelusibile (ma profondamente impoetica) del vero, sembra precludere la possibilità dell'esperienza estetica, che rimane allora patrimonio esclusivo degli antichi e di tutti coloro che sono rimasti fedeli alla *natura*.

Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli, o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome non sono altro che filosofi. Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in sommo filosofo (*Zib.* 144: 1 luglio 1820).

Ancora una volta il discorso leopardiano è dunque riconducibile alla dialettica tra *natura* e ragione, immaginare e conoscere, sullo sfondo della quale si può individuare la frattura tra arte e conoscenza, o, per usare parole di Leopardi, tra Bello e Vero, poesia e filosofia.

Se questo può essere considerato uno dei fili conduttori di gran parte dei pensieri dello *Zibaldone*, nell'autunno del 1821 alcune annotazioni introducono delle sorprendenti novità<sup>(2)</sup>: l'immaginazione inizia un percorso che la condurrà, tra il 1821 e il 1823, ad essere riconosciuta anche come facoltà conoscitiva, senza per altro abbandonare le sue prerogative di facoltà poetica, facoltà del bello, anzi proprio grazie ad esse si definirà come lo strumento più potente e penetrante che la *natura* abbia concesso all'uomo per esserne interpretata: la poesia, d'altra parte, proprio per la sua dipendenza dall'immaginazione, acquisterà anch'essa valore conoscitivo.

Ma l'immaginazione può divenire facoltà conoscitiva solo nel momento in cui gli strumenti dell'analisi razionale e della verifica sperimentale (riconosciuti fino ad ora da Leopardi come gli strumenti privilegiati del sapere scientifico) risultino inadeguati ad interpretare la *natura*, e questo può avvenire solo a patto che l'im-

(2) Il discorso è particolarmente evidente in *Zib.* 1650; 1833-1842; 1848-1860; dell'autunno del 1821 e in *Zib.* 3237-3245; 3269-3271 dell'agosto del 1823.

magine stessa della *natura* abbia subito un profondo mutamento: un mutamento che non può non incidere, di conseguenza, sulla concezione della poesia (ricordiamo che fino alla fine del 1823 la poesia è ancora definita nello *Zibaldone* come «imitazione della natura»), che si troverà perciò costretta a rivedere la sua definizione.

Il 7 settembre 1821 Leopardi scrive:

Quanto l'immaginazione contribuisca alla filosofia (ch'è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch'è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta osserviamo. Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini . . . L'animo in entusiasmo nel caldo della passione qualunque ec. ec. discopre vivissime somiglianze fra le cose. Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnossissime . . . Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e piú lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, legare insieme i particolari, e generalizzare (*Zib.* 1650) <sup>(3)</sup>.

Già questo brano introduce una sostanziale novità: l'immaginazione, da facoltà degli inganni qual era, si appresta a divenire «la piú feconda e meravigliosa ritrovatrice de' rapporti e delle armonie le piú nascoste», e in quanto tale è indispensabile al filosofo, dal momento che «la scienza della natura non è che scienza di rapporti. Tutti i progressi del nostro spirito consistono nello sco-

---

(3) Va sottolineata la curiosa affinità fra questa pagina di Leopardi e un passo di J. G. Sulzer: «Il Filosofo accresce il fondo delle nostre cognizioni per via di ragionamenti dimostrativi, e il colto Scrittore ne allarga i confini coll'invenzione di felici metafore. L'immaginazione è qualche volta così profonda come l'intelletto piú penetrante. A lei si debbono quelle felici espressioni, che dalle tenebre stesse fanno uscire de' vivi lampi di luce. L'Uom di spirito vede le somiglianze piú fine e piú profondamente nascoste, e il suo ingegno felice truova i mezzi di esprimerle . . . Spesso adunque l'invenzione di un termine o d'un'immagine equivale ad una scoperta. Ella è questa una ragione di piú per incoraggiare i buoni scrittori. Il Filosofo cerca sempre la verità, ma spesso volte inutilmente; l'elegante Scrittore la truova sovente senza cercarla». (J. G. SULZER, *Osservazioni intorno all'Influenza reciproca della Ragione sul Linguaggio e del Linguaggio sulla Ragione*, in *Scelta di Opuscoli interessanti*, Milano 1775, vol. IV, pp. 87-88). La lettura di questo saggio da parte di Leopardi è documentata da citazioni e riferimenti presenti nello *Zibaldone* dal maggio al giugno 1821.

prire rapporti » (4). Questa definizione dell'oggetto della conoscenza risulta quanto meno inattesa se si considerano le precedenti riflessioni leopardiane, dalle quali si poteva desumere un'idea della conoscenza come « messa a fuoco » del vero, contrassegnata dalla semplificazione e dalla scomposizione in idee chiare e distinte, ottenuta per via empirica o rigorosamente razionale. Ora l'interesse si sposta invece sui « rapporti », sulle relazioni che costituiscono una sorta di tessuto nel quale si trova inserito il vero, ma accanto al vero c'è il bello, il poetico, uniti insieme in una trama inscindibile.

La *natura* in questa nuova forma sfugge allora alla griglia geometrizzante della ragione, essa vive all'interno di una organicità che non può essere dissolta a favore del « vero puro » se non a prezzo del travisamento del suo significato complessivo.

L'immagine stessa della *natura* viene infatti mutandosi: inizialmente questa è ancora paragonabile ad una « macchina », di cui però non sarà possibile comprendere il funzionamento dimezzandone gli ingranaggi (5); poi essa diviene un « labirinto » che non mostra il suo segreto a chi vi s'inoltri, ma soltanto a chi l'osservi dall'alto (6); infine è un « corpo vivente » che può essere dissolto e anatomizzato, ma queste operazioni non potranno mai dar conto di cosa sia la sua vita (7).

(4) *Zib.* 1836: 4 ottobre 1821. Si veda la coincidenza tra la definizione dell'oggetto della conoscenza qui esposta da Leopardi e quella del *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* di D'Alembert: « Toutes les propriétés que nous observons dans ces corps ont entre elles des rapports plus ou moins sensibles pour nous: la connaissance ou la découverte de ces rapports est presque toujours et le seul objet auquel il nous soit permis d'atteindre, et le seul par conséquent que nous devions nous proposer ». (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers...*, T. I, Paris 1758, p. XI).

(5) « Scomponete una macchina complicatissima, toglietele una gran parte delle sue ruote, e ponetele da parte senza pensarvi più; quindi ricomponete la macchina, e mettetevi a ragionare sopra le sue proprietà, i suoi mezzi, i suoi effetti: tutti i vostri ragionamenti saranno falsi, la macchina non è più quella, gli effetti non son quelli che dovrebbero, i mezzi sono cambiati, indeboliti o fatti inutili... Così accade nel sistema della natura, quando l'è stato tolto e staccato di netto il meccanismo del bello, ch'era congegnato e immedesimato con tutte le altre parti del sistema, e con ciascuna di esse ». (*Zib.* 1837-1838: 4 ottobre 1821).

(6) « I tedeschi si strisciano sempre intorno e appiedi alla verità; di rado l'afferrano con mano robusta: la seguono indefessamente per tutti gli andirivieni di questo laberinto della natura, mentre l'uomo caldo di entusiasmo, di sentimento, di fantasia, di genio, e fino di grandi illusioni, situato su di una eminenza, scorge d'un'occhiata tutto il laberinto, e la verità che sebben fuggente non se gli può nascondere ». (*Zib.* 1855: 5-6 ottobre 1821).

(7) « La natura così analizzata non differisce punto da un corpo morto... Se...ci fosse portato innanzi un corpo umano morto, e notomizzandolo, noi

La ragione scinde, limita, separa, il suo approccio è quindi inadeguato ad una *natura* che va accostata proprio nella sua globalità: non solo, ma ciò che sfugge alla ragione, è, per definizione, il bello e il poetico, e questi sono ora considerati elementi portanti del sistema della *natura*: anzi essi costituiscono il suo *modo di essere* (8).

L'immaginazione allora, proprio in quanto facoltà poetica è ammessa all'interno dell'orizzonte conoscitivo. Il filosofo che non si appelli ad essa non potrà conoscere della *natura* che dei frammenti, ma gli sfuggiranno i rapporti, il piano complessivo in cui sono inseriti, piano disposto a produrre un « effetto poetico ». E ancora: soltanto conoscendo ogni minima parte della *natura* il filosofo potrà essere sicuro di cogliere tutti i rapporti che intercorrono tra le parti e tra queste e il tutto: dovrà quindi conoscere anche il « poetico » a partire dal quale si instaurano relazioni che non possono essere ignorate se non a prezzo dell'errore e quindi del fallimento dell'obiettivo della ricerca filosofica (9).

Filosofo e poeta quindi, fino ad ora emblemi di due mondi contrari, si trovano uniti nella necessità di possedere una stessa capacità intuitiva, uno sguardo più vasto e penetrante che può appartenere solo all'immaginazione. E si tratta proprio di uno sguardo: l'immaginazione infatti, ancora una volta si presenta come una « vista » (10), più sintetica e intensa, capace di cogliere

---

giungessimo a conoscerne a una a una tutte le più menome parti; e chimicamente decomponendolo, arrivassimo a scoprirne ciascuno ultimo elemento; perciò forse potremmo noi conoscere... quale il fine di questo tutto; quale insomma e che cosa la vita dell'uomo ». (*Zib.* 3239: 23 Agosto 1823). Va quindi notato come si realizzi in questi due anni il passaggio da una visione meccanicistica della natura a una visione organicistica.

(8) « Si può con certezza affermare che la natura, e vogliam dire l'università delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e ordinata a produrre un effetto poetico generale; ed altri ancora particolari, relativamente al tutto o a questa o quella parte ». (*Zib.* 3241: 23 agosto 1823).

(9) « E' manifesto che colui che ignora una parte, o piuttosto una qualità una faccia della natura, legata a qualsivoglia cosa che possa formar soggetto di ragionamento, ignora un'infinità di rapporti, e quindi non può non ragionar male, non veder falso, non iscuoprire imperfettamente, non lasciar di vedere le cose le più importanti, le più necessarie e anche le più evidenti (così accade nel sistema della natura, quando l'è stato tolto e staccato di netto il meccanismo del bello...) ». (*Zib.* 1838: 4 ottobre 1821).

(10) « La minuta e squisita analisi non è *colpo d'occhio*: essa non iscuopre mai un gran punto della natura; il centro di un gran sistema; la chiave, la molla, il complesso totale di una gran macchina... Oltreché a chi manca il *colpo d'occhio*

la verità come la bellezza: è una sorta di « regard absolu » gettato sul sistema delle cose<sup>(11)</sup>.

Se il mondo della natura è un labirinto che va osservato dall'alto, per raggiungere questa posizione elevata e cogliere in un « sol colpo d'occhio » l'infinita rete dei rapporti che contiene, è necessario un entusiasmo, un'eccitazione dell'immaginazione che non può veder molti né grandi rapporti, e chi non vede molti e grandi rapporti, erra per necessità bene spesso, con tutta la possibile esattezza... Questo effetto deriva dall'ignoranza de' rapporti, parte principale della filosofia, ma che non si possono ben conoscere senza una padronanza sulla natura, una padronanza ch'essa stessa vi dia, sollevandovi sopra di se, una forza di *colpo d'occhio*, tutte le quali cose non possono stare e non derivano, se non dall'immaginazione e da ciò che si chiama genio in tutta l'estensione del termine ». (*Zib.* 1852-1855: 5-6 ottobre 1821). L'immaginazione si presenta sin dall'inizio della sua storia come facoltà visiva: Aristotele, nel *De anima*, ne fa una specie di vista interiore, e tale caratteristica rimane costante attraverso i secoli, tanto che persino Voltaire nell'articolo *Imagination* dell'*Encyclopédie* potrà ancora considerarla prevalentemente legata al senso della vista: « Le célèbre Addison dans ses onze essais sur l'*imagination*... dit d'abord que le sens de la vûe est celui qui fournit seul les idées à l'*imagination*; cependant, il faut avouer que les autres sens y contribuent aussi ». (*Encyclopédie, op. cit.*, vol. VIII, p. 462). Anche nello *Zibaldone*, sia pur nelle diverse accezioni in cui essa ricorre, l'immaginazione è direttamente o indirettamente associabile ad uno sguardo, sia che, come nella teoria della « veduta indiretta » essa sia disposta ad innestarsi dove la vista reale si arresta, sia che la si consideri, come in questi pensieri, visione dall'alto, colpo d'occhio che coglie l'immenso panorama della natura con un unico atto.

(11) La metafora del « colpo d'occhio » è, secondo M. G. SALVATORES (*Mme de Staël e Leopardi*, in AA.VV., *Intorno a Montesquieu*, Pisa 1970, p. 171), di derivazione staëliana: andrà però rilevato come essa ritorni con insistenza anche nella voce *Génie* dell'*Encyclopédie*, voce che sarà interessante leggere in parallelo a questi pensieri di Leopardi, per le sorprendenti analogie nella considerazione dell'immaginazione. Per l'estensore dell'articolo (Saint-Lambert probabilmente, ma senza dubbio ispirato da Diderot), il Genio (l'uomo che possiede « étendue de l'esprit, la force de l'imagination et la activité de l'âme », « jette sur la nature des coups d'oeil généraux et perce ses abîmes », « il observe rapidement un grand espace, une multitude d'êtres ». « Le génie est un pur don de la nature ». E ancora: « Le génie hâte cependant les progrès de la philosophie par les découvertes les plus heureuses et les moins attendues: il s'élève d'un vol d'aigle vers une vérité lumineuse, source de mille vérités auxquelles parviendra dans la suite en rampant la foule timide des sages observateurs. Mais à côté de cette vérité lumineuse, il placera les ouvrages de son imagination: incapable de marcher dans la carrière, et de parcourir successivement les intervalles, il part d'un point et s'élanche vers le but; il tire un principe fécond des ténèbres; il est rare qu'il suive la chaîne des conséquences; il est *prime-sautier*, pour me servir de l'expression de Montaigne. Il imagine plus qu'il n'a vu; il produit plus qu'il ne découvre; il entraîne plus qu'il ne conduit: il anima les Platons, les Descartes, les Malebranche, les Bacon, les Leibnitz; et selon le plus ou le moins que l'imagination domina dans ces grands hommes, il fit éclore des systèmes brillants, ou découvrir les grandes vérités... ». (*Encyclopédie, cit.*, vol. VII, p. 582).

ne renda piú veloce e intensa l'attività: è lo stesso entusiasmo del poeta nei momenti d'ispirazione<sup>(12)</sup>, ma che anche l'uomo di « viva e forte immaginazione » può provare, prodotto dall'ebbrezza, dalla felicità o dal dolore<sup>(13)</sup>, e che apparenta così filosofi, poeti e uomini comuni in un momento di passione, agli antichi e ai fanciulli<sup>(14)</sup>: tutti dotati di viva immaginazione, tutti capaci di vedere oltre, di cogliere verità inedite e legami segreti che la ragione, il lento procedere della riflessione impiegherebbero secoli a raggiungere o forse non raggiungerebbero mai.

Soltanto dopo questo approccio « immaginativo » alla *natura*, le strade del filosofo e del poeta si separano<sup>(15)</sup>: il primo seguirà la via analitica e dimostrativa; dovrà descrivere e ridurre in cifre linguistiche le verità colte, i rapporti scoperti, analizzarli e scomporli per avvicinarli alla ragione discorsiva e al mondo spiegato di tutti. Il poeta invece si affiderà ancora all'immaginazione, seguirà a « ragionar da poeta », rivolgendosi alle fantasie dei lettori (e non agli intelletti), offrirà loro verità e segreti della *natura*, proponendoli nella sintetica unità con cui li ha colti, nella loro indistinta e intensa qualità percettiva, attraverso immagini, metafore e similitudini: li riproporrà insomma secondo le stesse modalità della natura: poeticamente. E questa poeticità dell'espressione potrà essere garantita soltanto da un ulteriore intervento dell'immaginazione.

E' sempre la *natura*, dunque, a fornire i mezzi per essere accostata, attraverso l'immaginazione, ora intesa come facoltà conoscitiva per eccellenza: così quello che nello *Zibaldone* si era presentato come lo schieramento di coloro che appartenevano alla *natura* (cioè antichi e meridionali, fanciulli e poeti) si apre anche alla conquista della verità e quindi alla *somma* filosofia, in quanto in loro la fantasia proviene e aderisce spontaneamente alla *natura*, ed è quindi in grado di coglierne il senso e la forma.

(12) « Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del piú pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile e straordinario (principalmente, anzi indispensabilmente corporale) e quasi di ubbriachezza? Pindaro ne può essere un esempio ». (*Zib.* 1856: 5-6 ottobre 1821).

(13) Cfr. *Zib.* 1975-76: 23 ottobre 1821.

(14) Cfr. *Zib.* 1976-1977: 23 ottobre 1821; e *Zib.* 2019-2020: 31 ottobre 1821.

(15) « E' del tutto indispensabile che un tal uomo sia sommo e perfetto poeta; ma non già per ragionar da poeta; anzi per esaminare da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il *solo* ardentissimo *poeta* può conoscere ». (*Zib.* 1839: 4 ottobre 1821).

Filosofo e poeta, dunque, si avvalgono entrambi dell'immaginazione, entrambi guardano alla *natura* come luogo sul quale esercitare o riferire le proprie operazioni<sup>(16)</sup>: eppure tra poesia e filosofia rimane un'incolmabile distanza. Una distanza che però non va più intesa in termini di oggetti, finalità e strumenti, ma va ricercata altrove: se la natura è poetica nel suo « modo di essere » (e non nelle sue singole componenti), ciò significa che l'accento si sposta dal « che cosa » al « come », che cade ora sulla modalità<sup>(17)</sup>.

(16) « In conferma del sopraddetto si osservi che i più profondi filosofi, i più penetranti indagatori del vero, e quelli di più vasto colpo d'occhio, furono espressamente notabili e singolari anche per la facoltà dell'immaginazione e del cuore, si distinsero per una vena e per un genio decisamente poetico, ne diedero ancora insigni prove o cogli scritti o colle azioni o coi patimenti della vita che dalla immaginazione e dalla sensibilità derivano, o con tutte queste cose insieme. Fra gli antichi Platone, il più profondo, più vasto, più sublime filosofo di tutti essi antichi, che ardì concepire un sistema il quale abbracciasse tutta l'esistenza, e rendesse ragione di tutta la natura, fu nel suo stile, nelle sue invenzioni, ec. così poeta come tutti fanno . . . Fra' moderni Cartesio, Pascal, quasi pazzo per la forza della fantasia sulla fine della sua vita; Rousseau, Madama di Staël ec. ». (*Zib.* 3245: 23 agosto 1823). « La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell'immaginazione. Or questa facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità. E si può dire che da una stessa sorgente, da una stessa qualità dell'animo, diversamente applicata, e diversamente modificata e determinata da diverse circostanze e abitudini vennero i poemi di Omero e di Dante, e i Principii matematici della filosofia naturale di Newton ». (*Zib.* 2132-2133: 20 novembre 1821). E' consuetudine citare, a proposito di questa concezione dell'immaginazione come facoltà conoscitiva, il *De l'Allemagne* di Mme de Staël (e in particolare il cap. XVIII, parte I, segnalato già da SOFIA RAVASI, *Leopardi et Mme de Staël*, Milano 1912, p. 53), per le singolari coincidenze tra i due autori. Ma M. A. RIGONI (in *Illuminismo e negazione. Nota su Leopardi e la Mettrie*, in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », Tomo CXXXVII (1978-79), pp. 189-201), rivela come, in realtà, questo riconoscimento dell'immaginazione come facoltà di poeti e filosofi, imprescindibile nelle scienze come nelle arti, sia concezione diffusa tra i pensatori dell'Illuminismo, e ne riporta le significative testimonianze di La Mettrie e d'Alembert.

(17) « Nulla di poetico poterono né potranno mai scoprire la pura e semplice ragione e la matematica. Perocché tutto ciò ch'è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende, né altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo. Ma la pura ragione e la matematica non hanno sensorio alcuno. Spetta all'immaginazione e allo sensibilità lo scoprire e l'intendere tutte le sopraddette cose; ed elle il possono, perocché noi né quali risiedono esse facoltà, siamo pur parte di questa natura e di questa università ch'esaminiamo; e queste facoltà nostre sono esse sole in armonia col poetico ch'è nella natura; la ragione non lo è; onde quelle

Cercando le conseguenze di queste affermazioni sulla concezione della poesia, si potrà osservare allora che la *natura* rimane l'oggetto della mimesi poetica, ma vi si aggiunge una particolare attenzione sull'*operare come la natura*; se la natura si dispone strutturalmente a produrre un « effetto poetico », ciò che distanzia verità, ragione, filosofia, da bellezza, immaginazione, poesia andrà individuato proprio nel modo in cui si presentano, negli effetti che producono. Tra discorso filosofico e discorso poetico allora l'unica differenza (ma sostanziale) sarà costituita proprio dal modo in cui esprimono e rappresentano i medesimi oggetti, dal modo in cui si organizzano strutturalmente: in breve dallo *stile*.

L'immaginazione in gran parte non si diversifica dalla ragione, che pel solo *stile*, o modo, dicendo le stesse cose. Ma queste cose la ragione non le saprebbe né potrebbe mai dir così; e solo il poeta vero le esprime in tal modo. (*Zib.* 2057: 5 novembre 1821).

La ricerca di una sfera di oggetti e strumenti per fare ancora poesia (ricerca che attraversa lo *Zibaldone* dal momento in cui Leopardi pone l'equazione tra antichità-natura e poesia, e mondo moderno-mondo della ragione e del vero e filosofia), si allarga a dismisura e si definisce proprio come modalità: la poesia non ha più solo oggetti poetici per loro propria natura, ma tutto è poetico se viene assunto poeticamente, anche il vero.

Il mondo moderno perciò potrà ancora avere una poesia grande e una filosofia vera: il sistema della natura rimane il luogo dal quale trae origine così il discorso filosofico come quello poetico, ma il vero, il reale, non è più impoetico per se stesso; è la ragione nel suo disporlo nell'analisi e nel discorso « geometrico » della comunicazione e delle scienze, a renderlo tale, mentre la poesia, attingendolo con lo stesso strumento della natura, cioè l'immaginazione, e nello stesso modo, cioè attraverso lo stile, ne mantiene l'indefinitezza, cioè l'essenziale poeticità<sup>(18)</sup>.

Già il Figurelli ha rilevato come tra l'estate del 1821 e il '22 Leopardi sperimenti una nuova definizione di poesia, miri cioè a intendere e risolvere la poesia nello stile<sup>(19)</sup>. E lo stile, si è visto,

sono molto più a te e potenti a indovinar la natura che non è la ragione a scoprirla ». (*Zib.* 3242: 22 agosto 1821).

(18) « ... e il poetico, in uno o in un altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago ». (*Zib.* 4426: 14 dicembre 1828).

(19) Cfr. F. FIGURELLI, *La prima stagione poetica del Leopardi e le canzoni del '20-'23* (Lezioni dell'Anno Accademico 1962-'63), Catania 1963, pp. 84-85.



è ciò che qualifica l'espressione poetica rispetto al discorso piano e conseguente della ragione.

Il concetto di stile caratterizza dunque un particolare procedimento espositivo, è « un modo di esprimere i concetti »<sup>(20)</sup>, eppure questo caso particolare del discorso coincide coll'essenza stessa della poesia: basta da solo a fare una poesia:

Tale è il caso d'Orazio, il quale alla fine non è poeta lirico che per lo stile. Ecco come lo stile anche separato dalle cose, possa pur essere una cosa, e grande: tanto che uno può esser poeta, non avendo altro di poetico che lo stile: e poeta vero e universale, e per ragioni intime, e qualità profondissime, ed elementari, e però universali dello spirito umano. (*Zib.* 2050-2051: 4 novembre 1821).

E' nello stile infatti che Leopardi riconosce le effettive ragioni del « diletto » che deriva dalla poesia e ne costituisce il fine (secondo la formula tradizionale, ma ancor valida per il Leopardi di questi anni, del *movere et delectare*). Non è l'argomento per se stesso a destare meraviglia, a muovere il lettore, ma è il modo in cui il discorso si sviluppa ad avere la capacità di stimolarlo e divertirlo, conducendolo in un percorso scosceso e appassionante:

La bellezza e il diletto dello stile d'Orazio, e d'altri tali stili energici e rapidi, massime poetici, giacché alla poesia spettano le qualità che son per dire, e soprattutto lirici, deriva anche sommamente da questo ch'esso tiene l'anima in continuo e vivissimo moto ed azione, col trasportarla a ogni tratto, e spesso bruscamente da un pensiero, da un'immagine, da una cosa ad un'altra, e talora assai lontana, e diversissima: onde il pensiero ha da far molto a raggiungerle tutte, è sbalzato qua e là di continuo, prova quella sensazione di vigore . . . che si prova nel fra un rapido cammino o nell'esser trasportato da veloci cavalli o nel trovarsi in una energica azione, ed in un punto di attività; è sopraffatto dalla molteplicità e dalla differenza delle cose . . . E quando anche queste cose non sieno niente né belle, né grandi né vaste, né nuove ec., nondimeno questa sola qualità dello stile, basta a dar piacere all'animo il quale ha bisogno di azione perché ama soprattutto la vita. (*Zib.* 2049-2050: 4 novembre 1821).

Le caratteristiche qui attribuite allo stile poetico tradiscono la presenza e l'azione della facoltà immaginativa: gli effetti che lo

(20) *Zib.* 2910: 7 luglio 1823.

stile provoca sono infatti l'esatta trasposizione nella mente del lettore, dell'azione che svolge la feconda immaginazione in quella del poeta « in un momento d'entusiasmo », e la poesia si riconosce allora come strumento per suscitare nel lettore un'attività interna analoga a quella che l'ha generata.

Se ne può concludere che, per Leopardi, è sempre l'immaginazione che opera nell'arte, sia nel momento del « fare », che in quello del « fruire »; nel « fare » essa si realizza come intuizione immaginativa prima e come « stile » poi, nel « fruire » come intensa attività interna che si caratterizza come « piacere estetico » (21).

Immaginazione continuamente fresca ed operante si richiede a poter *saisir* i rapporti, le affinità, le somiglianze ec. ec. o vere, o apparenti, poetiche ec. degli oggetti e delle cose tra loro . . . cose che bisogna continuamente fare volendo parlar metaforico e figurato . . . Or di queste metafore e figure ec. ne dev'esser composto tutto lo stile e tutta l'espressione de' concetti del poeta . . . Or non si possono adoperar tali mezzi, né produrre tali effetti (che con altri mezzi, nello stile, non si ottengono) senza una continua e non mai interrotta azione, vivacità e freschezza d'immaginazione. E sempre ch'essa langue, langue lo stile, sia pure immaginosissima e poetichissima l'invenzione e la qualità delle cose in esso trattate ed espresse. Poetiche saranno le cose, lo stile no: e peggiore sarà l'effetto, che se quelle fossero impoetiche; per il contrasto e sconvenienza ec. che sarà tanto maggiore, quanto quelle e l'invenzione ec. saranno piú immaginose e poetiche. (*Zib.* 3717-3719: 17 ottobre 1823).

Al « ragionar da poeta » corrisponde dunque un « esprimersi da poeta » altrettanto sintetico, eccezionale e raro. Se nel « ragionar da poeta » l'immaginazione opera come facoltà di percepire i rapporti piú complessi e lontani in un « sol colpo d'occhio », abbre-

(21) « Ma non minor forza, vivezza, attività, prontezza, fecondità d'immaginativa si richiede allo stile, ossia all'esecuzione che all'invenzione. Anzi si può dire che lo stile poetico, e nominatamente quello di Virgilio, sia un composto di continue, innumerabili e successive invenzioni. Ogni metafora, ogni aggiunto che abbia quella mirabile e novità ed efficacia ch'e' sogliono avere in Virgilio, sono tante particolari e distinte invenzioni poetiche, come sono invenzioni le similitudini, e richiedono una continua energia, freschezza, mobilità, ricchezza d'immaginazione . . . ». (*Zib.* 2979-2980: 16-17 luglio 1823). Così tutto l'operare del poeta si può considerare un « invenire », non solo nella parte che la retorica tradizionalmente aveva riconosciuto in questa funzione, ma anche nell'esecuzione: e la stessa suddivisione in momenti diversi del fare artistico, diventa superflua e quasi priva di significato.

viando i nessi logici, scavalcando le lente procedure della ragione analitica, analoghe saranno le caratteristiche del suo discorso: rapidità e concisione, efficacia e forza; sostanzialmente riconducibili a quell'*ardire* che Leopardi ricerca con insistenza come elemento caratterizzante della lingua e dello stile poetico, e in particolare della lirica<sup>(22)</sup>.

Come discorso dell'immaginazione, lo stile si definisce per contrasto al discorso della ragione, che rappresenta per Leopardi la negazione stessa dello stile. Esso infatti segue il piano percorso della ragione analitica; non c'è distanza tra un pensiero e l'altro, ma necessità e conseguenza: i vocaboli coprono esattamente la cosa designata, seguendo il flusso di una comunicazione che non ammette scarti né interruzioni. Lo stile invece vive proprio nel potere di scarto dell'immaginazione, nella rapidità delle sue operazioni, che si esprime nella capacità di creare nessi complessi e inediti, attraverso una metafora, una similitudine, una parola *ardita*; di abbreviare o sottacere i processi conoscitivi, utilizzando espedienti retorici; di dare insomma le proprie percezioni e rappresentazioni in forma tale che le altre fantasie ne siano mosse e stimolate, e in tal modo si consegua il « piacere estetico »<sup>(23)</sup>.

\* \* \*

Ma anche la risoluzione della poesia nello stile si traduce in Leopardi in una ulteriore sconfitta dei moderni: lo stile è una tecnica che appartiene all'immaginazione, facoltà estinta e contraddetta dal mondo moderno, e quindi anch'essa propria esclusivamente degli antichi. Perciò, se ne potrebbe concludere, anche in questa formulazione la poesia è negata ai moderni.

Del rimanente, egli è tanto certo che l'arte dello stile e del dire è propria esclusivamente degli antichi, quanto che l'arte del pensare è propria esclusivamente de' moderni. (*Zib.* 3472: 19 settembre 1823).

(22) « Della quale arditezza essendo incapace la lingua francese, è incapace di stile poetico, e le mille miglia separata dal *lirico* ». (*Zib.* 2052: 4 novembre 1821).

(23) « La rapidità e la concisione dello stile, piace perché presenta all'anima una folla d'idee simultanee, o così rapidamente succedentisi, che paiono simultanee, e fanno ondeggiar l'anima in una tale abbondanza di pensieri, o d'immagini e sensazioni spirituali, ch'ella o non è capace di abbracciare tutte, e pienamente ciascuna, o non ha tempo di restare in ozio, e priva di sensazioni. La forza dello stile poetico, che in gran parte è tutt'uno colla rapidità, non è piacevole per altro che per questi effetti, e non consiste in altro ». (*Zib.* 2041-2042: 3 novembre 1821).

L'impasse segnalata anteriormente si ripropone quindi alla fine del 1823 nei medesimi termini: o essere antichi e poeti, o in quanto moderni rinunciare per sempre alla poesia.

Soltanto svincolando il discorso poetico dal riferimento alla *natura*, ridefinendo cioè la nozione generale della poesia e con essa anche quella della facoltà poetica dell'immaginazione, sarà possibile a Leopardi trovare il modo e il senso di un fare poesia nel presente. Ma ciò avverrà solo a patto di un totale mutamento di prospettiva: mutamento testimoniato dallo *Zibaldone* degli anni 1828-'29.

Negli anni seguenti al '23 viene affermandosi nello *Zibaldone* la certezza che la natura e l'ordine delle cose sia un mistero inesplicabile che non giustifica e legittima nulla, quindi privo di qualsiasi valore normativo. Si assiste così alla progressiva perdita di significato della natura, di quello cioè che fino ad ora si poteva considerare il quadro generale in cui inserire e rapportare ogni azione e progetto dell'uomo e sull'uomo. Ma a ciò corrisponde anche il vanificarsi di ogni nozione, ipotesi e valore che da essa assumesse significato: dalla possibilità della felicità umana (considerata ora come estranea all'uomo e a tutte le creature)<sup>(24)</sup>, alle leggi della logica (che non rappresentano più uno schema che legittimi asserzioni, ipotesi e altro, ma che vengono riconosciute come un prodotto della civiltà)<sup>(25)</sup>, alla concezione estetica, e in particolare all'idea della poesia come *imitazione della natura*.

La natura non è più interpretabile come un sistema che sta alle spalle dell'uomo (e che la civiltà ha corrotto, nascosto o estinto, secondo le varie ipotesi che Leopardi avanza nel corso dello *Zibaldone*), nel quale trovare la felicità e la poesia, le leggi morali, il senso e la misura dell'esistenza stessa. Essa viene ora intesa come un complesso che non dà ragione di nulla<sup>(26)</sup>; tutto ciò che esiste è soggetto a patire, deteriorarsi e scomparire senza che se ne possano accertare le leggi<sup>(27)</sup>, senza senso e senza uno scopo riconoscibile, se non quello di mantenere in vita un meccanismo insensato di produzione e distruzione<sup>(28)</sup>.

La certezza di una corrispondenza tra uomo e natura che, nonostante le difficoltà che ne erano emerse, aveva retto il discorso

(24) Cfr. *Zib.* 4099: 3 giugno 1824.

(25) Cfr. *Zib.* 4099: 3 giugno 1824.

(26) Cfr. *Zib.* 4143: 8 ottobre 1825.

(27) Cfr. *Zib.* 4467-4469: 26 febbraio 1829.

(28) Cfr. *Zib.* 4127-4130: 5-6 aprile 1825.

leopardiano fino a questo punto, si sgretola; e questo fatto incide fortemente anche sulla concezione estetica dell'Autore. Infatti, dal momento che la natura viene riconosciuta come priva di ogni valore morale od estetico, l'uomo e il poeta riconoscono la loro solitudine e la loro autonomia e quindi la necessità di fondare altrove la loro attività: non si può imitare o cercare all'interno di un sistema che non viene più sentito come tale (o, meglio, al quale non viene attribuito più alcun significato se non quello di una arbitraria esistenza) la legittimazione, il senso e il modo del proprio fare poesia.

Tutto ciò ha come esito in Leopardi la fine di ogni traccia della teoria mimetica e la nuova formulazione della poesia secondo un orientamento espressivo che lo avvicina ai maggiori esponenti del romanticismo europeo<sup>(29)</sup>.

Il 15 dicembre 1826 Leopardi afferma:

Il lirico, [genere] primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia, più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione: propria d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo. (*Zib.* 4234).

La poesia diviene allora espressione di un affetto, riferita all'individuo che la produce più che al lettore che la riceve o ad un sistema al quale si rapporta, legata ad un fatto interiore che ne costituisce l'origine e insieme la legittimazione: ma con ciò si possono considerare definitivamente superati i due tradizionali orientamenti critici nei quali le asserzioni leopardiane sulla poesia si potevano riconoscere: la teoria pragmatica — riconducibile alla fortunatissima formula del *movere et delectare* — e soprattutto quella mimetica.

L'estraneità dell'uomo alla natura, il suo isolamento e quindi la necessità di trovare in se stesso sensi e valori, si riflettono così sulla poesia: da un lato essa diventa « canto consolatore », dall'altro la schiettezza e l'intensità del sentimento espresso divengono

(29) Nel corso di questa indagine ci si avvale del saggio di MEYER H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada: la teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna 1976. Dell'Abrams si segue l'impostazione critica e si utilizzano gli schemi proposti.

metro di giudizio, parametro al quale essa si rapporta: entrambe, garanzie che vanno ricercate unicamente nel poeta stesso.

E' a questo punto che Leopardi può affermare l'assoluta indipendenza della poesia da qualsiasi riferimento alla *natura* come oggetto d'imitazione. I pensieri del 1828 confermano proprio la negazione del criterio imitativo e la natura « espressiva » della poesia:

L'imitazione tien sempre molto del servile. Falsissima idea considerare e definir la poesia per arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta. (*Zib.* 4358: 29 agosto 1828).

Ma queste affermazioni che contrastano fortemente con le precedenti riflessioni leopardiane attorno al problema della poesia, contengono chiari indizi di un modo di intendere e di fare poesia riconoscibile in quell'orientamento espressivo che, secondo le tipologie proposte dall'Abrams, si riconosce come la tendenza caratteristica della poesia romantica<sup>(30)</sup>.

Secondo tale orientamento il pubblico e la natura finiscono nello sfondo ed emerge invece la figura del poeta: il rapporto viene ad essere instaurato proprio tra il poeta e la poesia, una poesia che viene allora intesa come espressione immediata e genuina del poeta stesso.

Questo atteggiamento inoltre non resta privo di conseguenze: esso implica una serie di corollari che non tardano a manifestarsi anche in Leopardi. Innanzitutto il privilegio accordato alla lirica in quanto genere, che, per tradizione, vede « in campo il poeta e i suoi propri affetti »<sup>(31)</sup>, quindi lo scardinamento della teoria dei generi letterari: l'intero universo poetico tende ad essere ridotto alla sola lirica, in quanto unica espressione immediata e pura del poeta. Inoltre la spontaneità dei sentimenti espressi diventa

(30) Così l'Abrams definisce l'orientamento espressivo: « La poesia è il traboccamento, l'espressione o la proiezione dei pensieri e dei sentimenti del poeta; oppure (nella variante principale a questa formula), la poesia è definita in termini del processo immaginativo che modifica e sintetizza le immagini, i pensieri e i sentimenti del poeta. Questa concezione, in cui l'artista stesso diventa l'elemento primo, generatore sia del prodotto artistico sia dei criteri che devono giudicarlo, la chiameremo teoria espressiva dell'arte ». (M. H. ABRAMS, *op. cit.*, p. 48).

(31) *Zib.* 4417: 3 novembre 1828.

criterio di giudizio e testimonianza del valore della poesia stessa.

La teoria espressiva conduce anche, in alcuni casi, all'affermazione dell'intensità e della brevità come norma per la scrittura poetica, e ad un accentuarsi dell'interesse per l'immaginazione, intesa come facoltà creatrice per eccellenza, conseguente all'emergere del poeta e delle sue facoltà come fattori determinanti del fare artistico.

Se queste sono, in sintesi, le tendenze che si manifestano all'interno (e che l'Abrams considera caratterizzanti) dell'orientamento espressivo, sarà opportuno vedere come queste emergano anche nello *Zibaldone* degli ultimi anni. Leopardi afferma il 31 agosto 1828:

Il poeta è spinto a poetare dall'intimo sentimento suo proprio, non dagli altrui . . . Il sentimento che l'anima *al presente*, ecco la sola musa ispiratrice del vero poeta, il solo che egli provi inclinazione ad esprimere. Quanto più un uomo è di genio, quanto più è poeta, tanto più avrà de' sentimenti suoi propri da esporre, tanto più sdegherà di vestire un altro personaggio, di parlare in persona altrui, d'imitare, tanto più dipingerà se stesso e ne avrà il bisogno. (*Zib.* 4357).

La poesia si esprime e nasce dunque, anche per Leopardi, da un'esigenza intima del poeta, dal particolare stato d'animo in cui si trova il poeta nel momento in cui compone; ma tale situazione sembra caratterizzata dalla brevità e dall'intensità, è momentanea, e quindi anche la poesia, per esprimere appieno e fedelmente questo attimo particolarissimo, dovrà essere altrettanto breve e intensa:

La poesia sta essenzialmente in un impeto . . . impossibile che l'immaginazione, la vena, gli spiriti poetici, durino, bastino, non vengano mai meno in sí lungo lavoro sopra un medesimo argomento. (*Zib.* 4356; 30 agosto 1828).

e ancora:

I lavori di poesia vogliono per natura esser corti. Tali furono e sono tutte le poesie primitive (cioè le più poetiche e vere), di qualunque genere, presso tutti i popoli. (*Zib.* 4356-4357; 31 agosto 1828) <sup>(32)</sup>.

(32) Anche nel Sulzer troviamo una concezione analoga della lirica come forma primordiale ed eccellente; non solo, ma l'affermazione che «l'intensità

Ma la definizione di poesia come espressione ed impeto pregiudica inevitabilmente il tradizionale sistema dei generi letterari: i generi, che già nel 1826 Leopardi aveva ridotto al solo lirico, epico e drammatico<sup>(33)</sup>, vengono assorbiti e ridotti alla sola lirica, « solo primitivo e solo vero genere di poesia »<sup>(34)</sup>.

La lirica, infatti, è per tradizione la forma che più facilmente si presta ad essere messa in relazione e ad esprimere pensieri e stati d'animo del poeta. Ma proprio da questa sua caratteristica essa aveva derivato un certo discredito ed una posizione subordinata nella gerarchia dei generi, non essendo in grado di affrontare argomenti insigni o di impartire insegnamenti morali di rilievo. Solo con questo ribaltamento di prospettiva la lirica può assumere un ruolo centrale, ai danni della tragedia e dell'epica, che, nella teoria classica, avevano rappresentato il culmine della poesia. In Leopardi questo si traduce nella condanna di epica e dramma come generi impoetici: la prima perché troppo diffusa e quindi « contro la natura della poesia »<sup>(35)</sup>, il secondo perché legato all'imitazione e alla spersonalizzazione del poeta<sup>(36)</sup>.

E va anche rilevato come, nei giudizi sulle opere del passato, Leopardi passi da un'attenzione prevalentemente rivolta agli effetti psicologici provocati dall'opera sul lettore, all'individuazione delle caratteristiche psicologiche degli autori stessi<sup>(37)</sup>.

di questa forma poetica quintessenziale ne limiti l'ampiezza, ' poiché — sono parole di J. G. Sulzer, riferite dall'Abrams — questo stato d'animo per la sua stessa natura non può durare a lungo ' ». (M. H. ABRAMS, *op. cit.*, p. 150). E Leopardi, a proposito della brevità del sentimento poetico, afferma: « L'entusiasmo, l'ispirazione, essenziali alla poesia, non sono cose durevoli. Né si possono troppo a lungo mantenere in chi legge ». (*Zib.* 4372: 9-10 settembre 1828).

(33) *Zib.* 4234: 15 dicembre 1826.

(34) Cfr. *Zib.* 4356: 31 agosto 1828. A proposito del problema dei generi letterari in Leopardi, cfr. K. MAURER, *Giacomo Leopardis «Canti» und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt am Main 1957 e E. BIGI, I «Canti» di G. Leopardi e la dissoluzione dei generi lirici, in *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Palermo 1967.

(35) Per Leopardi ora la poesia epica non è più intesa come un genere a sé stante, ma l'epica deriverebbe da un equivoco, in quanto i poemi omerici, modelli per questo genere, sono in realtà una serie di inni (che soltanto in un periodo successivo alla loro composizione sono stati ricuciti, facendo così pensare ad una particolare forma poetica), quindi sono anch'essi riconducibili ad una raccolta di liriche: « Del resto vedesi che l'epica, da cui apparentemente derivò la drammatica... si riduce per origine alla lirica ». (*Zib.* 4359: 31 agosto 1828).

(36) Cfr. *Zib.* 4357: 31 agosto 1828.

(37) Di Omero, Virgilio e Ariosto, Leopardi ora valuta infatti la potenza e continuità degli « spiriti poetici »: Virgilio gli sembra dimostrare stanchezza



Questo è anche, nel pensiero di Leopardi, il momento di massima divaricazione tra prosa e poesia, ma soprattutto tra la lirica e le altre forme poetiche. La lirica si distacca da qualsiasi altro genere, che viene di conseguenza considerato prosastico, per divenire l'unica forma realmente poetica: arte divina.

Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla* ec., vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso. Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non è più poesia, facoltà divina, quella è un'arte umana, è prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare; ed io non intendo condannarla. (*Zib.* 4372-4373; 10 settembre 1828).

Così riducendo la poesia alla sola lirica e trovando una nuova definizione per la poesia, Leopardi sembra scoprire una nuova possibilità di fare poesia nel mondo moderno: non più in opposizione o contraddizione coll'antico, la lirica costituisce un genere extratemporale, non legato alle condizioni storiche particolari di una nazione o di una cultura, ma esclusivamente connessa all'individuo, al poeta e al suo mondo interiore.

Da queste osservazioni risulterebbe che dei tre generi principali di poesia, il solo che veramente resti ai moderni, fosse il lirico (e forse il fatto e l'esperienza de' poeti moderni lo proverebbe); genere, siccome primo di tempo, così eterno e universale, cioè proprio dell'uomo perpetuamente in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia; la quale consisté da principio in questo genere solo, e la cui essenza sta sempre principalmente in esso genere, che quasi si confonde con lei, ed è il più veramente poetico di tutte le poesie, le quali non sono poesie se non in quanto son liriche. (*Zib.* 4476: 26 marzo 1829).

La poesia allora, può ancora prodursi in un mondo anche impoetico come il presente, in quanto ciò che conta è la capacità insita nel poeta (e non nella natura o nelle cose esteriori) di manifestare — *creare o recuperare* — il poetico.

Creare e recuperare sono usati qui separatamente in quanto rimandano ad una distinzione che si vuole proporre a proposito

---

nel comporre, mentre l'Ariosto, non pensando a costruire un'opera di vaste dimensioni scrisse l'*Orlando* come una serie di liriche, seguendo soltanto la sua vena: cfr. *Zib.* 4356: 28 agosto 1828).

dell'immaginazione e del ruolo che essa svolge all'interno di questa nuova prospettiva della poesia. Infatti, nel momento in cui la poesia diventa espressione della « natura del poeta », del « sentimento che l'anima al presente », in realtà a venire in primo piano è proprio l'immaginazione, ed un particolare tipo di immaginazione che assorbe in sé il sentimento e la memoria <sup>(38)</sup>.

Di questa immaginazione allora si possono considerare separatamente i due aspetti: da un lato l'immaginazione « creatrice », che fornisce un « doppio » alle cose, dall'altro un'immaginazione che definiremo « reminiscente », che riconosce nella memoria l'origine dei suoi prodotti e dei suoi piaceri.

Il 29 agosto 1828 Leopardi definisce poeta e facoltà poetica dell'immaginazione:

Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è; si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita... creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta. (*Zib.* 4358).

Il 30 novembre dello stesso anno l'Autore chiarisce quale sia il modo di « vedere » di questa facoltà:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (*Zib.* 4418).

L'immaginazione dunque percepisce, vede e sente, un mondo parallelo e sovrapposto al reale, ed è di questo « doppio » che si può ancora fare poesia. Infatti, se il reale è impoetico, il bello e il poetico appartengono al mondo creato dall'immaginazione del poeta: si sono definitivamente trasferiti dalle cose agli occhi di chi le guarda.

(38) Già nel 1821 Leopardi aveva scritto: « L'immaginazione pertanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre » (*Zib.* 2134: 20 novembre 1821).

Il potere creatore dell'immaginazione quindi non potrebbe essere affermato piú chiaramente: essa crea, inventa, finge. Ma all'interno di quale visione generale cadono queste affermazioni? Sono realmente la conferma dell'adesione di Leopardi ad una teoria espressiva e quindi ad una concezione del poeta « creatore », come egli stesso l'ha definito?

Per rispondere a queste domande, si dovranno prendere in considerazione alcuni elementi: la teoria espressiva, secondo l'Abrams, implica una concezione della mente umana come « proiettrice » di facoltà estetiche (diametralmente opposta quindi a quella di derivazione sensistica che regge le riflessioni gnoseologiche dello *Zibaldone*), tanto che, come scrive l'Abrams, « Le asserzioni romantiche della poesia e dell'arte in generale ruotano continuamente attorno ad una metafora che, come ' traboccare ', dà il senso di qualcosa che da interno diventa esterno. Il piú frequente di questi termini è ' espressione ', termine usato in contesti indicanti una riscoperta del significato radicale di ex-pressus, da ex-premere, ' premere fuori ' »<sup>(39)</sup>. Si sarà notato l'uso frequente e insistente dei termini *espressione* ed *esprimere* nei pensieri dello *Zibaldone* qui riportati; la metafora è quindi un'ulteriore conferma dell'appartenenza all'area romantica di queste affermazioni. Inoltre che il ricorso ad essa in Leopardi non sia casuale, lo testimonia una nota della fine del 1823, dedicata proprio alla distinzione tra *imitare* ed *esprimere*:

La facoltà d'imitazione non è che facoltà di assuefazione: perocché chi facilmente si avvezza . . . facilmente, ed anche in poco tempo, riducesi ad abito quelle tali sensazioni e apprensioni, di modo che presto . . . gli divengono come proprie; il che fa ch'egli possa benissimo e facilmente rappresentarle e al naturale, esprimendole piuttosto che imitandole, poiché il buono imitatore deve aver come raccolto e immedesimato in se stesso quello che imita, sicché la vera imitazione non sia propriamente imitazione, facendosi d'appresso se medesimo, ma espressione. Giacché l'espressione de' propri affetti o pensieri o sentimenti o immaginazioni ec. comunque fatta, io non la chiamo imitazione ma espressione. (*Zib.* 3941-3942; 6 dicembre 1823).

Qui è ancora la teoria sensistica dell'assuefazione a reggere il sistema gnoseologico leopardiano, di conseguenza l'immagine dell'animo umano non può essere che quella di una *tabula rasa*, di un

(39) M. H. ABRAMS, *op. cit.*, p. 87.

foglio bianco dal quale si può trarre solo ciò che vi sia stato precedentemente scritto. Al contrario l'*esprimere* del poeta romantico implica la certezza di una capacità creatrice insita nell'uomo stesso.

Allora quale significato attribuire all'*esprimere* leopardiano del 1828? E' suggestiva l'ipotesi che Leopardi in questi anni abbia in mente due diverse concezioni dell'immaginazione, entrambe presenti e in concorrenza tra loro: l'immaginazione creatrice, di cui si è già detto, capace di creare una realtà a sé stante: se si vuole, prettamente romantica; e un'immaginazione « reminiscente », alla quale spetta il compito di trarre e di rielaborare poeticamente il materiale che si è depositato nella memoria. Questa seconda, in linea con le riflessioni del 1823, dove il creare e l'esprimere in realtà non è altro che una capacità di appropriarsi, attraverso successive assuefazioni, di esperienze, sensazioni, affetti e di ridarle poi come naturali.

Infatti, se il poetico, il bello è trasferito dalle cose esterne alle facoltà interne del poeta (all'immaginazione), queste in realtà non creano nulla: rielaborano, se mai, ciò che si è depositato nella memoria. Il guardarsi dentro del poeta « espressivo », nella particolare accezione che assume in Leopardi, finisce per coincidere con un guardarsi indietro.

Nelle stesse pagine in cui Leopardi riflette sulla capacità creatrice dell'immaginazione, di questa stessa facoltà egli mette in rilievo un altro aspetto, quello che avevamo definito come « reminiscente ». Questo secondo versante dell'immaginazione si concilia meglio sia con la prospettiva gnoseologica leopardiana, sia con la parallela produzione poetica: la ripresa poetica del 1828 nasce e si svolge nel segno della memoria<sup>(40)</sup>.

Rousseau scrive: « Il n'y à rien de beau que ce qui n'est pas » e Leopardi riprende e ripete con infinite varianti questo pensiero<sup>(41)</sup>.

Il presente, il vero è sempre infelice, insufficiente, impoetico, soltanto ciò che, attraverso la distanza temporale o spaziale ha perso i suoi netti contorni, è divenuto memoria, può acquistare significato e pregio poetico:

Perché il moderno, il nuovo non è mai o ben difficilmente romantico; e l'antico, il vecchio, al contrario? Perché quasi tutti i piaceri dell'immaginazione e del sentimento consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente. (*Zib.* 4415: 22 ottobre 1828).

(40) Cfr. E. BIGI, *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli 1965.

(41) *Zib.* 4500: 7 maggio 1829. Vedi poi 4471 ecc.

e ancora:

Così sempre nel presente ci piace e ci par bello solamente il lontano e tutti i piaceri che chiamerò poetici, consistono in... rimembranze. (*Zib.* 4495: 27 aprile 1829).

E le rimembranze non tardano ad incontrarsi e riconoscersi nell'infinito, che è per Leopardi, materia poetica per eccellenza:

Un oggetto qualunque, per esempio un luogo, un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. La medesima, ed anche un sito, un oggetto qualunque affatto impoetico in sè, sarà poetichissimo a rimembrarlo. La rimembranza è essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può esser poetico; e il poetico, in uno o in un altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'infinito, nel vago. (*Zib.* 4426: 14 dicembre 1828).

L'infinito non è più, ora, proiezione verso l'esterno e il futuro, ma piuttosto immersione nella memoria, nella quale si sono sedimentate e confuse esperienze e fantasie, assuefazioni e conoscenze, sentimenti e idee, ed hanno quindi riacquistato la necessaria indistinzione — necessaria in quanto senza di essa non potrebbero divenire poetiche — attraverso la contiguità che esiste tra passato e immaginario, memoria e immaginazione.

Allora è possibile riconoscere l'impoeticità del presente, del reale e del vero, senza che questa constatazione interdica la possibilità di fare ancora poesia, dal momento che quest'ultima deriva e trae la sua materia dalle facoltà stesse del poeta e non dall'esterno: dalla sua capacità di stratificare esperienza e realtà nella memoria e di rielaborarle poeticamente attraverso l'immaginazione. Quindi il poeta potrà ancora fare poesia disponendo in se stesso di questo repertorio inesauribile di oggetti e sensazioni — in realtà reminiscenze — poetiche.

Il passato, il lontano, l'assente diventano i nuovi temi dell'ultima poetica leopardiana testimoniata dallo *Zibaldone*, e d'altra parte l'immaginazione si riconferma nel suo ruolo di facoltà poetica proprio per il suo legame con la memoria, perché è reminiscente, cioè capace di riofferire una realtà — per se stessa impoetica — che però, depositandosi e distanziandosi nel tempo, è divenuta vaga e indefinita: rifugio o mondo doppio, del quale fare ancora poesia. L'immaginazione come facoltà poetica si caratterizza, allora,

per la sua capacità di creare un'indistinzione tra esperienza attuale e diretta del mondo e il ricordo o i ricordi che vi si sovrappongono, di farsi *trait-d'union* tra il disperdersi e il vanificarsi del presente, e la permanenza della memoria, tra ciò che è scomparso e la possibilità di evocarlo attraverso una serie di « intermittenze della memoria », tanto più poetiche quanto più intermittenti:

l'immaginazione e il piacere che ne deriva, consistendo in gran parte nelle rimembranze, lo stesso aver perduto l'abito della continua immaginativa, contribuisce ad accrescere il piacere delle rimembranze, giacch'esse se fossero presenti non sarebbero più rimembranze . . . non sarebbero così dilettevoli, perché il presente non illude mai, bensì il lontano e quanto è più lontano. (*Zib.* 1860: 7 ottobre 1821).

(Licenziate le bozze per la stampa il 29 settembre 1981)



LO STATUTO DELLA COMUNITÀ DEI NICOLOTTI  
ALLA FINE DEL SECOLO XVIII:  
UN PROBLEMA DI CONTINUITÀ DELLA TRADIZIONE  
IN UN CONTESTO DI CAMBIAMENTO

ROBERTO ZAGO

---

Nota presentata dal s. e. Gaetano Cozzi  
nell'adunanza ordinaria del 16 maggio 1981.

---

La Comunità dei Nicolotti era costituita da quella parte di popolazione veneziana che dimorava entro i confini delle contrade — o parrocchie — di S. Nicolò dei Mendicoli e dell'Angelo Raffaele<sup>(1)</sup>. Lo Stato veneto le riconosceva alcune particolari forme di autogoverno in base ad un'antica e consolidata consuetudine<sup>(2)</sup>.

(1) Per un corretto inquadramento della Storia della Comunità è indispensabile considerare il suo carattere 'territoriale'.

(2) La bibliografia sull'argomento è scarsa. Riporto qui alcuni dei più significativi giudizi espressi in periodi diversi da studiosi che in modo diretto o indiretto si sono occupati dell'argomento:

F. BRACCOLANI, *Breve notitia della fondatione dell'isola di S. Nicolò*, Venezia, 1664, cap. II, p. 13: «... ogni isola haueua il suo tribuno; ma fra questi soli tre erano li principali: quali erano in primo luogo Riualta, in secondo luogo Dorsoduro, et in terzo Oliuolo». Poi il tribuno di Riualta divenne Doge e, mancato anche quello di Olivolo, dove nel frattempo era sorto il vescovato, « solo per bontà di Dio rimase a questa isola di San Nicolò di Mendicoli il suo Tribuno, se bene poi ... pare habbi questa isola mutato il nome al suo Tribuno Gastaldo di questa Serenissima Signoria, e Capo e Governatore de Nicolotti Pescadori, come dalla Elettione che usano quei popoli in creare il loro Capo e Gastaldo grande suddetto, si vede, così hebbero origine e mancarono li tribuni ».

V. SANDI, *Principi di storia civile...*, in Venezia, 1755, tomo II: egli dice di aver visto delle cronache nelle quali si affermava che questo gastaldo dei Nicolotti interveniva ai giudizi con il Doge e i Giudici del Proprio, ma confessa che non si sa più bene chi fosse costui nei tempi passati, né come, né in qual tempo, e se veramente prima fosse stato uno dei Tribuni minori.



Al vertice stava il Gastaldo Grande coadiuvato da dodici « Presidenti » e alla base, con compiti, diremmo oggi legislativi, stava il Capitolo Generale costituito dagli abitanti delle contrade suddette<sup>(3)</sup>.

Alla fine del '700 molte delle importanti strutture della Repubblica di Venezia erano da tempo in crisi; di conseguenza una realtà 'minore' ma profondamente veneziana come la Comunità di S. Nicolò fu anch'essa coinvolta nel dissesto generale.

La Mariegola, negli ultimi tempi, appariva un testo trascurato, lacunoso e mutilo<sup>(4)</sup>; rifletteva inoltre un certo disordine morale della Comunità accresciuto dallo stato di degrado economico e dalla crescente difficoltà nel sostenere gli antichi privilegi nell'esercizio della pesca di fronte alla concorrenza di altre comunità e gruppi.

Il gruppo dirigente, pertanto, ritenne che fosse necessario metter mano ad un programma di rinnovamento, riorganizzando le strutture di governo, ripristinando la coesione popolare e rilanciando l'immagine di un 'Corpo autonomo dei Nicolotti' dotato di efficienza amministrativa e finanziaria e capace di affrontare gli ostacoli economici e politici in un modo degno del suo nome e della sua tradizione.

Punto di partenza doveva essere uno statuto omogeneo e dettagliato che raggruppasse e ordinasse le molte norme che la mariegola — oltretutto difettosa — essendo una miscellanea di varie materie non offriva in modo sufficientemente chiaro.

S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, 1855, libro IX, cap. VII: a proposito del « Doge dei Nicolotti » individua nelle occasioni che lo avvicinano al Doge reale un simbolo di una uguaglianza, ormai perduta, dei ceti aristocratico e popolare.

B. CECCHETTI, *I nobili e il popolo di Venezia*, in « Archivio Veneto », 3 (1872), p. 421 e sgg. Si legge che: « accenna a qualche lontano avvenimento politico il modo di libero reggimento (nel quale ha certo parte la specialità della pesca) e il 'bacio democratico... ». Si riferisce al bacio che il Doge dava al Gastaldo Grande appena eletto. Si possono vedere ancora: P. A. PACIFICO, *Cronica veneta...*, Venezia, 1697 a p. 413; J. FILIASI, *Memorie storiche dei Veneti primi e secondi*, Padova, 1812, tomo VI, p. 79; G. B. GALLICCIOLLI, *Delle memorie venete antiche e profane ed ecclesiastiche*, Venezia, 1795, libro 1°, cap. V, p. 121; e G. MORONI, *Venezia e quanto appartiene alla sua storia politica e religiosa...*, Venezia, 1859, p. 482.

(3) Gli abitatori delle contrade si dividevano in: « nativi » (o « terrieri ») ossia coloro che da almeno tre generazioni vi dimoravano e « forestieri ».

(4) Vi sono due esemplari di mariegola ambedue conservati alla Biblioteca del Museo Correr (=BMC) nel fondo di provenienza Cicogna sotto le segnature ms. IV. 100 e ms. IV. 112.

I promotori dell'iniziativa poterono giovare dell'opera di Antonio Zoccolari<sup>(5)</sup>, buon conoscitore della storia e dei problemi della Comunità e acceso sostenitore dei suoi privilegi, il quale si pose con zelo alla stesura della nuova costituzione. Il testo<sup>(6)</sup> fu presentato al Capitolo Generale il 25 luglio 1790:

« Ridotto il Capitolo Generale con il suono delle campane e forme legali consuete di 270 individui, nominativamente numerati, nella nostra chiesa di S. Nicolò, loco solito, con il sovrano assenso a Pressidio degli Ecc.mi Capi del C. di X, dove lo Sp.e Niccolò Fumato Gastaldo Grande, Presidenti ed Aggiunti della Comunità di S. Nicolò ed Angelo Raffaele de Mendicoli intenti al maggior bene del loro Popolo onde redimerlo da tante indigenze, angustie e disordini che lo circondano e che da lungo tempo è costretto a soffrire; avendo perciò in più conferenze con persona a tal oggetto da loro scelta e destinata, meditati e proposti i mezzi affinché una volta abbia a risorgere la loro Comunità e quelli sottoposti ai maturi zelanti riflessi di cadauno delli Presidenti et Aggiunti suddetti, sono divenuti a formare e statuire nelle traccie delle Antiche leggi e consuetudine un Piano di Regolazione e sistema di buon governo con la presente costituzione . . . i cui articoli . . . siano presi con li due terzi dei voti » . . .

A questo preambolo seguono i cinquanta articoli di cui è formato il Capitolare che alla fine si chiude con la seguente nota: « Adí

(5) Antonio Zoccolari visse nella seconda metà del secolo XVIII. Dedicò buona parte della vita al servizio della sua Comunità sulla quale scrisse alcune opere a stampa. Con intento chiaramente apologetico mirò a far conoscere e a divulgare quelli che considerava i diritti storici acquisiti dal suo 'popolo'. Cito le opere più importanti al riguardo: « *Ricorso in via di allegazione della povera Comunità di S. Nicolò ed Angelo Raffaele de Mendicoli agli Ill.i ed Ecc.i Sig.i Provv. sopra la Giustizia Vecchia ed Ecc.mo Inquisitor sopra i viveri comandato dall'EE.LL. alla detta Comunità*, Ven li 18 agosto 1790, Venezia, 1790.

« *Apologia intorno i privilegi della Comunità di S. Nicolò ed Angelo Raffaele de Mendicoli di Venezia di Antonio Zoccolari q.dott. Gio. Pietro Cancelliere della detta Comunità*, Venezia, 1791.

« *Dissertazione sulle antiche consuetudini o privilegi della Comunità peschereccia di S. Nicolò ed Angelo Raffaele di Antonio Zoccolari ex cancelliere della detta Comunità*, Venezia, 1799.

Inoltre dello stesso autore altri due opuscoli che interessano egualmente i Nicolotti poiché trattano una materia in quel momento oggetto di esame da parte delle autorità politiche:

« *Riflessioni sulla vittuaria del pesce* », Venezia, 1797; e « *Osservazioni sovra le riflessioni sulla vittuaria del pesce* », Venezia, 1797.

(6) Il manoscritto del Capitolare è in Archivio di Stato di Venezia (=ASV) Giustizia Vecchia, busta 194, filza 219, fascicolo 3.

25 luglio 1790. Giorno di Domenica. Fu letto il presente Capitolare articolo per articolo e spiegato a chiara intelligenza di cadauno individuo »<sup>(7)</sup>.

Il testo fu approvato con 253 sí e 17 contrari. I votanti furono, come si vede 270, un numero insolitamente basso, se si tiene presente il numero dei partecipanti alle elezioni dei due ultimi Gastaldi, avvenute intorno a quelli anni<sup>(8)</sup>. A cosa attribuire tante assenze per un avvenimento che avrebbe inciso sensibilmente sulla vita di tutti?

Si possono formulare diverse ipotesi: l'ormai diffusa indifferenza per tutto ciò che era regola e disciplina di Corpo; lo scetticismo verso tentativi sostanzialmente 'restauratori' per risolvere in un sol colpo problemi antichi e attuali; sfiducia verso istituzioni considerate desuete e ingombranti alle quali si preferiva sostituire l'arte di 'arrangiarsi'. C'era anche qualcuno che era contrario sia alla sostanza che allo spirito dei nuovi regolamenti, ma non voleva o non poteva opporsi validamente ad una minoranza (s'intende in rapporto al totale dei Nicolotti) che aveva un programma, che reagiva allo status quo e godeva di un vantaggio psicologico su chi restava passivo. Un ventaglio di ipotesi, dunque, alcune delle quali però si possono integrare tra loro. Non è d'altronde facile dedurre con certezza posizioni 'politiche' in un'area socio-economica dove quasi la metà della popolazione viveva ai limiti della sussistenza<sup>(9)</sup>.

In un popolo generalmente afflitto dal bisogno materiale potevano emergere e imporsi più facilmente coloro che, in condizioni economiche anche solo un po' più floride, potevano dedicare energie al governo delle loro contrade, garantendosi anche la possibilità di realizzare i progetti e i disegni dettati da un accentuato 'campanilismo' o da nuovo idealismo.

Alle ambizioni di alcuni personaggi che a tale scopo avrebbero manipolato i Nicolotti sembrerebbe riferirsi una « scrittura » anonima conservata nel medesimo fascicolo di archivio che raccoglie il Capitolare, estremamente critica verso l'operato dei dirigenti

(7) Questo passo assume un certo significato alla luce delle critiche che suscitò l'iniziativa del gruppo dirigente della Comunità.

(8) Si tratta delle elezioni di Nicolò Fumato (1779) e di quella dell'ultimo Gastaldo Vincenzo Dabalà (1795); a queste ultime erano presenti 883 votanti.

(9) In base a dati ufficiali (ASV, Provveditori alla Sanità, buste 999 e 1000) nel 1786 si contavano 807 poveri a S. Nicolò e 1016 all'Angelo Raffaele.

delle contrade. Infatti imputava loro un tentativo eversivo del quale il nuovo statuto sarebbe stato il primo passo.

Gli avvenimenti successivi, le posizioni del Gastaldo e di molti esponenti della Comunità — compreso il pievano di S. Nicolò Antonio Zalivani<sup>(10)</sup> — durante gli avvenimenti del 1797 in seno alla Municipalità Provvisoria, potrebbero far pensare che la riorganizzazione voluta nel '90 fosse il primo grande passo verso un nuovo assetto politico. La tradizione 'autonomistica' della Comunità, avrebbe potuto costituire, se sfruttata adeguatamente, un punto di irradiazione di un disegno in senso 'democratico e popolare' a tutta la città.

Il Capitolare si divide approssimativamente in due parti: la prima, composta di ventinove articoli, riguarda le norme delle principali cariche di governo, del Capitolo Generale e dei « salariati »<sup>(11)</sup>; la seconda elenca in modo dettagliato le regole per la disciplina nel campo delle attività economiche e degli altri aspetti generali della vita associativa. Ad eccezione delle novità, la maggior parte dei contenuti del Capitolare è ripresa dalle leggi e dalle tradizioni, utilizzando talvolta per comporre un articolo, specifiche disposizioni di magistrature dello Stato. Sorge il problema di distinguere ciò che è ripreso dal vecchio 'corpus' di normative dagli elementi nuovi introdotti dai compilatori dello statuto. Se, infatti, per le figure del « cancelliere » e del « bidello » c'è la certezza che siano elementi nuovi, per altri esiste un margine di dubbio che è giustificato dal silenzio delle fonti e dal disordine della

---

(10) Lo Zalivani fu esponente del clero tra i più attivi del movimento 'municipalista' e autore di alcuni opuscoli di propaganda delle nuove idee. Tra questi, significativo, il « Catechismo cattolico-democratico alla Municipalità Provvisoria di Venezia. Il cittadino Zalivani Parroco di S. Niccolò. Venezia . . . 1797 ».

(11) Per « salariati » si intendevano il « cancelliere », il « bidello » e « l'esattore », i quali ricevevano uno stipendio. La carica di cancelliere (articoli XIX-XXI e XXIX) presenta gli aspetti più interessanti. Sembra essere stata creata apposta per lo Zoccolari, per permettergli di continuare anche sul piano pratico l'attività svolta su quello teorico. La Presidenza — dice l'articolo XIX — ha la facoltà di eleggerlo alla cancelleria « appoggiando alla stessa gli affari tutti della medesima con quegli impegni e doveri, che come conoscitore degli interessi e bisogni presenti e che potessero in avvenire accadere, giudicheranno necessari . . . ». Alla Presidenza viene inoltre dato mandato di stabilire il compenso idoneo per lui, « onde animarlo a maneggiar e trattar con zelo e puntualità gli affari » della Comunità. Vi sono altre prove dello stato di emergenza: nessun limite di durata della carica tranne una riconferma ogni tre anni e il fatto che non è il Capitolo Generale ad eleggerlo ma la Presidenza; solo ad iniziare dal suo successore l'elezione verrà 'riaffidata' all'assemblea popolare (art. XXI).

Gastaldia. E' verosimile che molti degli articoli siano solo la 'codificazione' di quello che la prassi aveva lasciato, o la sostituzione di un testo scritto scomparso o insufficiente.

Il primo articolo riconferma le antiche prerogative e i privilegi del Gastaldo Grande e sottolinea le disposizioni dello Stato che lo riguardano. Nello stesso articolo si parla dei « Presidenti », ai quali sono riconosciute le stesse responsabilità di governo del Gastaldo e ai quali perciò, va tributata la medesima obbedienza.

Un elemento di novità si riscontra nell'articolo III: « Debbesi in avvenire secondo l'uso quattro delli suddetti (leggi Presidenti) esser nominati ed eletti dalle classi dei pescatori originari... ». Si deve osservare che quel « secondo l'uso » è affermazione che contrasta con la norma stabilita dalla MILIZIA DA MAR, nel 1725, che prevedeva otto Presidenti eletti « dalla classe dei pescatori originari »<sup>(12)</sup>. Vengono precisate anche le mansioni specifiche dei membri della « Banca »: per porre subito in attività gli organi di governo, entro il mese di gennaio, i Presidenti devono nominare uno di loro « cassier d'anno » (art. VIII) e altri due con la qualifica di « Presidenti di mese », i quali, a turno, restavano in carica tre mesi. In questo modo, nel corso dell'anno, otto su dodici si avvicendavano nel ricoprire l'incarico; in tal modo si evitava la permanenza troppo lunga nello stesso posto delle medesime persone e si permetteva ad un maggior numero di loro di acquisire utile esperienza di governo. Inoltre ragione non ultima, la breve durata dell'incarico avrebbe fatto almeno in parte venir meno i motivi di ricusazione del posto e dell'assenteismo fattisi sempre più frequenti nel corso del secolo.

L'articolo IX prescrive che ogni domenica il Gastaldo, il Presidente Cassier e i due Presidenti di Mese si riuniscano nella scuoletta di San Nicolò<sup>(13)</sup> per riscuotere le diverse imposte e per « udire e ricevere le istanze del loro popolo ». Questi regolari contatti settimanali favorivano un rapporto più stretto tra la gente e i loro

(12) Il desiderio di dar maggior spazio al cetto dei pescatori emerge in più di un articolo. Il XXVII per esempio prevede che ogni anno la Presidenza elegga i « giudici » che hanno l'incarico di controllare la correttezza dell'amministrazione. Questi siano « della classe dei pescatori originari della Comunità che sieno di probità e sufficiente cognizione, che sappiano leggere e scrivere ». Costoro, assieme ad uno dei Presidenti, scelto da loro stessi, avranno il compito di sindacare l'operato degli amministratori ed eventualmente di affidare il malversatore all'autorità giudiziaria.

(13) Si tratta della sacrestia della chiesa concessa dal parroco a questo scopo.

capi e davano la possibilità di esercitare più razionalmente le funzioni di governo e di attuare un prelievo fiscale più regolare.

Uno degli impegni più gravosi per la Presidenza era seguire l'iter delle « liti » davanti ai tribunali dello Stato; il compito richiedeva assiduità e impegno, perciò ai Presidenti viene data facoltà (art. X) di eleggere, con la maggioranza dei 2/3, due « deputati ad lites », con il preciso e circoscritto incarico di seguire da vicino, con lo zelo necessario, tutti gli aspetti delle questioni, sia in sede giudiziaria che sotto il profilo burocratico. Nel medesimo articolo appare il riconoscimento dei poteri amplissimi e discrezionali dei Presidenti in tale materia, con una delega praticamente assoluta (comparire innanzi a tutte le magistrature, imporre tasse per le spese, giurare e far giurare, firmare accordi). Nel caso, poi, che i « deputati ad lites » non fossero disponibili e ci fosse la necessità di consultazioni con avvocati e « intervenienti », al loro posto potevano agire anche il Gastaldo con il Presidente cassier, i quali avevano la facoltà di associare agli incontri anche i Presidenti di Mese (art. XIII).

L'articolo XI fissa il numero e i titoli dei membri di quella che viene chiamata la « Presidenza » (in sostituzione della tradizionale « Banca ») e composta dal Gastaldo Grande, dai dodici Presidenti e dai quattro Aggiunti. Restano confermate le prerogative che si possono evincere dalla Mariogola, come per esempio il diritto di metter parte e di votare nei Capitoli, ma avvertendo l'importanza operativa di questo 'collegio', il numero esiguo dei suoi membri e il problema delle assenze, viene fissato anche un numero legale per il voto di almeno dodici persone. E' particolarmente interessante la dichiarazione che le « parti » prese sono valide anche in assenza del Gastaldo. Le convocazioni per il Capitolo erano comunicate normalmente un giorno prima, ma in caso di emergenza i Presidenti sono obbligati a presentarsi anche subito (art. XII).

Il potere del gruppo dirigente è molto forte e non sufficientemente bilanciato da quello del Capitolo Generale. Infatti, anche se in esso le proposte del Gastaldo e dei Presidenti, prima del voto, potevano essere discusse — l'articolo XV dice che « possi chiunque oppondere ed addurre delle proprie ragioni » — le possibilità di una vera dialettica tra i due organi erano scarse, perché il Capitolo Generale era diventato quasi unicamente un organo di ratifica. Esso è ancora posto tra le strutture più importanti della Comunità — e non poteva essere altrimenti — ma nella pratica vigeva l'uso

di delegare ogni questione importante alla Presidenza; perciò lo svuotamento della funzione decisionale e legislativa di questa assemblea era una realtà con peso ben maggiore della sua conferma formale come struttura. In fase di crisi e di sbandamento la gente tendeva spontaneamente ad accettare un rafforzamento del potere di un gruppo ristretto, specie se esso era presentato come unica soluzione ai mali presenti<sup>(14)</sup>. Il Capitolo Generale, un istituto storico della 'democrazia corporativa', già da tempo era entrato in crisi; ora, alle soglie del XIX secolo, questi 'regolatori' della Gastaldia non potevano non accettarne l'esistenza e la funzione, per non venir meno alla tradizione e ai principi della vita comunitaria. Tuttavia, a mio avviso, si rendevano conto del diverso valore pratico di un articolo XV rispetto a tutto l'orientamento del Capitolare. Anche il disegno, reale o attribuito, di trasformare la Comunità dei Nicolotti in una struttura « autonoma » nell'ambito della Dominante, non contemplava un potere « assembleare »: l'Assemblea era un organo di supporto a un modo di operare di fatto 'oligarchico', di persone, famiglie, a loro volta portavoce e mediatori di interessi più vasti<sup>(15)</sup>.

Una novità importante è esposta nell'articolo XVIII: « Sia nominato un rispettabile soggetto come protettore che ogni anno nel giorno di San Nicolò riceva in regalo un candelotto di cera miniato ». Si trattava, probabilmente, di un membro dell'aristocrazia, forse delle contrade stesse, dei cui buoni uffici servirsi per favorire gli interessi della Comunità e le sue cause dinanzi agli organi dello Stato.

Non è nuova la norma che svincola la Comunità da qualsiasi spesa per le liti tra i membri della Presidenza — legge già da tempo emanata e inserita nei capitolari delle Arti — però sottolinea un fenomeno tuttora presente (art. XXVIII).

Le spese, le imposte, sia quelle ad uso interno che quelle da versare allo Stato, mantengono tutta la loro rilevanza e vengono perciò riconfermate le norme<sup>(16)</sup> già esistenti in materia (artt. XXIV, XXVI, XXXII, XXXIV).

(14) Già dal XVI secolo era invalso l'uso di convocare le assemblee generali quasi sempre per occasioni importanti — come si può vedere nella Mariegola — prima fra tutte l'elezione del Gastaldo.

(15) Faccio l'esempio, tra i più evidenti nel XVIII secolo, di gruppi e « compagnie » facente capo a diverse specialità della pesca. Essi tendevano a costituire centri di 'pressione' attraverso i membri del gruppo dirigente.

(16) Il far pagare le imposte per la Comunità (e per lo Stato) era sempre

Particolare attenzione merita, a mio giudizio, l'articolo XXIII il cui contenuto presenta caratteri di novità e fu occasione di polemica: si ritiene necessario costituire un fondo di cassa permanente; intanto la norma è lasciata in sospeso e viene lanciato un invito a tutta l'assemblea ad esprimere delle proposte al riguardo. Nella seconda parte invece l'articolo continua così: « Dichiarando pertanto che tutti quelli i quali sono legalmente ascritti o si iscriveranno o saranno ascritti nella Comunità, per cui godono i privilegi col mezzo della pesca o degli Arti dipendenti<sup>(17)</sup> dalla Comunità sudetta come matrice dei detti Arti debbano corrisponder e pagar alla cassa . . . quella Tansa o quota, e per quel tempo che con parte presa dal Capitolo venisse loro imposta . . . ». Erano esclusi da questi obblighi solo coloro che venissero giudicati veramente poveri e nella impossibilità di versare qualsiasi contributo.

In un altro documento<sup>(18)</sup> discusso dall'assemblea nello stesso giorno ma successivo all'approvazione del Capitolare, l'articolo XXIII viene completato della parte rimasta in sospeso, costituita da una legge con un lungo preambolo; posta ai voti ottiene 261 voti a favore e 9 contrari. Oltre a soddisfare le esigenze, espresse nel Capitolare, di avere un permanente fondo di cassa per i bisogni della Comunità, « aggiungasi la causa incoata nel 1774 » contro i pescatori di Chioggia e S. Pietro di Pellestrina per la difesa e la conservazione dei privilegi e della giurisdizione sulle acque (causa giacente dal 1780). C'era un estremo bisogno di soldi e la posta in gioco era molto alta. Le enunciazioni di principio dei privilegi potevano servire per la propaganda ma non bastavano: era necessario l'intervento dello Stato che ribadisse inequivocabilmente che i Nicolotti godevano di diritti speciali che dovevano essere rispettati.

Il 'rilancio politico' della Comunità non poteva avvenire se le contrade non avevano contemporaneamente un recupero anche sul piano economico e « giurisdizionale ». Dunque, in relazione a questi fatti, ogni individuo deve contribuire con cinque soldi alla settimana per otto mesi — da marzo a ottobre — e con due soldi per

---

stata una delle maggiori difficoltà dei Gastaldi e dei Presidenti. Nella Mariegola sono registrate molte « parti » al riguardo che ebbero nella pratica scarso effetto.

(17) Erano considerate arti dipendenti o « colonnelli » della Gastaldia di S. Nicolò quella dei « Compra-vendi pesce », riservata a nicolotti e povegiotti; e quella dei « fruttaroli (e naranzeri) » in quanto, secondo la tradizione, ebbero origine dalla Comunità.

(18) Discusso e approvato il 25 luglio 1790 e presentato il 9 agosto alla Giustizia Vecchia. Si veda in A.S.V. *Giustizia Vecchia*, busta 194, filza 219, fascicolo 3.



settimana negli altri quattro mesi. I « terrani » — ossia coloro che abitavano le contrade da almeno tre generazioni — devono pagare questi cinque soldi per l'intero anno e i figli di ogni « individuo » delle contrade che abbiano compiuto quattordici anni, i quali pur sottoposti alla patria potestà, diano un aiuto in famiglia lavorando, devono dare due soldi e  $\frac{1}{2}$  per otto mesi (marzo-ottobre) e un soldo per gli altri quattro mesi. I pescatori, « giusta le rispettive loro classi »<sup>(19)</sup> oltre alla suddetta imposta, se ve ne fosse bisogno, devono devolvere il ricavato di una giornata di pesca, su indicazione del Gastaldo e dei Presidenti, per la causa contro Chioggiotti e Pellestrinotti. Viene specificato che si tratta di un'imposta che dovrà rimanere fissa su queste cifre per vent'anni. La morosità nel pagamento è tollerata solo per quattro settimane, trascorse le quali, l'inadempiente subirà i rigori della legge. Questo, si dice, per salvaguardare la creazione di un fondo permanente di cassa che del resto — continua sempre l'articolo — hanno tutti i corpi d'arte specialmente le Comunità, « col mezzo del quale si conserva l'ordine si mantiene l'autorità e la forza ». Successivamente, trascorsi dieci anni se le circostanze lo permetteranno, l'imposta potrà essere diminuita.

Il secondo gruppo di articoli riguarda la disciplina dei pescatori sugli « stazi » delle pescherie (art. XLI) e nella attività peschereccia (art. XL) con particolare attenzione al pesce novello perché strettamente connesso al problema del depauperamento della fauna ittica lagunare. Si deve spiegare che molti Nicolotti (difensori per definizione della libertà di pesca e del valore pubblico delle acque del Dogado) messi alle strette dal bisogno o spinti dalla speculazione, non esitavano a ricorrere a trucchi e a mezzi illeciti nella loro attività. Ora la minaccia della concorrenza era aumentata, le lagune si erano ulteriormente impoverite di pesce ed erano anche più numerose le bocche da sfamare perché, nonostante le difficoltà del mestiere, la povertà spingeva ancora molti a fare il pescatore. Così qualcuno compiva l'abuso di porre propri segni di « proprietà » nelle acque pubbliche e di ricorrere a mezzi talvolta violenti per conservarlo. Questa pratica, che doveva essere diffusa, è ricordata e condannata nell'articolo XXXVIII; il XXXIX poi colpisce un altro tipico abuso in una situazione precaria di vita: si proibisce cioè « di prender un giorno anticipato i siti delle acque », quindi si

(19) L'articolo XXXVII del Capitolare contempla la suddivisione dei membri della Comunità in tre « classi »: « originari », « terrieri » e « forestieri », per cui l'imposta era calcolata sulla base di questa classificazione.

avverte « che finendo di solito la pesca Venerdì o Sabato, la Domenica, di del Signore, nessuno vada a pescare salvo che il Lunedì non sia vigilia ». Si fa eccezione per i posti (estratti a sorte) per i « bisati » bisognevoli di un controllo continuo. L'inizio delle attività di pesca non poteva aver luogo prima del suono dell'Ave Maria del Lunedì. Il rispetto dei precetti religiosi, le attività economiche e la disciplina di Corpo andavano ancora d'accordo. Anzi, in una situazione di emergenza certi valori vengono sottolineati. Nella parte finale del Capitolare c'è un preciso richiamo alla fusione dei valori e simboli religiosi con quelli di carattere civile. Radunarsi con il proprio stendardo, nell'atmosfera di gioiosa tensione e solennità di una processione o di una festa, era un mezzo efficace per far ricordare alla gente di appartenere alla Gastaldia di S. Nicolò e i diritti e doveri che ne derivavano.

Nell'articolo XLIII è prescritto che si debba intervenire solennemente, con la Presidenza al completo, alle feste di S. Nicolò e dell'Angelo Raffaele. I capi devono assistere alla messa solenne nelle rispettive chiese delle due contrade, alla testa di un corteo, preceduti dall'alfiere con lo stendardo: « per venerar con tale atto di religiosa pietà li detti due santi loro tutelari e per mantener insieme come capo e Governatori della Comunità conforme agli antichi Privilegi non aboliti dalla sovrana potestà intorno la loro giurisdizione ».

Non devono mancare, poi, anche a tutte le altre ricorrenze religiose come prescrive — si precisa — la « Parte » del Consiglio di Dieci del 1706. In relazione a queste circostanze, nell'articolo XLIV si dà un particolare rilievo all'alfiere e allo stendardo. Esso è stato ed è il simbolo visibile della Comunità e mi sembra significativo che un intero paragrafo del Capitolare vi si soffermi. Con un tono 'patriottico' si dice che l'alfiere deve intervenire con la divisa militare, « di quel colore che convenga al suo Carico . . . né debba per qualsivoglia accidente, ragione e causa mai abbandonar lo stendardo, ma bensì tenerlo, custodirlo e difenderlo con tutto il zelo, l'impegno e il dovere del detto suo carico e officio, non solo per tutto il tempo che assistera alle suddette sacre e Pubbliche Funzioni e Solennità, ma sino a tanto che non lo averà presentato e consegnato al Gastaldo per ripporlo al suo loco ».

A conclusione l'articolo XLV: « Essendo per antico Privilegio e consuetudine . . . » che i capi dei nicolotti vengono ammessi al bacio ducale, in occasione delle festa della « Senza », e « poicché la somma clemenza Sua fece degni qualche volta di tanto onore

alquanti altri individui della nostra fedele Comunità, per cui in folla concorrono; e fra questi perciò altri ancora che non sono della detta Comunità nostra abusivamente s'introducono...» è meglio — si prescrive — che non si accostino al doge. Questa parte sarà letta dal cancelliere di S. Nicolò alla Comunità il giorno della festa. Queste parole evocano un'immagine di umanità e vivacità popolana e contemporaneamente sintetizzano gli elementi essenziali per quelle popolazioni, ossia la fedeltà alla Repubblica di S. Marco e il sentimento di essere e voler rimanere una parte distinta e « speciale » di quella.

Il 9 agosto lo Zoccolari, influente cancelliere della Comunità, presentò il testo del Capitolare ai Provveditori sopra la Giustizia Vecchia. Il 20 lo stesso Magistrato, fatti i confronti con la Mariegola, ratificò il nuovo statuto<sup>(20)</sup>. I Provveditori, tuttavia, erano rimasti un po' allarmati dalla possibilità che l'intervento discrezionale dei capi della Comunità nei confronti del 'loro popolo' rendesse troppo 'autonoma' quella autorità locale, perciò apposero una riserva alla ratifica.

Con analoga riserva fu approvata una « parte » del Capitolo di S. Nicolò riguardante l'imposta da far pagare ai nicolotti che avevano compiuto quattordici anni nel marzo dell'anno seguente<sup>(21)</sup>. Sembra però che queste riserve non si siano tramutate in « tagli » da parte di alcuna magistratura. Non c'è dubbio che Zoccolari e i promotori del 'nuovo corso' si impegnassero a fondo per ottenere l'approvazione delle autorità. Il testo della nuova costituzione fu accompagnato da un « Allegato »<sup>(22)</sup>, opera del medesimo Zoccolari, nel quale venivano delineate, con un fitto elenco di riferimenti documentari, le ragioni della Comunità; quasi che si volessero esercitare, con una fitta sequela di date e di leggi, una pressione psicologica sul magistrato che doveva controllare la legittimità del documento; in modo che accettando i precedenti storici della Gastaldia, fosse indotto più facilmente ad approvare anche il nuovo Statuto. Sono indotto a pensare, inoltre, che ci fosse la preoccupazione che esso non fosse approvato o che lo fosse con riserve tali da snaturare il contenuto voluto dagli autori. Per questo,

(20) A.S.V., *Giustizia Vecchia*, busta 194, filza 219, fascicolo 4 (« Parti 1789-1791 »).

(21) *Idem*.

(22) Si tratta dell'opuscolo dello Zoccolari « Ricorso in via di allegazione... », cit.

immediatamente e durante i mesi successivi, i dirigenti nicolotti consegnarono alla Giustizia Vecchia tutto il materiale che la passione dello Zoccolari era riuscita a mettere insieme, condendo, a guisa di cortina fumogena, la parte piú propriamente documentaria con lamenti e accuse contro i 'nemici' dei nicolotti e con attestati di devozione e reverenza verso la « bontà del Principe ».

I contenuti del nuovo Statuto e la 'filosofia' che lo informava non rimasero senza oppositori dentro e fuori della Comunità.

La « GAZZETTA URBANA VENETA » del 9 gennaio 1796 m.c., ricordando l'imminente elezione del nuovo Gastaldo Grande di S. Nicolò<sup>(23)</sup> fa trasparire un certo scetticismo sulle prerogative di quel personaggio e su ciò che rappresenta. Uno scetticismo che poteva certo essere ispirato da motivi di interesse economico, alimentato dalla crisi del sistema corporativo, ma che era manifestato anche in ambienti intellettuali: per alcuni non c'erano prove sicure di quanto affermavano i nicolotti sul proprio conto, per altri poi la Gastaldia sarebbe stata inquinata dalla presenza di demagoghi<sup>(24)</sup>.

La « scrittura » — a quanto sembra anonima cui ho già fatto cenno in questa nota — prende lo spunto dal libro dello Zoccolari « Apologia intorno i privilegi... »<sup>(25)</sup>. Fin dalle prime righe si accusa l'autore del libro di aver influenzato il Fiscale della Giustizia

(23) Questo giornale, oltre ad un resoconto dell'elezione con le sue fasi, pubblicò, nei giorni precedenti l'avvenimento, notizie storiche della Comunità, adoperando come fonte il libretto del Braccolani citato alla nota 2.

(24) L'erudito Giovanni Rossi, agli inizi del XIX secolo, copiò e commentò la Mariiegola di S. Nicolò. Riferendosi a questo periodo così scrisse: «... Cessata la Repubblica ed erettasi in Venezia la democratica Municipalità Provvisoria, anche il Dabalà Gastaldo dei Nicolotti a suo membro fu eletto. Era egli buon uomo ma totalmente zotico ed ignorante né per altro motivo fu compreso nei Municipalisti tra quali si trovavano alquanti personaggi di rari talenti, se non perché figurato avea come capo di quel ramo frondoso di popolazione, che amavasi di mantenere affezionata e che in tale maniera andava tronfia di partecipare della Sovranità. Egli è anche per questo che il parroco di quella contrada, Zalivani, molto accarezzato dai demaghoghi, fu uno dei piú focosi predicatori della libertà ». Il brano citato trovasi in: Biblioteca Nazionale Marciana, mss. it. cl. VII, 9283 (G. Rossi, Leggi 7). Altrettanto scettico si mostra Antonio Zanchi, ex funzionario della Repubblica, sugli scritti dello Zoccolari in un commento inserito nella sua opera in dialetto veneto sulla elezione del Gastaldo Grande. Si veda in Biblioteca Nazionale Marciana, ms. it. cl. VII, 9283.

(25) ASV, *Giustizia Vecchia*, busta 194, filza 219, fascicolo 3. Una mano forse archivistica ha titolato il foglio « Scrittura informativa intorno la Comunità peschereccia di S. Nicolò ». Si trova assieme ad una miscellanea di carte che hanno per oggetto la vita della Gastaldia tra il 1789 e il 1791. L'accenno, contenuto in questa scrittura, all'opera dello Zoccolari fa escludere che sia stata prodotta prima del 1791.

Vecchia. Poi, ecco la prima polemica affermazione: « La Comunità di S. Nicolò è una semplice Comunità peschereccia come sono tutte le altre Peschereccie Comunità del dogado . . . »; e menziona Muranesi, Chioggiotti e altri. La Mariegola ne sarebbe la prova piú certa.

Dopo aver considerato che fino al secolo XVIII la Comunità godette di ottima salute, afferma che invece proprio nel '700 essa ha cominciato a degenerare e « ha disposte le cose per formar una rivoluzione di se stessa »; ma ora, esplose l'anonimo autore, « è per iscopiare completamente il disegno coll'opera di alcuni visionarii che con chimere e fanatismi, sollevano quel popolo per estorquergli con sogni ed illusioni il resto delle miserabili sue sostanze », con quella dispotica imposta settimanale.

L'attacco è a uno dei punti piú importanti del Capitolare e insieme a tutta una linea di tendenza che sembrava affermarsi e, secondo l'autore, pericolosamente centrifuga rispetto alla Dominante.

« Questi visionarii in figura di Missionari e Profeti danno ad intendere a quel basso Popolo ch'egli costituisce una Comunità, non unita dal comune interesse nella Madre Arte della Pesca, ma unita da un diritto nazionale e popolare, a differenza di tutto il resto della città; che il Popolo non i Pescatori, è quello che gode le concessioni e i privilegi di quella Com.tà . . . ». Questi « visionarii » sostengono poi che di questi ampi privilegi la Comunità sarebbe stata « mutilata » con la forza, il Popolo « violentato nei suoi diritti, oppresso » e spogliato, per poi sottometerlo, anche dei suoi documenti.

Costoro — prosegue l'accusa — « per dare colore » al loro fanatismo, lacerarono anche il frontespizio della Mariegola<sup>(26)</sup>. Così, per dare il crisma della legalità alle loro operazioni quei « capurioni » fecero votare una nuova Costituzione, per mezzo della quale la comunità venne convertita in una « Patriotica Comunità del Basso Popolo di S. Nicolò e dell'Angelo Raffaele » e quel « sinedrio di caporioni » si insediò con carattere di perpetuità e con indipendenza di governo e di legislazione. Si servirono delle autorità della Repubblica solo per assicurare validità all'imposta settimanale. Riferendosi all'opuscolo dello Zoccolari « Ricorso in via di allega-

(26) C'è al riguardo un'altra testimonianza di Giovanni Rossi — già citato — « Dalla Mariegola niente di meglio potremo ricavare, per esser stato recise, come notossi, le ultime pagine ». Si trova alla conclusione della sua trascrizione-commento alla Mariegola a p. 260 del già citato ms. it. cl. VII, 9283 in BNM.

zione...», contemporaneo al nuovo Statuto, l'affermazione di antiche giurisdizioni sulle acque della laguna è giudicata una pretesa.

Il documento si conclude con un accenno a pressioni esercitate sul magistrato che doveva esaminare il Capitolare, affermando che i capi nicolotti spinsero la propria arroganza al punto di insinuare che il magistrato della Giustizia Vecchia non aveva poteri sulla Comunità.

E' noto che negli ultimi decenni del XVIII secolo erano presenti, anche a Venezia idee 'rivoluzionarie' e gruppi di attivisti che progettavano di cambiare l'assetto socio-politico della Serenissima. Dietro le accuse di questo scritto può esserci la constatazione che anche nell'area della Gastaldia c'era chi operava in quella direzione e gli avvenimenti successivi mostreranno che tra i nicolotti c'era un nucleo di « patrioti » ai quali l'esaltazione dei privilegi della Comunità serviva ad offrire una base 'ideologica' alla richiesta di autonomia <sup>(27)</sup>.

---

(27) Anche se sull'argomento le ricerche non si possono dire concluse, è utile un rinvio ai dibattiti delle sedute della « Municipalità Provvisoria » (*Verbali delle sedute della Municipalità Provvisoria di Venezia. 1797...*, a cura di A. Alberti e R. Cessi, 1928-42) ma anche ai resoconti apparsi sul « *Monitore Veneto* » del periodo maggio-novembre 1797). Interessante anche ciò che emerge in alcuni documenti di archivio: si vedano in ASV, *Democrazia*, busta 88 e *Capi del Consiglio dei X, Processi criminali-Dogado*, buste 13 e 41.



I CAPI DEL CONSIGLIO DI DIECI  
E LA MALATTIA MENTALE:  
CONSIDERAZIONI SULLA REALTÀ E SULLA TUTELA  
DEGLI ALIENATI NEL SECONDO '700 VENEZIANO

MICHELA DAL BORGO

---

Nota presentata dal s. e. Gaetano Cozzi  
nell'adunanza ordinaria del 16 maggio 1981.

---

La malattia mentale, i suoi complessi rapporti con la medicina e con le diverse realtà statuali, sta attualmente e dovunque riscuotendo vivo interesse nell'ambito delle ricerche storico-sociali.

Un grosso limite è dato dalla difficoltà di reperire ed organizzare la documentazione attinente a questo tipo di ricerca<sup>(1)</sup>. Mi sembra pertanto opportuno proporre questi primi risultati di lavoro, che rappresentano già un notevole contributo ai fini di un più vasto studio su tale stimolante argomento.

Nel fondo criminale dei Capi del Consiglio di Dieci, conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, ho rinvenuto venti « processetti », cronologicamente collocati nella seconda metà del XVIII secolo<sup>(2)</sup>, che gettano luce sia sugli atteggiamenti familiari sia sulle reazioni dell'apparato statale nei confronti di infermi di mente<sup>(3)</sup>.

---

(1) Per le fonti archivistiche v. G. BADINI, *Archivi e psichiatria. Primi risultati per una ricerca delle fonti documentarie negli Archivi di Stato italiani*, in *L'emarginazione psichiatrica nella storia e nella società*, supplemento a *Rivista sperimentale di freniatria*, fasc. IV, 1980, pp. 1281-301.

(2) A.S.V., *Capi del Cons. X, Processi criminali*, Dogado, buste 1-56. Il fondo è stato inventariato dalla sottoscritta e da Laura Giannetti nell'ambito della ricerca « I giudici della Repubblica di Venezia » finanziata dal C.N.R. e diretta dal Prof. Gaetano Cozzi.

(3) La casistica a disposizione, almeno per l'area veneta, è ancora insufficiente



Il Consiglio di Dieci, nell'ambito della sua attività giudiziaria, vigilava soprattutto sulla «tranquillità e prosperità dello stato, garanzia del cittadino, tutela del buon costume»<sup>(4)</sup>. Come altre magistrature anche i Dieci eleggevano tre Capi, che restavano in carica un mese, con pari contumacia<sup>(5)</sup>.

In materia penale i Capi avevano funzioni giudiziarie autonome: nel XVIII secolo il loro fondo di processi criminali comprende interventi in casi di risse, aggressioni, offese, ferimenti, detenzione di armi proibite, comportamenti a-sociali e violenti (vagabondi, malviventi e i numerosi esempi di figli oziosi e degeneri, denunciati dalla stessa famiglia). Per le loro peculiari caratteristiche, nonché per la veloce procedura attuata, i Capi sono dunque l'organo a cui ci si rivolge per eccellenza allo scopo di ottenere una rapida decisione su comportamenti devianti che possono richiedere non necessariamente un intervento penale ma piuttosto pratico-amministrativo di tipo correzionale (Tabella 1).

Nel caso delle malattie mentali il memoriale di accusa (o querela) è presentato, nella maggioranza dei casi, da componenti

---

e non devono essere dimenticati tutti quegli ulteriori esempi che non hanno lasciato traccia nella documentazione scritta. Attorno alla metà del XVIII secolo si avvertono comunque nella giustizia veneta i segni di una attenzione più critica, da parte dei giudici, alla condizione mentale degli imputati. Ved. M. DAL BORGO, *La giustizia penale veneta e la malattia mentale: il caso di un contadino bellunese (1779)*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, tomo CXXXVII (1978-79), pp. 703-17. Parimenti nel 1761, Cattarina Mercante, vedova Sandri, di Monte Magrè (Vicenza), viene assolta, perché «pregiudicata nella fantasia e priva del naturale suo ratiotinio» del delitto di infanticidio per annegamento di sua figlia Orsola, di circa due anni e mezzo (A.S.V., *Camerlengo del Cons. X, Raspe Rettori*, Vicenza, b. 62, Raspa reggimento di Andrea Renier). Sulla perdita dei diritti civili da parte degli alienati v. A.S.V., *Giudici di Petizion, Terminazioni*, b. 669, cc. 90-94 (Ippolita Meme-Montenegri ottiene la tutela dei beni di suo figlio Giuseppe, «imbecille»); *ibid.*, busta 670 (nell'aprile 1794 Pietro Capellari ottiene la facoltà di riscuotere i crediti del figlio Giacomo «divenuto mentecatto... per cui fu dalla pubblica autorità raccolto nella Pubblica Fusta, indi tradotto nell'isola di S. Servolo»; nel luglio 1794 Giovanni Zorzi consegue la cura dei beni dei genitori, Anna Caroli Fontana e Francesco, che «s'attrovano entrambi in età avanzatissima e decrepita, deboli di mente ed incapaci di attività e direzione»).

(4) A. DA MOSTO, *L'Archivio di Stato di Venezia*, I, Roma 1937, p. 54.

(5) Sui Capi del Consiglio di Dieci e sulle loro funzioni v. G. MARANINI, *La costituzione di Venezia dopo la serrata del Maggior Consiglio*, Firenze 1974, p. 409 e pp. 452-54; *Storia del Consiglio dei Dieci*, I, Milano 1864, pp. 82-83; E. MUSATTI, *Storia di Venezia*, I, Venezia 1968, p. 200; S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Venezia 1855, tomo III, pp. 54-55; V. SANDI, *Principi di storia civile della Repubblica di Venezia dalla sua fondazione all'anno 1700*, tomo III, 4, pp. 310-13.

TABELLA 1 - Capi Consiglio di Dieci, Processi criminali, Dogado:  
Casi di pazzia giudicati

N. Busta	Data	Nome del pazzo	Età	Memoriale accusa presentato da:	N. testi ascoltati	Referto medico
4	Maggio 1761	Domenico Bellotto	60	Figlio	5	NO
4	Marzo 1762	Valentino Griggi	32	Madre	5	SI
6	Agosto 1765	Zuane Morandini	—	Moglie	3	NO
14	Novembre 1774	Antonio Zaniol	—	Fratello	4	NO
15	Novembre 1774	Caterina Giachison	29	Bottegeri Spadaria	8	NO
18	Febbraio 1778	Francesco Pacienti	30	Madre	3	NO
19	Maggio 1778	Luigi Andiani	35	Agente di Casa Morosini	4	SI
20	Maggio 1778	Francesco Fantini	50	Capo contrada	4	NO
21	Maggio 1779	Domenico Carpinoni	—	Parroco	—	SI
23	Ottobre 1780	Zuane Sartori	53	Arrestato Capitan Grande	12	SI
30	Aprile 1784	Bastiano Maroni, prete	30	Parroco	4	SI
30	Agosto 1784	Domenico Labio	—	Capi contrada	5	NO
31	Dicembre 1786	Antonio Diotei	40	Moglie	6	SI
34	Agosto 1787	Marco Truzardo	35	Fratello	4	SI
35	Dicembre 1788	Zorzi Gotopaveri	30	Arrestato Capo Barche Cons. X	1	SI
38	Agosto 1789	Angiolo Marchio Capellan	—	Fratello	5	SI
44	Agosto 1792	Giulio Sutta	26	Capo contrada	5	NO
51	Luglio 1795	Lunardo Terzi	—	Arrestato Capitan Grande	—	NO
52	Agosto 1795	Domenica Mollari	—	Capi contrada	—	NO
54	Gennaio 1797	Giuseppe Carminati	—	Capi contrada	7	NO

della famiglia stessa: genitori, fratelli, coniuge o figli. Nel momento in cui però, per incuria o reale incapacità, la famiglia non richiama l'intervento statale, ad investirsi di questo potere è tutto il ristretto gruppo sociale che per fattori contingenti è a diretto contatto con l'alienato. I capi contrada di S. Geremia ad esempio intervengono contro Giulio Sutta definito « pazzo furioso » perché il padre « per l'età sua avanzata, e per la miseria in cui s'attrova non è più in istato di custodirlo e tenerlo a freno » e il parroco aggiunge che

« non è piú da lasciar in balía di sé stesso questo giovine, il quale potrebbe causare dei gravi sconcerti in progresso ed essere motivo di qualche luttuosa conseguenza ». Parimenti, nel caso di Domenico Labio, definito « pazzo furioso e frenetico », Sebastian Tirabosco « ...suplica come capo contrada per parte delli suoi di casa la clémenza del Tribunale per il recupero e salvamento del detto infelice, a scanso di ulteriori perturbazioni ed offese di cadaun individuo della descritta contrada ».

Le manifestazioni psicotiche coinvolgono dunque gli interessi, concordi, di tutta una serie di persone, estrapolando in tal senso la follia dalla sfera del privato e trasferendola in quella del pubblico: si vuole che tutto l'apparato statale si erga quale accusatore e giudice di tali devianze, lo Stato e la famiglia diventano i poli decisionali e i tutori della « quiete pubblica »<sup>(6)</sup>.

A conferma di ciò osserviamo che il Consiglio di Dieci, dopo aver preso visione del memoriale, si riserva di decidere sul caso presentato solo dopo aver raccolto altre prove, attraverso una serie di interrogatori che coinvolgono tutti coloro che, in qualche modo, hanno e/o ebbero rapporti con il folle: parenti, amici, vicini di casa, rappresentanti del clero della parrocchia (a cui spesso viene richiesta una fede di povertà, nel caso la famiglia dichiari di non poter provvedere personalmente alla custodia del mentecatto). Le domande loro poste tendono a mettere in luce, per quanto possibile, il graduale processo di tale devianza in tutte le sue componenti. In sostanza emergono gli elementi piú importanti ai fini della giustizia, che possiamo qui riassumere:

- manifestazioni di follia (delirio e confabulazione, violenze a sé stesso, ai familiari, alla comunità e alle cose);
- precedenti di essa (nella famiglia e/o nello stesso individuo);
- causa (reale o ipotetica) dello stato patologico;
- custodia e cura attuata prima di sollecitare l'intervento dell'apparato statale;
- motivazione della richiesta di internamento (per terapia, per protezione della comunità).

Le espressioni linguistiche che emergono da queste testimonianze per definire i casi oggetto di processo variano dalla semplice

(6) F. DE PERI, *Le origini dell'istituzione manicomiale*, in *Società e storia*, N. 6 (1979), pp. 696-97. L'autore, rifacendosi ampiamente alle tesi di Michael Foucault, considera lo stato e la famiglia « i supremi custodi delle nuove categorie di normalità », inserendo nella sfera del loro potere le varie forme di devianza.

constatazione di malattia (« pazzo », « mentecatto », « sempio », « di testa debole », « imbecille », « lesa di mente », « scemo di cervello », « con fantasia alterata », « debole di fantasia », « inquieto e lunatico », « fanatico », « frenetico », « maturlo ») al tentativo di qualificare le manifestazioni di tale stato: « maniaco furioso », « soggetto a delirio furioso », « pazzo furioso e scandaloso », « affetto da cecità di mente »<sup>(7)</sup>. La terminologia usata non differisce sostanzialmente da persona a persona, neppure nel caso di fedeli o testimonianze di medici, come pure ritorna più volte, nel corso del processo, la stessa definizione per evidenziare il presunto stato patologico<sup>(8)</sup>. I protagonisti principali di queste vicende sono i familiari. Valentin Griggi da tutti i testi definito « mentecatto » « due volte ricercò la propria sorella di secco lei compiacersi carnalmente »; Zuanne Morandini minaccia continuamente di percuotere le figlie e addirittura « di voler ammazzar la propria moglie »; Giulio Sutta « non cessa di dar contrassegni de' suoi furori nella propria sua abitazione contro il proprio padre ottuagenario »<sup>(9)</sup>. Ma anche

(7) M. FOCALTY, *Storia della follia nell'età classica*, Milano 1978, p. 154. L'autore puntualizza quanto sia enigmatico, ai nostri giorni, il termine *furioso*. Tale vocabolo, proprio sia della giurisprudenza che della medicina, « fa allusione a tutte le forme di violenza che sfuggono alla definizione rigorosa del delitto e alla sua catalogazione giuridica » e permette così di intervenire in modo repressivo senza specificare tra malattia e criminalità.

(8) Giuseppe Todeschini, medico fisico, afferma che Antonio Diotei è divenuto « furioso a cagion di mania convulsiva »; un suo collega, Francesco Vicentini, attribuisce la pazzia di Valentin Griggi a ripetuti « assalti maniaci . . . refrattari agli opportuni rimedi ». Più approfondita è la diagnosi di pazzia fatta dal medico delle carceri Francesco Dalessi, nei confronti del retento Zuanne Gris, di 28 anni, « pazzo, disturbatore la quiete, e violento » (A.S.V., *Inquisitori di Stato*, busta 690): « Fui comandato li 15 marzo e 19 aprile 1791 d'informare sullo stato suo e sempre l'ho dichiarato temerario, iracundo, minaccioso e con tutta la disposizione ad una insidiosa e furibonda mania . . . ho compreso, come causa del suo depravamento, che fu sempre d'una mente irreflessiva, e che abusò della sua libertà; e come diceva il Zacchia che *prava consuetudo vitiorum que altera natura dicitur, hominem in brutum convertit*: così in esso arrivò a tal segno la sua immogeratezza da fissarvi un incremento e coincidenza alternante con instabilità nell'energia degl'organi inservienti alle facoltà estimativa e volontaria; e produrgli quella spezie di rara intermittente demenza che principiando da una maliziosa finzione colle parole e passando poi a realizzarsi coi fatti, si può chiamarla proteiforme, con insidia la più ingegnosa per ingannare, e complicata da violenza e tendente alla furia. Ed è in questo caso che cadde a proposito il canone Medico-legale, che, *demens quandoque ex factis convincitur, licet ex verbis prudens appareat* ». V. anche A.S.V., *Inquisitori di Stato*, busta 925 (9 agosto 1787, fede del medico fisico Ignazio Galli su Giuseppe Paulovich; 29 marzo 1794, fede di Francesco Dalessi su Pietro Recordini).

(9) Lo stesso padre afferma: « mi gettò tutto in acqua, che temo possi anche

i vicini di casa sono spesso coinvolti e vittime di tali eccessi. Caterina Giachison (« pazza furente ») oltre a gettare « carta accesa giù dai balconi . . . con pericolo di attaccar foco in qualche tavolato » è « molesta a tutta la contrada, perché si introduce nelle botteghe e maltratta tutta la vicinanza »; Domenica Mollari (genericamente identificata come « pazza ») « or getta pietre dalle finestre, or gira per la città insolentendo con parole ora di bestemmie ed ora di disonestà, oltrecché comparisce talora seminuda »; Francesco Pacienti « infierisce contro le persone che incontra per la strada e li maltratta come può », altre volte assale « con percosse e pugni chi rideva dei suoi insani atteggiamenti »; Luigi Andiani (« maniaco furioso ») recatosi alla casa del N. H. Francesco Morosini, suo padrone, « percosse con la canna da viaggio i servitori dicendo che è un signore, e vuole essere servito »; Francesco Fantini « tentò di attaccar fuoco nelle corte Faliera con evidente pericolo non solo delle case, ma delle persone »; Giuseppe Carminati, (che i Capi del Consiglio di Dieci, nella sentenza, ritengono affetto da « debolezza di mente ») dopo aver tentato inutilmente di violentare per strada una donna « la percosse con tanta furia nel dorso con vari pugni » e, come afferma il parroco, si aggira per la contrada « col coltello sguainato e palosso nudo, minacciando i passeggeri della vita, ed aizzando contro di loro un feroce cane da toro »; Zorzi Gotopaveri viene arrestato dal Capitan Grande perché « munito di cortello . . . inveiva contro chiunque trovava col dargli col cortello medesimo, avendo anche ferito nella faccia un pifero di sua Serenità »; Zuanne Sartori, ex-sergente sempre impegnato in una irreale guerra ai « ribelli » ferisce gravemente il caporale Giacomo Antonio Travagin che si era rifiutato di levarsi il cappello al suo passaggio.

Altre volte queste manifestazioni violente vengono rivolte dal pazzo contro sé stesso, provocando ulteriore motivo di preoccupazione. Il fratello di Angiolo Marchio Capellan riferisce alla giustizia numerosi tentativi di suicidio « vol volersi soffocare col

---

privarmi di vita ». V. la supplica presentata nel 1773 da Chiara Benzon contro il figlio Sebastiano Mocenigo: « I brutali trasporti dell'indole sulla feroce nell'assalti del suo furore talmente lo privano di ragione e consiglio che rotto ogni riguardo di natura e di Religione arriva non solo a vituperare con indegne infamità me sventurata sua madre, ma si protesta pubblicamente con imprecazioni e bestemmie di voler lavarsi le mani nel materno mio sangue, e arrivò talvolta a presentarsi nella mia stanza con li coltelli alla mano, empiendomi di orrore e spavento con scandalo della servitù, pronta a frapporsi, onde non succedesse qualche spietata tragedia ». (A.S.V., *Inquisitori di Stato*, busta 724).

colletto, col aver preso in mano un rasoio per volersi scannare, di aver tentato in veneficio di sé stesso, e pure di gettarsi giù da un poggiolo, ma non è riuscito in alcuna di queste sue frenetiche stravaganze»; Caterina Giachison viene salvata dalla madre mentre tenta di « precipitarsi dalla finestra »; Domenico Bellotto si getta nel rio a S. Angelo « ove era in pericolo di perdere la vita se non veniva tosto aiutato ».

A contorno di questi preoccupanti atteggiamenti, a cui deve essere necessariamente posto un freno, coesistono ulteriori contegni asociali, come vengono considerati, e comunque di « disturbo ». Domenico Bellotto ad esempio non è furioso, ma « frenetico » e la sua pazzia consiste « in spogliarsi, andare per le botteghe a voler comprare robbia senza aver un soldo », « in parlar sempre di contratti, di dinari e di voler far negozi ». Angiolo Marchio Cappellan è, secondo il fratello, affetto da « pazzia ridicola », consistente in scialaquo di soldo, in absentarsi da casa sebbene si trovi privo di una gamba e col portarsi lontano da Venezia»; anche il parroco testimonia che a Padova « si rese ridicolo e si fece conoscere per leggero di mente, cantando per le strade, battendo alle porte notte tempo, seminando confetti ». Marco Truzardo « cagiona schiamazzi, tumulti... predica, grida, esprime infinite cose irregolari et altro ».

Nel delirio della malattia i rapporti con la religione si fanno confusi, spesso contraddittori. Dalle più orrende bestemmie al tentativo di accostarsi ai sacramenti che vengono però loro negati, data la malattia<sup>(10)</sup>, sino a vere manifestazioni di delirio mistico (Antonio Diotei « che si porta alle finestre a predicare al popolo », disturba il vicino convento di Francescane « dicendo che è lo Spirito Santo »; Francesco Fantini invece è in contatto con i demoni « ai quali parla quando gli piace » essendo egli stesso Gesù Cristo), che possono però esplodere in nuovi eccessi di furia spesso all'interno di luoghi sacri<sup>(11)</sup>.

(10) Caterina Giachison « vuole confessarsi, e s'accosta anche talvolta alla Comunione, ma essendo conosciuta, venne sempre schivata; del che essa duole strepitando, e altercando col Sacerdote ».

(11) Domenico Labio « vò nelle chiese circonvicine e disturba li Religiosi che celebrano li Divini Offizii, e le persone li Chiese suddette »; don Giuseppe Tosini, parroco di S. Geremia, racconta come Giulio Sutta « venne un giorno in Chiesa e con un martello in mano si portò in una cappella la quale si dice il Suffragio de' morti, e dove stanno riposte varie reliquie in un'urna sopra l'altare, e ruppe prima tutto il coperto di tavola, quindi spezzò tutte le lastre e si portò furioso poi a girare per tutta la Chiesa »; anche il religioso Bastiano

Da rilevare inoltre che ben in dodici casi tra i venti esaminati i testimoni riferiscono, che già in passato, il malato aveva sofferto di squilibri mentali<sup>(12)</sup>. Luigi Andiani fu in precedenza « trattenuto legato in Padova nell'ospitale per sei, sette mesi, portando ancora ai piedi i segni della catena »; Caterina Giachison « fu altra volta furiosa a segno che essendo stata incatenata levò il salizzo<sup>(13)</sup> di quella camera con le unghie »; Antonio Diotei « prima della recentemente spiegata sua frenesia aveva già qualche ramo di un non giusto discernimento anche per lo avanti »; don Bastiano Maroni, già un anno e mezzo prima si era dimostrato alterato « a segno tale che fu in necessità il pievano di ridurlo ad una purga sotto il medico Perlasca »; Valentin Griggi, come afferma la sorella « patì tal male già otto anni, che dal quondam suo padre fu posto a S. Servolo ». Interessante anche l'idea di una « ereditarietà della follia », presente in molte testimonianze. Don Bastiano Maroni ha, per esempio, una madre « pregiudicata esencialmente da molti anni nella testa, minaccia un orrendo spettacolo di gettarsi fuori dalla finestra »; anche la madre di Giulio Sutta, quando lo diede alla luce era « matta »; nella famiglia di Francesco Pacienti la follia « è un male quasi ereditario essendo stato pazzo il di lui genitore e un altro fratello suo nominato Gregorio, che già due anni circa morì nella Fusta »<sup>(14)</sup>. Tra le altre cause o fattori scatenanti lo stato di alienazione vengono citate le cattive abitudini, come ad esempio il vizio di bere (pre' Bastiano Maroni e Francesco Fantini hanno « troppo ecceduto d'intemperanza nel vino »), i problemi familiari e economici (Domenico Labio « è venuto pazzo a motivo di molte sofferte disgrazie »; Marco Truzardo perché oppresso da

Maroni « sogeto ad ipocondria con dolori eccessivi di testa » tenta di ferire il parroco e il sacrestano di S. Geremia che gli impediscono di celebrar Messa in tale stato.

(12) Il caso tipico di questa ciclicità è Lunardo Terzi che, incarcerato « perché si rivedesse de' falsi suoi giovanili », nel 1778 impazzisce ed è portato a S. Servolo. Poco dopo, apparentemente recuperato il senno, è liberato. Nel 1795 viene arrestato dal Capitan Grande, (su istanza dei Capi contrada di S. Lio, poiché, « pazzo furente », assale e minaccia chiunque) che lo porta nella Pubblica Fusta e da questa nuovamente a S. Servolo. Ancor più esemplificativo il caso di N. H. Benedetto Soranzo che dal 1760 al 1770 viene, per i suoi « insani furori », periodicamente relegato a S. Spirito, nelle fortezze di Zara, Clissa e Chioggia, o nella sua casa. (A.S.V., *Inquisitori di Stato*, busta 1258, reg. 23).

(13) Il « salizzo » è il pavimento della stanza (G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856, p. 594).

(14) V. E. WULFF, *La teoria psichiatrica dell'ereditarietà come ideologia*, in A. VERDIGLIONE (a.c.), *La follia*, Varese 1977, pp. 136-39.

« peso di debiti »: Domenico Bellotto « diede in tal pazzia doppo l'ultima estrazione del Lotto publico, perché aveva fissato di certo da vincere », le delusioni amorose (è il caso di Angiolo Marchio Capellan e Caterina Giachison).

Nell'attesa di un definitivo intervento, il pazzo viene custodito in casa, prendendo le necessarie misure affinché, nei suoi eccessi, non possa nuocere a sé o agli altri. Chiuso in una camera e spesso guardato a vista, viene legato al letto, « con le manette e con le catenne al piede » (è il caso di Marco Truzardo)<sup>(15)</sup>. L'immobilità forzata ottiene però un effetto contrario, nei disperati tentativi di liberarsi che riaccendono la violenza della malattia<sup>(16)</sup>.

(15) Il fatto di custodire privatamente il parente mentecatto presuppone anche una responsabilità penale di fronte allo stato sul comportamento dello stesso: v. A.S.V., *Inquisitori di Stato*, busta 1267, cc. 583-86; busta 1268, cc. 237-39 e cc. 689-91. E' comunque una soluzione adottata nel caso la famiglia abbia disponibilità economiche adatte. Cfr. A.S.V., *Inquisitori di Stato*, busta 1258, reg. 23: Marin Angelo Bon, per « scandali » provocati a Montereale, dove abitava in una casa sua dominicale, fu lì trattenuto « destinando un soldato che lo custodisca », scelto dal Luogotenente di Udine e pagato dal fratello Zuanne Bon (1762); Costantin Vlastò « fu fatto passar in una sua casa in villa di Zianigo, dalla quale non possa sortire » (1763); Zuanne Moro « sulle istanze del di lui zio Francesco Giulio, e che fu dall'Offizio competente creato di lui tutore che si assunse di custodirlo » (1763); Antonio Zanchi « fu fatto passar in una casa della famiglia » (1766). Anche tra i casi del Consiglio di Dieci, Domenico Bellotto viene dal figlio Pietro riportato a Bergamo, suo paese natale. Angiolo Marchio Capellan, dopo alcuni mesi a S. Servolo, viene trasferito « nelle vicinanze a Treviso, nella speranza che la dimora in quell'aria salubre possa intieramente ristabilirlo ». Non sono da escludere maltrattamenti inferti al malato mentale dalla stessa famiglia. V. a questo proposito la denuncia presentata da Benedetto Soranzo, procurator di S. Marco, contro Elisabetta Dandolo per sevizie verso il marito Gerolamo Ascanio Giustinian, « mentecatto », nipote del Soranzo. Il nobile uomo afferma esplicitamente « che dandoli poco da mangiare da necessità e par tormenti di fame mangia esso N. H. Gierolamo carne cruda e quanto di cativo se li rapresenta, lasciandolo più giorni della settimana serrato in una nuda e sfornita stantia senza mangiare et senza drappi et camiscia intorno, non andando a visitarlo nel giorno. Che fa dormire detto povero N. H. sopra un sol stramazzo, pagiazzo con lenzuoli grossissimi, il tutto puzzolente, et senza ch'alcuno v'assisti ne meno la notte, havendo licenciato il suo cameriere, risparmiar la spessa si che è astretto far li necessarii bisogni nel letto, di che prendendo motivo lo minaccia fieramente, facendolo anco percuotere dalla servitù, com'è seguito più volte. Che nella più horrida stagione dell'inverno lo fa stare nella suddetta sfornita stanza senza foco et senza lume nel tempo di notte . . . » (A.S.V., *Avogaria di Comun, Miscellanea Penale*, busta 481, n. 10).

(16) La madre di Caterina Giachison si rifiuta di legarla al letto « asserindo che in tal modo divien più pazza »; Marco Truzardo si lacera le mani per liberarsi e un teste dice di averlo visto in un « pietoso stato, e quasi consunto e contraffatto nel volto ».



Altre particolari « cure » non vengono, almeno in queste circostanze, attuate, anzi un esame medico è ritenuto non-indispensabile. Valentin Griggi, uno dei pochi ad essere visitato, viene sottoposto ad un salasso; Pietro Bellotto, che accompagna il padre Domenico all'ospedale di Padova, asserisce che « da un medico gli fu detto che altro non si poteva fare che qualche esperienza per procurar di risanarlo, come sarebbe di gettarlo in acqua e tosto di lí levato fargli un'emissione di sangue »<sup>(17)</sup>. Il consulto con l'autorità medica è da parte degli stessi organismi statali, considerato necessario<sup>(18)</sup>, ma non essenziale nella prassi per attestare una presunta infermità mentale: d'altro canto l'assenza, in alcuni casi di tale documentazione testifica che la decisione ultima appartiene tutta alla sfera del potere politico.

Le motivazioni avanzate nelle suppliche per ottenere l'internamento del mentecatto evidenziano la necessità di difendere i diritti materiali della società e di proteggere, curandolo, il malato stesso; contemporaneamente si conferma la completa fiducia nell'autorità e giustizia dell'interpellato Consiglio di Dieci: « ... attesa la sua povertà non può essere assistito, soccorso e curato, che perciò si supplica umilmente questo eccelso tribunale perché sia provveduto opportunamente per la salvezza della vita di questo povero infelice, come pure per la preservazione della vita altrui »<sup>(19)</sup>; « ... il figlio di Domenico Bellotto implora, prostrato ai piedi di questo eccelso sacrario di giustizia, volersi degnar per effetto di caritativa opera farlo por in sicuro per preservazione dello stesso infelice ... ».

La famiglia, o chi per essa, dà inoltre precise indicazioni ai Capi sul luogo da scegliersi per il ricovero: se è povero, il pazzo verrà ricoverato nella Pubblica Fusta e lo stesso Consiglio di Dieci provvederà al suo mantenimento, altrimenti verrà trasportato a S. Servolo, a spese dei parenti<sup>(20)</sup> (Tabella 2).

(17) Rimedio prontamente messo in atto che non impedisce comunque al folle di fuggire dalla casa del medico dopo il salasso e correre nudo per la contrada « battendo alle porte e dicendo cose da pazzo ». Sulle « idee terapeutiche che hanno organizzato le cure della follia » v. M. FOUCAULT, *op. cit.*, (terapie attuate all'ospedale Bethlehem di Londra) e pp. 338-56.

(18) Nei casi per esempio in cui si sospetti altri motivi per volere l'internamento.

(19) Dalla fede del parroco nel processo contro Domenico Carpinoni.

(20) La moglie di Zuanne Morandini chiede sia posto « nell'Ospitale di S. Servolo, per cui mantenimento passerà ducati 60 annui ». Il parroco di S. Geremia viene obbligato a pagare 10 soldi al giorno per il mantenimento del prete Seba-

TABELLA 2 - Capi Consiglio di Dieci, Processi criminali, Dogado: Sentenze emesse nei casi di pazzia

	Fusta	S. Servolo	Prigione	Posto da parte	Custodia privata
n. casi	9	5	4	1	1

L'Ospedale di S. Servolo, diretto dai frati di S. Giovanni di Dio<sup>(21)</sup>, aveva accolto, sin dal 1725, alienati della classe patrizia: la caratteristica di ospedale per pazzi « ricchi » (o comunque in grado di elargire una quota), si mantiene inalterata per tutto il secolo, malgrado che nel 1735 il Consiglio di Dieci avesse ordinato al Magistrato sopra Ospedali e Luoghi Pii di scegliere tra « li luochi che in altri tempi hanno servito ad uso di ospedale o ricovero de' pazzi » un asilo sicuro per tutti i dementi<sup>(22)</sup>.

A S. Servolo possono essere trasportati anche mentecatti provenienti dalle carceri, per avere una cura piú adeguata alle loro

stiano Maroni a S. Servolo. Interessante notare che dovrà passare identica cifra anche per il sostentamento della madre di detto prete, anch'essa mentecatta e « ridotta nella piú squallida mendicizia ». Tali quote dovranno essere versate « col mezzo di elemosine ».

(21) Fin dal 1715 nell'isola era stato creato, a spese della Repubblica, un ospedale per soldati; nel 1733 i frati ottengono « l'uso d'essa Isola di S. Servolo, della Chiesa e fabbriche in questa esistenti » (A. S. V., *Senato Mar*, reg. 199, c. 87).

(22) A.S.V., *Cons. X, Comuni*, reg. 184, cc. 195-96. Su S. Servolo v. anche M. DAL BORGO, *art. cit.*, p. 705. Solo nel luglio 1797 la Municipalità Provvisoria, constatata « mancante questa popolata città di un apposito pubblico luogo in cui raccogliere gli infelici mentecatti », deciderà per S. Servolo, ove erano già rinchiusi sei folli (A.S. V., *Democrazia*, b. 112, filza II, c. 35). La soluzione adottata dal passato governo della Serenissima, cioè di confinare i pazzi « con catena al piede . . . nella Pubblica Fusta » viene con sdegno respinta e giudicata « contraria all'umanità ». Nella pressante esigenza di « rintracciare un luogo possibilmente lontano dall'abitato » si era presa in considerazione anche l'isola di S. Spirito già utilizzata a questo scopo (A.S.V., *Procuratia de supra, Comunità religiose soppresse*, busta 200: nota dei religiosi tra cui troviamo alcuni preti « matti »; A.S.V., *Inquisitori di Stato*, busta 1258, reg. 23: i nobili Girolamo Corner nel 1750 e Benedetto Soranzo nel 1770, pazzi, vengono qui rinchiusi; *ibid.*, reg. 25: 1774, Ricovero di Bernardo Stua sulla base delle « fedi presentate al Tribunale dal di lui fratello che assicurano esser pazzo »). Sul manicomio di S. Servolo v. anche M. GALZIGNA - M. TERZIAN (a.c. di), *l'Archivio della follia. Il manicomio di S. Servolo e la nascita di una fondazione*, Venezia 1980.

necessità. Riferisco, volutamente non commentando le parole forse troppo ottimistiche, la relazione del medico Ignazio Galli, recatosi il 25 gennaio 1788 a visitare (insieme ad un collega, Marco Sesler e al chirurgo di S. Servolo, fra' Luigi Baldini) il detenuto Giuseppe Paulovich che qui era stato trasferito<sup>(23)</sup>: «...per la verità lo ritrovai situato in modo che meglio non potrebbe starsene in verun altro luogo per il trattamento che gli si rende necessario. E circa i suoi malori, lo viddi ben difeso dai rimedi che gli vanno prestando, come permettono le circostanze del suo caso e la sua fissazione che di tanto in tanto gli si risveglia: sicché si può considerarlo avvantaggiato su i sintomi e su i progressi dell'affezione scorbutica sopravvenutagli ma niente sulla malattia prima del sensorio come del suo corpo che lo continua a mantenere maniaco malinconico, come lo era per l'innanzi. Non manca di medica assistenza ed il chirurgo suddetto giornalmente ed a ogni sua esigenza vi si presta col solito suo zelo e valore».

Certamente piú drammatiche le condizioni dei pazzi ricoverati invece nella Pubblica Fusta del Consiglio di Dieci, galera senza alberi ancorata in un punto remoto della laguna, ove trovano posto altri condannati e marinai in attesa di imbarco<sup>(24)</sup>.

La sorella e una zia di Antonio Diotei si oppongono vivacemente alla decisione della moglie di collocare il malato nella Fusta, dimostrando chiaramente di conoscere a quale inumano modo di vita vengono costretti i ricoverati («luogo di pur sommo patimento»). Richiedendo che il Consiglio di Dieci prenda le dovute informazioni sul buon stato economico del loro parente, ottengono che venga custodito a S. Servolo<sup>(25)</sup>.

Abbandonati a se stessi, pigiati in angusto spazio, gli abitanti di questa «stultifera navis» vivono le pene di un dantesco inferno.

(23) A.S.V., *Inquisitori di Stato*, busta 735.

(24) A.S.V., *Provveditori all'Armar*, busta 393: contiene i registri della Fusta del Consiglio di Dieci dal 1781 al 1797, con l'indicazione dettagliata del personale di controllo (tra cui un medico, Bortolo Guelfi, ed un infermiere) e delle date di entrata-uscita dei relegati. Molto probabilmente di Fuste ve n'era piú d'una (come afferma P. BEMBO, *Delle istituzioni di beneficenza nella città e provincia di Venezia*, Venezia 1859, p. 238), ma non è possibile affermarlo con certezza. Per ciò che riguarda la Fusta del Consiglio di Dieci sappiamo che fu ristrutturata nel luglio 1750 (A.S.V., *Cons. X, Comuni*, filza 1041, 29 luglio 1750).

(25) In mancanza di posto a S. Servolo si può richiedere una collocazione, solo provvisoria, nella Fusta: è il caso di Marco Truzardi per il quale il fratello chiede che sia «passato alla Pubblica Fusta fin tanto che si vuoti una camera nel locco di S. Servolo che sarà, per quanto mi fanno sperare, fra pochi giorni».

Così appare infatti dalla relazione del protomedico Giovanni Battista Paitoni, inviato nell'ottobre 1775 a visitare la Fusta in occasione di una epidemia<sup>(26)</sup>:

« Il morbo dunque che in quel pubblico legno corre presentemente, è un mal uniforme e d'una stessa natura in tutti, portando in tutti i sintomi se non del medesimo grado certamente del medesimo ordine: febbre continua, più o meno acuta, senza periodo; abbattimento di forze; lingua paniosa, e in molti arida e nereggiante; aggravati di testa; dolori di stomaco e cardaglie; e vomiti e vermi ch'escono per sescesso e per bocca. Di questo male giacciono gravemente ammalate ventisette persone di cento e trentasei che là dentro si trovano.

Risulta dunque da tali cose che il detto morbo consiste in una febbre putrida, verminosa e maligna, la quale invadendo tanti individui di sito prossimi l'uno all'altro, non può negarsi non essere di natura comunicabile . . .

Intendo che la malattia cominciò nella stagione più calda, che è corsa. In un legno incapace di contenerli, calcati e stretti al numero di cento e sessanta ed affogati da una tenda di panno quegli infelici si andarono pregiudicando scambievolmente col loro alito impuro e con le loro fetide separazioni. Io veggio pure che anche al presente la dimensione del luogo non corrisponde alla moltitudine delle persone che vi sono raccolte. La cosa dunque più necessaria e la prima da farsi con tutta sollecitudine è separare i sani dagli ammalati, assicurando in tal modo i sani dall'infezione e dando agli infermi spazio più comodo di giacere e di allontanarsi l'uno dall'altro. Ma se è necessario levar dalla Fusta i sani, è necessario principalmente levar i pazzi, che sono in numero di otto, dai quali egli è incredibile quanti disadvantages ridondino a quelli che sono infermi, occupando ognun dei pazzi tanto luogo che sarebbe bastante per più persone e non essendo essi capaci nelle indigenze della natura di ricorrere ai luoghi propri, riempiono di mal odore e dannoso tutto quel legno »<sup>(27)</sup>.

Giovanni Battista Paitoni propone durante una subitanea separazione tra i sani e malati. A quest'ultimi verranno somministrate cure quali « purgagioni, mercuriali, vescicatori ». E per alleviare le sofferenze di tutti consiglia « che in vece d'una galera qual si

(26) A.S.V., *Provveditori alla Sanità*, busta 587.

(27) Dai sintomi descritti si potrebbe optare per una epidemia di febbre tifoidea. Sull'idea di febbre putrida del tempo, caratterizzata « dalla qualità degli escrementi che provoca » v. M. FOUCAULT, *Nascita della clinica*, Torino 1977, p. 206.

costuma, piccola e angusta, si destini per l'avvenire una galera bastarda ampissima, e capacissima, e che nei mesi caldi si copra di tenda fatta di canape e non di lana ».

Quattro dei casi esaminati vengono risolti dal Consiglio di Dieci relegando i pazzi nella prigione. Zuanne Sartori vi resta dal 1780 al settembre del 1793 quando, constatata dai medici Ignazio Galli e Gaetano Sartori la sua guarigione, viene liberato<sup>(28)</sup>.

Domenica Mollari viene per ordine dei Capi « trattenuta nelle carceri delle pazze sino a che sia rimessa e ripristinata nella tranquillità di spirito comprovata da fedi mediche. E sarà nelle carceri mantenuta da Antonia Mollari, sua sorella » che pagherà per lei trenta soldi di retta giornalieri. Nel caso di Giuseppe Carminati la condanna alla prigione è a tempo determinato, con riserva decisionale allo scadere della pena: « ... rilevando che li trascorsi del sudetto Giuseppe Carminati procedono principalmente da debolezza di mente, ordinarono che debba trattenersi per mesi sei in una prigione serrata alla luce, e tutto quel che più paresse al giudizio degli eccellentissimi Capi successori, a norma dello stato morale del Carminati medesimo allo spirare della condanna »<sup>(29)</sup>.

Nelle carceri i pazzi erano probabilmente tenuti insieme agli altri detenuti, fintanto che non diventavano pericolosi. Nel 1792 il già citato medico Francesco Dalessi esclude dal ricovero nell'infermeria delle prigioni « tutti gl'indisposti abituali », tra cui annovera « tubercolosi, ipocondriaci, asmatici, isterici, reumatici, dementi, epilettici, cachettici », perché « non infiammatori e senza febbre »<sup>(30)</sup>.

Non solo dunque esigenza di un intervento correzionale allo scopo di proteggere la società da qualunque forma di *diversità*,

(28) Dalla fede presentata ai Capi del Consiglio di Dieci: « ... ora però, tanto per le relazioni avute da tutti li priggioni che esistono in quella carcere, quanto per le ricerche a lui fatte in vari tempi, e particolarmente nella giornata d'oggi, non potiamo certamente riputarlo attaccato da sorte alcuna di pazzia, ma anzi di averlo ritrovato sanissimo di mente ... ».

(29) L'esempio di Luigi Andiani è più complesso. Infatti, malgrado la testimonianza di Angelo Moro, medico chirurgo, che lo definisce « impazzito e già furioso », viene trattenuto in prigione solo per due giorni e quindi liberato, senza che vengano spiegate le motivazioni di questa decisione.

(30) A.S.V., *Avogaria di Comun*, busta 3617. Sulle condizioni delle carceri e dell'infermeria di S. Marco vedi una relazione dello stesso Dalessi alla Municipalità Provvisoria in data 14 giugno 1797 (A.S.V., *Democrazia*, busta 181). Sulla vita nelle carceri veneziane dell'età moderna fondamentale lo studio di G. SCARABELLO, *Carcerati e carceri a Venezia nell'età moderna*, Roma 1979.

ma anche pressanti problemi collegati alla tutela e all'assistenza dovuta a coloro che *diversi* sono in quanto malati; i vari aspetti vengono affrontati cercando di trovare una soluzione che si adatti specificamente alle esigenze del singolo caso<sup>(31)</sup>.

Emerge chiaramente dalle parole dei protagonisti di questi processi « il profondo terrore per i pazzi »<sup>(32)</sup>, ed insieme l'insofferenza, l'incapacità di sopportare e/o comprendere chi, malato o presunto tale, è un peso (e una vergogna) per la famiglia.

Se i testi medici del XVIII secolo, soprattutto francesi ed inglesi, tentano una classificazione delle malattie mentali e nuove metodologie di trattamento<sup>(33)</sup>, questo desiderio di « aiutare » passa in secondo piano davanti alla piú pressante esigenza di proteggere il resto della società dalla potenziale minaccia (piú temibile perché non prevedibile) che il pazzo rappresenta<sup>(34)</sup>. E' secondo quest'ottica che viene richiesto l'intervento dell'apparato statale, quale depositario di una morale codificata e difensore dei diritti dei gruppi ad esso sottoposti.

Se per Venezia questi primi studi hanno evidenziato che nella dottrina e nella prassi giudiziaria si è orientati verso l'assoluzione del mentecatto che commette reato, altrettanto chiaramente è emersa la necessità di separare in modo netto la normalità da tutte

(31) Con questo ritengo di sottolineare ancora una volta come gli interventi attuati nei confronti della malattia mentale sono valide testimonianze della posizione *assunta* da *quella* società in un *determinato* momento della sua evoluzione.

(32) F. G. ALEXANDER - S. T. SELESNICK, *Storia della psichiatria*, Lana Umbro, 1975, p. 144.

(33) F. G. ALEXANDER - S. T. SELESNICK, *op. cit.*, pp. 134-64.

(34) M. FOCALTY, *Storia della follia...*, *op. cit.*, p. 425: l'autore sottolinea che nel XVIII secolo « la paura della follia... era il timore delle conseguenze del suo divenire ». V. anche T. S. SZASZ, *I manipolatori della follia*, Milano 1976, pp. 189-90. Di particolare interesse (e di straordinaria attualità) mi sembra l'osservazione conclusiva fatta da Francesco Dalessi nei confronti di Zuanne Gris (v. nota 8) che può sembrare, a persona non competente, fingere pazzia allo scopo di ottenere clemenza dalla giustizia; per evitare, in ogni modo, spiacevoli conseguenze, il Dalessi suggerisce una sua severa sorveglianza: « Si dimostra intanto sempre piú franco nel giuoco che si prese d'illudere per tre volte le pubbliche indagini per quello riguarda la causa viziosa che si protesta di voler coltivare, non sembra affatto incolpevole. Sicché se venga costituito di reità è pronto a dar prove di pazzia: se dichiarato pazzo s'ingegna a dar segni di buon senso. Lo reputo perciò abbisogno, per quello m'appartiene, di severa custodia, e d'essere giudiziosamente e lungamente osservato, senza lasciarsi imporre dalla scaltrezza da lui praticata in altri incontri, onde non esporre la Nazione a piú pericolose inquietudini per l'abituale e forse incurabile vizio del suo cervello ».

le forme che da essa si distolgono. Nella Serenissima, come nelle altre nazioni europee, i tempi sono maturi per concepire una « cura » che è segregazione, isolamento, coercizione, anche se mascherata con una veste di umanità e giustizia<sup>(35)</sup>.

---

(35) M. FOUCAULT, *Storia della follia...*, op. cit., p. 169, pp. 174-82, pp. 427-501.

POSTILLA: L'originale stesura di questo saggio risale a circa due anni fa. Per fattori contingenti il testo esce solo ora, posteriore al lavoro di N. E. VANZAN MARCHINI, *La follia, una nave, una città*, Dolo (Venezia), maggio 1981. Ritengo pertanto doveroso precisare che il materiale appartenente all'archivio dei Capi del Consiglio di Dieci è stato rinvenuto, schedato e consultato esclusivamente dalla sottoscritta. Tramite personali fotocopie ne ho reso possibile l'utilizzazione a chi si interessava allo stesso problema.

(Licenziate le bozze per la stampa il 30 settembre 1981)

I CENACULA DELLA VILLA URBANA  
NEL « DE RE RUSTICA » DI VARRONE

ANTONIO CORSO

---

Nota presentata dal s.e. Luigi Polacco  
nell'adunanza ordinaria del 16 maggio 1981.

---

Varrone<sup>(1)</sup> in parecchi passi del *De re rustica*<sup>(2)</sup> ci testimonia che i luoghi destinati al convivio nelle ville del mondo romano avevano subito una trasformazione nell'ultimo secolo della repubblica. Questi ambienti avevano inoltre avuto una notevole diffusione e anche attraversato un processo di progressiva differenzia-

---

(1) Sull'itinerario biografico e culturale di Varrone, rinvio a W. D. HOOPER, *Marcus Porcius Cato, On agriculture, Marcus Terentius Varro, On agriculture*, London-Cambridge-Mass., 1934 (II ed.: 1935; rist.: 1960), pp. XIV-XV; H. DAHLMANN, in *RE*, s.v. *M. Terentius Varro*, suppl. VI, 1935, coll. 1173-81; G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze, 1950, pp. 63-4; F. DELLA CORTE, *Varrone il terzo gran lume romano*, Firenze, 1954 (II ed.: 1970), *passim*; T. VIZZACCARO, *Marco Terenzio Varrone ed il Cassinate*, Roma, 1954, *passim*; A. TRAGLIA, *Opere di Marco Terenzio Varrone*, Torino, 1974 (rist.: 1979), pp. 33-5; K. SALLMANN, in *Der Kleine Pauly*, s.v. *Varro*, vol. V, 1975, coll. 1131-3; A. GARZETTI, *Varrone nel suo tempo*, in *Atti del Congr. Intern. di St. Varr.*, Rieti, 1976, vol. I, pp. 93-102; B. RIPOSATI, *Marco Terenzio Varrone, l'uomo e lo scrittore*, *ibid.*, vol. I, pp. 59-86; IDEM, *Varrone e la sua terra sabina*, in *Rieti e il suo territorio*, Milano, 1976, pp. 215-36; G. VICO, *Un magistrato monetario della 'Gens Terentia': Marcus Terentius Varro (49 a.C.)*, in *Atti del Congr. Intern. di St. Varr.*, *cit.*, vol. II, pp. 603-8; B. ZUCHELLI, *L'enigma del Τριχάρανος: Varrone di fronte ai triumviri*, in *Atti del Congr. Intern. di St. Varr.*, *cit.*, vol. II, pp. 609-25; R. ASTBURY, *Varro's birthplace*, in 'Latomus', 1977, pp. 180-1; J. HEURGON, *Varron, Economie rurale*, Paris, tom. I, 1978, pp. X-XV.

(2) Per il *De re rustica*, rinvio a M. X. ROUSSELOT, *L'economie rurale de Varron*, Paris, 1843, p. 369; H. KEIL, *Commentarius in Varronis rerum rusticarum libros tres*, Lipsiae, 1891, p. 224; G. GENTILI, *De Varronis in libris rerum rusticarum auctoribus*, in 'Studi Italiani di Filologia Classica', 1903, pp. 99-163; L. STORR-BEST, *Varro on farming: M. Terenti Varronis rerum rusticarum libri*



zione rispetto al *cenaculum* della tradizione romana, dando luogo a diversi tipi di sale per banchetti.

La ragione della trattazione varroniana dell'architettura villatica deriva dal fatto che il Reatino possedeva egli stesso più di una villa<sup>(3)</sup> ed era anche un conoscitore di architettura, materia che aveva illustrato diffusamente nel nono libro delle *Disciplinæ*<sup>(4)</sup>.

*tres*, London, 1912, pp. XX-XXX; L. SAVASTANO, *Contributo allo studio critico degli scrittori agrari italici, I Latini*, Acireale, 1928, pp. 20-33; C. DES ANGES, G. SEURE, *La volière de Varron*, in 'R. Ph.', 1932, p. 272; W. D. HOOPER, *op. cit.*, p. 428; H. DAHLMANN, *art. cit.*, coll. 1185-92; J. H. JONES, *The dramatic date of Varro, Res Rusticae, book II*, in 'C. R.', 1935, pp. 214-5; P. GRIMAL, *Les jardins romains*, Paris, 1943 (II ed.: 1969), p. 367; G. FUCHS, *Varros Vogelhaus bei Casinum*, in 'R. M.', 1962, p. 96; G. DEL PELO PARDI, *Saggi di storia e di tecnica dell'agricoltura*, Milano, 1968, pp. 22-3; G. NICOLET, *Le livre III des 'Res Rusticae' de Varron et les allusions au développement des comices tributes*, in 'R.E.A.', 1970, p. 116, n. 2; R. MARTIN, *Recherches sur les agronomes latins (et leurs conceptions économiques et sociales)*, Paris, 1971, pp. 213-86; K. D. WHITE, *Roman agricultural writers, vol. I: Varro and his predecessors*, New York, 1973, p. 482; SALLMANN, *art. cit.*, coll. 1135-6; G. BIANCO, *Riflessi della crisi agricola italica nel 'De re rustica' di Varrone*, in *Atti del Congr. Intern. di St. Varr.*, *cit.*, vol. II, pp. 302-12; A. COSSARINI, *Unità e coerenza del 'De re rustica' di Varrone*, in 'Rend. dell'Acc. delle SS. dell'Ist. di Bologna, Cl. di SS. MM.', 1976, pp. 1-21; GARZETTI, *art. cit.*, p. 103; A. SALVATORE, *Aspetti della scienza, umanità e arte nel De re rustica di Varrone*, in 'Vichiana', 1976, pp. 19-53 (rist.: *Scienza e poesia in Roma. Varrone e Virgilio*, Napoli, 1978, pp. 9-52); E. NOÈ, *I proemi del De re rustica di Varrone*, in 'Athenaeum', 1977, pp. 289-302; HEURGON, *op. cit.*, pp. XXI-XLV; A. TRAGLIA, *Varrone e la prosa letteraria del suo tempo*, in *Scritti in onore di Benedetto Riposati*, Rieti, 1979, vol. II, pp. 497-502; 529-39.

(3) Varrone ebbe infatti, come gran parte della società colta dell'urbe, più ville, a Cassino (*De re r.*, III, 4, 2; 5, 8-9), a Tuscolo (*De re r.*, III, 3, 8; 13, 1) e a Baia presso Cuma (*Cic.*, *Ad fam.*, IX, 1, 2; *Acad. Post.*, I, 1, 1). Aveva un altro possedimento in Sardegna, secondo F. Della Corte (*op. cit.*, p. 214) e il Garzetti (*art. cit.*, p. 103), sulla base di C.I.L., X, 7893=I.L.S., 5409. Inoltre, tra Roma e Rieti, sulla via Salaria, a 24 miglia da Roma, la zia materna di Varrone Fircellia aveva una villa, che Varrone usava come *deversorium* (*De re r.*, III, 2, 4 e 4, 1; cfr. F. DELLA CORTE, *op. cit.*, p. 19). La villa di Cassino probabilmente era un bene di famiglia, quelle di Tuscolo e di Baia, non ricordate rispettivamente prima del 54 e del 46, erano invece beni personali (cfr. GARZETTI, *art. cit.*, pp. 103-4). Sulle ville di Varrone ci informa Cicerone, in epistole del 46: in *Ad fam.*, IX, 1, 1-2; 2, 15; 5, 1-3; 4. Inoltre l'Arpinate finge che il dialogo degli *Academica posteriora* si svolga nella villa cumana di Varrone, che quindi se ne sarebbe servito per finalità filosofico-culturali (*Acad. post.*, I, 9) e, riferendosi all'occupazione della villa di Cassino da parte di Antonio, ci dice che ivi componeva numerosi scritti (*Phil.*, II, 41, 104-5).

(4) Questo aspetto differenzia il *De re rustica* varroniano, considerato perciò anche « un repertorio di antichità, di vita quotidiana, utile per la ricostruzione archeologica » (cfr. F. DELLA CORTE, *Simposio varroniano*, in 'Cult. e Sc.', num. 17, 1966, p. 46), dal *De agricultura* di Catone, che, in campo architettonico, ci

Forse influí anche la sua concezione dei beni umani. Si ricava infatti dal trattato che i beni di prima necessità, tra i quali è l'abitazione, sono importanti, in quanto su di essi poggiano altri beni utili, anche se non strettamente necessari. Tra questi ultimi è l'amicizia<sup>(5)</sup>, connessa con la pratica delle cene.

Varrone ci attesta che si cenava nelle oporoteche, nelle pinacoteche e nelle uccellerie, che inoltre si costruivano triclini adattati alle varie stagioni e che si usava anche cenare all'aperto, nei parchi.

### L'oporoteca

L'ambiente meno sontuoso, nel quale Varrone testimonia l'abitudine di cenare, è l'oporoteca. In I, 59, Varrone ci informa che in essa, che usualmente è un *repositorium* della frutta autunnale e che ha esposizione a nord, con finestre munite di imposte, copertura ricurva (*camara*), rivestita, come le pareti e i pavimenti, d'intonaco marmorino (*marmoratum*), con tavole e paglie ove riporre la frutta, « alcuni sogliono fare anche il triclinio per pranzarvi. Infatti coloro ai quali il lusso permette di farlo in una galleria di quadri, spettacolo datoci dall'*ars*, perché non dovrebbero servirsi di ciò che offre la *natura* in una bella esposizione di frutta? Specialmente quando non si debba fare quello che sogliono fare alcuni, che comprano la frutta a Roma e la portano in campagna per rifornire una dispensa di frutta, allo scopo di tenervi un banchetto<sup>(6)</sup>. In questo passo, l'oporoteca è contrapposta alla pinacoteca, in quanto il godimento, che comporta il pranzare in presenza di ciò che è offerto dalla *natura*, è da preferire allo « spettacolo datoci dall'*arte* »<sup>(7)</sup>.

ragguaglia in misura assai minore, e lo accomuna piuttosto al trattato di Vitruvio (cfr. G. A. MANSUELLI, *Le ville del mondo romano*, Milano, 1958, p. 17), anche se sovente, nell'opera di Varrone, *villa* equivale, quanto a significato, a *fundus* (cfr. A. GRENIER, in *D. A.*, s. v. *Villa*, tom. V, 1919, p. 870 e MANSUELLI, in *E. A. A.*, s. v. *Villa*, vol. VII, 1966, p. 1167).

(5) Cfr. N. BARBU, *De pyramide bonorum in Varronis rerum rusticarum libris*, in *Atti del Congr. Intern. di St. Varr.*, cit., vol. II, p. 281.

(6) *De re r.*, I, 59, 2 (edd.: KEIL, GOETZ; trad.: TRAGLIA): « etiam quidam triclinium sternere solent cenandi causa. Etenim in quibus luxuria concesserit ut in pinacothecae faciant, quod spectaculum datur ab arte, cur non quod natura datum utantur in venustate disposita pomorum? Praesertim cum id non sit faciendum, quod quidam fecerunt, ut Romae coempta poma rus intulerint in oporothecen instruendam convivi causa ». Varrone attinge, in questo capitolo, a Teofrasto (*De caus. plant.*, V, 6, 1) e a Catone (*De agr.*, 7, 3-4; 143, 3): cfr. KEIL, *op. cit.*, p. 123; GENTILI, *op. cit.*, pp. 122-3; 134-5.

(7) Ciò è rilevato anche da GRIMAL, *op. cit.*, p. 366.

Alle oporoteche Varrone accenna anche in I, 2, 10, ove ricorda quelle molto ammirate di Tremellio Scrofa, che si differenziava così da Lucullo, che aveva introdotto nelle proprie ville delle pinacoteche, e da coloro che avevano abitazioni costruite « regalmente »<sup>(8)</sup>; un brevissimo cenno vi è anche nel proemio del II libro, come ambiente designato con un termine greco, proprio della villa di età varroniana<sup>(9)</sup>.

Questo ambiente è dunque una delle parti della villa, è esposto verso nord, dotato di finestre con imposte, di copertura a *camara*, vale a dire a incannucciata a sesto semicircolare<sup>(10)</sup>, e di rivestimenti a intonaco marmorino. Famose dovevano essere le oporoteche di Tremellio Scrofa, se erano oggetto di ammirazione, come ci informa Varrone, per il loro carattere paradigmatico. Essendo la sua esposizione verso nord, l'oporoteca poteva fungere da triclinio estivo<sup>(11)</sup>, funzione lodata da Varrone, perché si basa, come si è visto, sulla *venustas* naturale, « in una bella esposizione di frutta », a meno che la frutta da esporre non venga comperata a Roma, cosa che conferirebbe a questa particolare funzione dell'oporoteca un carattere artificioso e indicherebbe che l'importazione ha sostituito l'agricoltura nella villa<sup>(12)</sup>.

Per l'uso della frutta come elemento decorativo nelle oporoteche trasformate in triclini, è da notare che un passo dell'opera, quasi coeva, di Vitruvio<sup>(13)</sup> potrebbe forse alludere a una decorazione non molto dissimile nei triclini.

(8) L'oporoteca ha infatti, in questo passo, una precisa funzione, nell'ambito della villa, e conseguentemente è in linea con la tradizione rustica. La contrapposizione tra oporoteca e pinacoteca, è stata vista anche da KEIL, *op. cit.*, p. 122; BECATTI, *op. cit.*, p. 65; A. MANZO, *Spunti di storia dell'arte e di critica d'arte in Varrone*, in *Atti del Congr. Intern. di St. Varr.*, *cit.*, vol. II, p. 418.

(9) *De re r.*, II, proemium, 2, per un'interpretazione archeologica del quale, cfr. P. ZANCHER, *Die Villa als Vorbild des späten pompeianischen Wohngeschmacks*, in 'J. d. I.', 1979, p. 465.

(10) Cfr. G. GIOVANNONI, *La tecnica delle costruzioni presso i Romani*, Roma, 1925, p. 33; G. TOSI, *La casa romana di Valdonega e il problema degli 'oeci' colonnati*, estr. da 'Venetia', 1971, p. 64.

(11) Sull'esposizione dei triclini estivi ci informa Vitruvio, in *De arch.*, VI, 4, 2.

(12) Cfr. GRIMAL, *op. cit.*, pp. 364 e 366.

(13) Per la datazione del *De architectura*, rimando a F. GRANGER, *Vitruvius, On architecture*, London-Cambridge-Mass., 1931 (rist.: 1955-6), pp. XIV-XV; S. FERRI, *Vitruvi de architectura quae pertinent ad disciplinas archaeologicas*, Roma, 1960, pp. 3-4 e in *E.A.A.*, s.v. *Vitruvio*, VII, 1966, p. 1190; R. MARTIN, in *E.U.A.*, s.v. *Vitruvio*, XIV, 1966, p. 832 (conclude che « Vitruvio fu dunque

L'architetto ci dice che i triclini invernali non devono essere decorati con *melographia*, per la presenza, in questi ambienti, di fumo e di fuliggine<sup>(14)</sup>. L'interpretazione di questo passo è controversa: il Bianchi Bandinelli è incline a credere che *melographia* vada corretto in *megalographia*<sup>(15)</sup>. Invece il Ferri<sup>(16)</sup>, il Fensterbusch<sup>(17)</sup> e il Florian<sup>(18)</sup> accettano la lezione dei codici e danno a *melographia* il significato del termine greco «μηλογραφία», cioè di «pittura di frutta». Questa seconda interpretazione potrebbe forse essere, a mio avviso, più probabile, in quanto essa sarebbe corroborata dalla stessa testimonianza varroniana, che ci parla della frutta come motivo ornamentale. Qualora si accetti quest'ultima ipotesi, risulterebbe attestata la presenza nei triclini che non siano invernali, di una pittura di frutta.

Avremmo dunque la presenza, come ornamento, da un lato, della natura viva, dall'altro, della natura morta, tutte e due temi di un unico motivo ornamentale. Vitruvio dà pure una descrizione particolareggiata dell'impiego dell'*opus marmoratum* come rivestimento del cielo della *camara*<sup>(19)</sup> e delle pareti<sup>(20)</sup>.

Il termine *oporotheca*, o, con desinenza latinizzata, *oporotheca*, compare, in tutto l'arco della latinità, solo nei citati passi varroniani<sup>(21)</sup>. Il termine latino equivalente *pomarium* compare d'altra parte solo con Plinio il Vecchio<sup>(22)</sup>.

La scarsissima ricorrenza di termini *ad hoc* potrebbe anche spiegarsi con la non generalizzata diffusione dell'ambiente, che essi designano. Vitruvio infatti ci informa che usualmente la frutta

contemporaneo di Varrone »); E. PARATORE, *La letteratura latina dell'età repubblicana e augustea*, Firenze, 1969, p. 511; C. FENSTERBUSCH, *Vitruvi de architectura libri decem*, Darmstadt, 1976, pp. 3-6.

(14) VITR., *De arch.*, VII, 4, 4.

(15) Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, in *E.A.A.*, s.v. *Megalografia*, vol. IV, 1961, pp. 961-2, che ipotizza anche che *melographia* corrisponda al termine greco «μηλογραφία», significando pertanto «scrittura musicale».

(16) FERRI, *op. cit.*, pp. 264-5.

(17) FENSTERBUSCH, *op. cit.*, pp. 330-1 e 562.

(18) G. FLORIAN, *Vitruvio Pollione, Dell'architettura*, Pisa, 1978, p. 136.

(19) VITR., *De arch.*, VII, 3, 3.

(20) VITR., *De arch.*, VII, 3, 5-9.

(21) Cfr. THESAURUS LINGVAE LATINAE, s.v. *Oporotheca* e G. A. SAALFELD, *Tensaurus Italograecus*, Hildesheim, 1884 (rist.: 1964), s.v. *oporotheca*.

(22) PLIN., *Nat. hist.*, XV, 59. Ciò è rilevato pure dell'HEURGON, *op. cit.* p. 111.

veniva custodita nei granai, non molto dissimili dall'oporoteca, quanto a esposizione e a caratteristiche interne<sup>(23)</sup>.

Da ciò si può comprendere meglio perché delle fattorie modello di Scrofa si ammirino soprattutto le oporoteche: esse infatti rispondevano probabilmente a una specializzazione dei vari ambienti che non era entrata nell'uso comune<sup>(24)</sup>.

Il termine *oporothece* è greco, come ci dice Varrone stesso<sup>(25)</sup>. Anche dal punto di vista architettonico, ci sono elementi che potrebbero postulare delle influenze ellenistiche. Innanzitutto la copertura a *camara*: questa parola infatti è greca<sup>(26)</sup>, ricorre a partire da Erodoto, il quale indica con questo termine un carro dalla copertura ricurva<sup>(27)</sup>, ed è riferita, quasi sempre, in ambito greco, alle coperture ricurve di edifici del vicino Oriente<sup>(28)</sup>.

La copertura ricurva era tipica, in Egitto, dei granai; simili coperture hanno anche i granai di alcune parti della Grecia come Orchomenos<sup>(29)</sup>.

In età ellenistica, sappiamo che «καμάρα» indicava, nelle fonti greco-alesandrine, la cantina a volta delle case<sup>(30)</sup>. Anche l'uso dell'intonaco marmorino è probabilmente dovuto a un apporto ellenistico. Il verbo «μαρμαρώ» infatti è usato, fin dal III secolo, con significato non dissimile da quello del latino *marmor*, che compare a partire dal *De re rustica* varroniano<sup>(31)</sup>. Inoltre Vitruvio, dopo aver descritto come si dà l'intonaco marmorino alla volta e alle pareti, avverte che di esso sono esperti soprattutto gli stuccatori greci<sup>(32)</sup>.

(23) VITR., *De arch.*, I, 4, 2. Il granaio è infatti esposto verso NE, ha le pareti coperte da intonaco marmorino e copertura a *camara*: si vedano VARR., *De re r.*, I, 57, 1-2 e COL., *De re r.*, I, 6, 12.

(24) Sulla razionalizzazione dell'agricoltura come contributo di Scrofa all'agronomia, cfr. MARTIN, *op. cit.*, pp. 244-55.

(25) Cfr. H. G. LIDDELL, R. SCOTT, *A Greek-English lexicon*, Oxford, 1940 (rist.: 1948; suppl.: 1968), s.v. «ὀπωροθήκη».

(26) Cfr. LIDDELL, SCOTT, *op. cit.*, s.v. «καμάρα».

(27) HEROD., I, 199; cfr. L. HEUZET, in *D. A.*, s.v. *Camara*, tom. I, par. II, 1887, p. 854; TOSI, *art. cit.*, p. 61.

(28) Cfr. HEUZET, *art. cit.*, pp. 854-6.

(29) Cfr. G. KASCHNITZ WEINBERG, in *E.A.A.*, s.v. *Cupola*, vol. II, 1959, p. 974.

(30) Cfr. F. LUCKHARD, *Das Privatbaus in ptolemaischen und römischen Aegypten*, Giessen, 1914, pp. 44-80; TOSI, *art. cit.*, p. 67.

(31) Cfr. LIDDELL, SCOTT, *op. cit.*, s.v. «μαρμαρώ» e *THESAURUS LINGVAE LATINAE*, s.v. *Marmor*.

(32) VITR., *De arch.*, VII, 3, 10.

Da queste constatazioni, unitamente alla considerazione che Scrofa, di cui erano ammirate le oporoteche, era il continuatore per eccellenza della specializzazione dell'agricoltura dell'età ellenistica<sup>(33)</sup>, si ricava la netta impressione che, assieme al nome, sia stata introdotta nelle ville romane anche una realtà architettonica.

Per quanto riguarda l'epoca di introduzione dell'oporoteca nella villa romana, non è possibile stabilire un periodo preciso. Tuttavia è probabile che non risalga ad età molto lontana da quella di Scrofa: gli *argumenta ex silentio* costituiti dal fatto che sia *oporothece* che *camara* che *marmor* si trovano attestati per la prima volta nel *De re rustica*, l'avverbio *nunc* premesso all'elenco dei termini greci, indicanti parti della villa, tra i quali è anche *oporothece*, e la rispondenza di questo ambiente alle innovazioni razionali di Scrofa nell'agricoltura sembrano infatti condurre a questa conclusione<sup>(34)</sup>.

Dal momento poi che Varrone ci parla dell'uso dell'oporoteca come triclinio considerandolo un'innovazione, rispetto alla funzione tradizionale dell'oporoteca, ritenendolo dovuto all'amore per la natura campestre e biasimando l'eventualità che venisse importata la frutta da Roma, si deve ritenere che l'oporoteca sia stata valorizzata come sala da pranzo solo in ambito romano.

Si può pertanto dire che Varrone è favorevole alla diffusione di questo ambiente, non solo perché rispondeva alle esigenze dell'economia rurale, ma anche perché, quando era adattato a triclinio, procurava, diversamente dalla pinacoteca, un diletto dovuto alla *natura*, dunque conforme al vivere in campagna.

### *Il triclinio*

Il triclinio è un ambiente più raffinato dell'oporoteca. Di esso Varrone parla in un passo (I, 13, 6-7), nel quale, dopo aver contrapposto la « cura » (*diligentia*) e il « criterio del rendimento » (*fructum ratio*) degli antichi al « lusso » (*luxuria*) e ai « capricci senza limiti » (*libidines indomitae*) dei moderni, che hanno ingrandito e reso sontuose le ville urbane a danno di quelle rustiche,

(33) Cfr. nota 24.

(34) Non è stato finora rinvenuto, nelle ville rustiche scavate, nessun esempio sicuro di oporoteche. B. CROVA, *Edilizia e tecnica rurale di Roma antica*, Milano, 1942, p. 71, sostiene che, nella villa di contrada Carità a Gragnano, « lungo il portico a Ovest erano probabilmente collocate le dispense per conservare la frutta ». Per altro M. DELLA CORTE, *Scavi eseguiti da privati nel territorio pompeiano*, in 'N. Sc.', 1923, pp. 275-80, non ne parla.

deplora che « ora » (*nunc*) Metello e Lucullo trovino emulatori nello sforzo di ingrandimento e di arricchimento delle residenze signorili in campagna e osserva che « perciò si adoperano perché le loro sale da pranzo estive (*aestiva triclinaria*) siano esposte al fresco d'oriente e quelle d'inverno (*hiberna*) al tepore d'occidente, invece di preoccuparsi, come gli antichi, da quale parte la cantina o la cella dell'olio dovessero avere le finestre, perché in una cantina il vino richiede . . . una temperatura piú bassa, per la cella olearia ci vuole una temperatura piú elevata »<sup>(35)</sup>.

Al triclinio Varrone allude anche in un altro passo del *De re rustica*, laddove (III, 9, 18) osserva che le galline « *μελεαγρίδες* » « hanno fatto il loro ingresso dalla cucina nella sala dei banchetti solo recentissimamente, per la schifiltosità delle persone »<sup>(36)</sup>.

Dal primo passo citato apprendiamo dunque l'esistenza, nella *pars urbana* delle ville, di diversi tipi di triclini. Queste raffinatezze sono criticate dal Reatino, perché distolgono l'attenzione dall'esigenza di una giusta collocazione degli ambienti nella *pars rustica* e non a caso cita, tra questi, la cella vinaria e l'olearia: esse infatti avevano la medesima esposizione rispettivamente del triclinio estivo e dell'invernale. Vigé quindi in questo passo, tra i triclini estivo e invernale da un lato e le celle vinaria e olearia dall'altro, la stessa contrapposizione, che c'è fra oporoteca e pinacoteca.

Questa tendenza ad accentuare l'importanza dei triclini, a svantaggio di altri ambienti finalizzati all'utile, è messa da Varrone in relazione con la piú generale tendenza a rendere la villa urbana maggiore e piú lussuosa della rustica. Alla base di questo fenomeno sta infatti, per Varrone, la *luxuria*, che è anche la ragion d'essere delle pinacoteche trasformate in triclini. Questo sfarzo si è manifestato soprattutto in epoca non lontana da quella di Varrone<sup>(37)</sup>.

Varrone nomina anche coloro che hanno dato l'esempio piú scandaloso di costruzioni opulente: essi sono Metello e Lucullo,

(35) *De re r.*, I, 13, 7: « Quo hi laborant ut spectent sua aestiva triclinaria ad frigus orientis, hiberna ad solem occidentem, potius quam, ut antiqui, in quam partem cella vinaria aut olearia fenestras haberet, cum fructus in ea vinarium quaerat . . . aera frigidiorum, item olearia calidiorum ». L'aggettivo sostantivato *triclinarium* equivale a *triclinium* e perciò indica ove vengono posti i letti triclinari: cfr. A. FORCELLINI, I. FURLANETTO, F. CORRADINI, I. PERIN, *Lexicon totius Latinitatis*, Patavii, 1940, s.v. *triclinarium*.

(36) *De re r.*, III, 9, 18: « Novissimae in triclinium cenantium introierunt e culina propter fastidium hominum ».

(37) Questi premette infatti l'avverbio *nunc* alle critiche alla moda « urbanizzante ».

entrambi ben noti nella letteratura antica, per la loro inclinazione al lusso sfrenato<sup>(38)</sup>.

Dal secondo passo citato deduciamo che nel triclinio dell'epoca di Varrone erano introdotti anche piatti della cucina greca come le galline « μελεαγρίδες ».

Nel *De lingua Latina*, nell'esposizione dei motivi che giocano a favore dell'analogia, e di quelli che giocano a favore dell'anomalia, osserva che nelle case (*in aedificiis*) per l'*utilitas* conviene costruire stanze difformi tra di loro. « Così le sale da pranzo invernali e quelle estive non sono da noi munite di porte e di finestre allo stesso modo »<sup>(39)</sup>, giustificando dunque la presenza nell'abitazione, di piú di un triclinio. Sui triclini nelle ville, possiamo integrare le testimonianze varroniane con quelle ciceroniane e vitruviane. Il termine *triclinium*, che non compare prima dell'età di Varrone<sup>(40)</sup>, è infatti attestato anche negli scritti di Cicerone<sup>(41)</sup>, dove si accenna a 50 letti tricliniari presi in Sicilia da Gaio Verre e destinati, secondo quanto insinua l'Arpinate, anche alle ville dei suoi amici e si allude al triclinio della villa di Marcio Filippo, amico di Cesare, e a quello, molto ampio, della villa di Cicerone stesso, a Pozzuoli. Vitruvio, nella trattazione della villa, prescrive che i triclini siano abbondantemente illuminati<sup>(42)</sup>. L'architetto ce ne parla come d'una parte della *domus*, ma avverte in due passi

(38) Lucullo è biasimato, oltre che in I, 2, 10 e in I, 13, 7, anche in III, 4, 3. Sulla dissolutezza di Lucullo, si veda PLUT., *Luc.*, 39-43 (nel capitolo 41, il biografo greco allude ai triclini). Della dissolutezza di Metello Varrone parla in III, 2, 16 e in III, 10, 1. Delle sue ville parla Cicerone, in *Ad fam.*, XII, 2, 1 e in *Phil.*, V, 7, 19. Di lui, a proposito di addobbi tricliniari, provenienti da Babilonia, parla PLIN., *Nat. hist.*, VIII, 196. J. G. SCHNEIDER, *Commentarii in M. Ter. Varronis de re rustica libros tres*, in *Scriptores rei rusticae*, tom. I, Augustae Taurinorum, 1828, p. 375, identificava questo Metello con Quinto Metello Numidico, mentre invece è Quinto Cecilio Metello Pio Scipione (cfr. KEIL, *op. cit.*, p. 50). Per il SALVATORE, in *Scienza e poesia in Roma. Varrone e Virgilio*, *cit.*, p. 51, n. 109, Varrone qui si contraddirebbe, mostrando di « vivere nel presente ma col pensiero rivolto al passato ». Questa supposta incoerenza può però essere spiegata altrimenti: cfr. *infra*.

(39) VARR., *De l. L.*, VIII, 14, 29 (ed.: KENT; trad.: TRAGLIA): « itaque hiberna triclinia et aestiva non item valvata ac fenestrata facimus ». E' da notare che il termine *aedificium* è generico e, derivando da *aedis*, include i significati sia di *domus* che di *villa*; si veda VARR., *De l. L.*, V, 33, 160.

(40) Cfr. SAALFELD, *op. cit.*, s.v. triclinium.

(41) CIC., *Verr., act. sec.*, II, 74, 183; *Ad Att.*, XIII, 52, 1-2: cfr. D. R. SHACKLETON BAILEY, *Cicero's letters to Atticus*, V, Cambridge, 1966, pp. 395-6.

(42) VITR., *De arch.*, VI, 6, 7.



che quel che dice può ugualmente concernere la villa urbana<sup>(43)</sup>. Egli dunque ci informa che la codificazione della forma del triclinio era ormai avvenuta, prescrive pertanto le proporzioni che esso deve avere, vale a dire la lunghezza corrispondente al doppio della larghezza<sup>(44)</sup>, e presenta i vari tipi di sale adattate a triclinio<sup>(45)</sup>. Tra esse vi sono le cizicene, diffuse solo in ambito greco, esposte a nord e prospicienti zone ricche di vegetazione, con porte centrali, finestre così da poter ammirare il paesaggio, e di ampiezza tale da poter contenere due letti triclinari<sup>(46)</sup>. Questa sala, rivolta a nord e con finestre munite di imposte, come il triclinio ricavato dall'oporetoca, era dunque adatta anch'essa al godimento della bellezza dei giardini e della natura. Questi due ambienti sono dunque accomunati dalla finalizzazione alla visione dello spettacolo naturale e, avendo entrambi la funzione di triclinio estivo, potrebbe forse non essere escluso un influsso del primo sul secondo. Vitruvio conosce, oltre ai triclini invernali e a quelli estivi, anche quelli per le stagioni intermedie<sup>(47)</sup> attestando quindi, rispetto a Varrone, una maggiore differenziazione degli ambienti, secondo i criteri degli agi e delle comodità. Inoltre, ci informa che i triclini sono, nell'abitazione, tra gli ambienti riservati all'intimità<sup>(48)</sup> e nella descrizione della casa greca parla di triclini ordinari<sup>(49)</sup>, dei ciziceni esposti a nord e di sale atte a contenere anche quattro mobili triclinari, esposte a sud<sup>(50)</sup>; ed infine dei triclini degli appartamenti per ospiti<sup>(51)</sup>. L'architetto attesta anche che la copertura poteva essere a *camara*<sup>(52)</sup>.

In ambito ellenico, « τρικλινον » è attestato dal IV secolo<sup>(53)</sup>.

(43) VITR., *De arch.*, VI, 5, 3; 6, 5.

(44) VITR., *De arch.*, VI, 3, 8.

(45) VITR., *De arch.*, VI, 3, 9.

(46) VITR., *De arch.*, VI, 3, 10. Sugli *oeci*, cfr. TOSI, *art. cit.*, pp. 19-62; ZANCHER, *art. cit.*, p. 463.

(47) VITR., *De arch.*, VI, 4, 1-2: cfr. C. MOREL, in *D. A.*, s. v. *Coena*, tom. I, par. II, 1887, p. 1278.

(48) VITR., *De arch.*, VI, 5, 1.

(49) VITR., *De arch.*, VI, 7, 2.

(50) VITR., *De arch.*, VI, 7, 3: cfr. MOREL, *art. cit.*, p. 1279.

(51) VITR., *De arch.*, VI, 7, 4.

(52) VITR., *De arch.*, VII, 4, 4. Si veda anche il passo VI, 3, 8-9, per un commento del quale cfr. TOSI, *art. cit.*, pp. 21-8. La presenza di due sale da pranzo è consigliata poi da Columella (*De re r.*, I, 6, 1), che tuttavia usa il termine generico *cenatio*.

(53) Cfr. LIDDEL, SCOTT, *op. cit.*, s. v. « Τρικλινον », con significato di triclinio (ai letti per mangiare nel mondo greco allude pero HEROD., VI, 136; 139;

Poiché Vitruvio avverte che le sale cizicene non sono di *consuetudo italica* e ci mostra i triclini come parte della casa greca<sup>(54)</sup>, pure l'ambiente sembra essere di provenienza greca<sup>(55)</sup>.

Dal momento che le testimonianze sulla presenza dei letti tricliniari nei banchetti pubblici e nelle case romane risalgono alla prima metà del II secolo<sup>(56)</sup>, mentre i triclini di Metello, di Lucullo e degli amici di Verre sono i primi attestati nelle ville, e per l'uso fatto da Varrone, in I, 13, 7, dell'avverbio *nunc*, l'inserimento del triclinio nella villa potrebbe essere posteriore al suo ingresso nella *domus*<sup>(57)</sup>.

Varrone non è contrario ai triclini nelle ville, dal momento che, in alcuni passi del *De lingua Latina*, mostra di considerare legittima

IX, 16). La trasformazione del termine greco nel latino *triclinium* è dovuta allo spostamento di accento e all'analogia con le voci neutre in *-ium*: cfr. A. MAIURI, *Portico e peristilio. Contributo allo studio della casa romana*, in 'La parola del passato', 1946, pp. 306-9.

(54) VARR., *Men.*, fr. 114 (ed.: BUECHELER e PLIN., *Nat. hist.*, XXXIV, 9, pongono in relazione anche le suppellettili tricliniari col mondo orientale.

(55) Cfr. MOREL, *art. cit.*, pp. 1273-4; MAIURI, *art. cit.*, p. 319. Prima dell'introduzione dei triclini a Roma la sala da pranzo usuale era denominata *cenaculum*: si veda VARR., *De l. L.*, V, 33, 162; cfr. E. SAGLIO, in *D. A.*, s. v. *Coenaculum*, tom. I, par. II, 1887, p. 1282.

(56) LIV., XXXIX, 46, 3; PLIN., *Nat. hist.*, XXXIII, 144; XXXIV, 14; XXXVII, 12; CIC., *Pro Mur.*, 36, 75; *De orat.*, II, 65, 263: cfr. MOREL, *art. cit.*, p. 1277.

(57) I ritrovamenti di ville di età tardo-repubblicana, soprattutto del Lazio e della Campania, ci hanno restituito diversi esempi di triclini, sia invernali che estivi: cfr. A. PASQUI, *La villa pompeiana della Pisanella presso Boscoreale*, in 'Mon. Ant.', 1897, pp. 434-5; F. BARNABEI, *La villa di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale*, Roma, 1901, pp. 55-8 e 93-4; G. GIOVANNONI, in 'Ausonia', 1912, p. 199; G. LUGLI, in 'Bull. Comm.', 1914, pp. 254-78; GRENIER, *art. cit.*, pp. 875-6; G. LAFAYE, in *D. A.* s. v. *Villa urbana*, tom. V, 1919, p. 888; M. DELLA CORTE, in 'N. Sc.', 1921, pp. 415-22; 425-35; 442-60; 462-7; IDEM, in 'N. Sc.', 1923, *cit.*, pp. 280-3; G. LUGLI, in 'Mon. Ant.', 1926, p. 530; P. ROMANELLI, in 'N. Sc.', 1929, p. 247; A. MAIURI, *La villa dei Misteri*, Roma, 1931, pp. 55-8; 93-4; A. MAIURI, R. PANE, *La casa di Loreio Triburtino e la villa di Diomede in Pompei*, in *I monumenti italiani*, sez. II, fasc. I, Roma, 1947, p. 16; A. W. VAN BUREN, in *RE*, s. v. *Villa*, vol. VIII A, 1958, col. 2146; L. CREMA, *L'architettura romana*, in *Enciclopedia Classica*, ser. III, vol. XII, tom. I, Torino, 1959, pp. 119; 231; F. RAKOB, *Ein Grottriclinium in Pompei*, in 'R. M.', 1964, pp. 182-3; M. AYLWIN COTTON, P. VON BLANCKENHAGEN, J. B. WARD-PERKINS, in 'N. Sc.', 1965, pp. 243-4; N. BONACASA, in *E. A. A.*, s. v. *Villa dei Misteri*, suppl., 1970, p. 917; TOSI, *art. cit.*, pp. 41-2; 55-6; G. DE BOE, in 'N. Sc.', 1975, p. 521; A. G. MCKAY, *Houses, villas and palaces in the roman world*, Southampton, 1975, pp. 105-6; 141-5.

la ricerca della piacevolezza nelle sale da pranzo<sup>(58)</sup>, ma non vuole che essa degeneri nell'*ars* e nella *luxuria*, cioè nell'artificio e nell'ostentazione dell'opulenza, né che ostacoli le finalità produttive della villa.

### La pinacoteca

Un ambiente piú sontuoso è indubbiamente costituito dalla pinacoteca. Dai passi I, 59, 2 e I, 2, 10 si ricava che la pinacoteca era diffusa nelle ville dell'età di Varrone, che era un portato della *luxuria*, che sovente era utilizzata come triclinio e che famose erano le pinacoteche di Lucullo, biasimato per essere stato tra i maggiori propagatori del lusso nelle ville<sup>(59)</sup>.

L'avversione di Varrone per la pinacoteca utilizzata come triclinio, motivata dal fatto che tale ambiente offre uno « spettacolo datoci dall'arte », va inquadrata dunque entro quella manifestata nei confronti dell'artificio nelle ville.

Il termine *pinacotheca*, che compare per la prima volta in Varrone<sup>(60)</sup>, ritorna in Vitruvio, per il quale questo ambiente doveva essere grandioso<sup>(61)</sup> e, assieme ai triclini estivi, esposto a nord<sup>(62)</sup>.

Possiamo così comprendere l'accostamento della pinacoteca all'oporetca, che aveva la medesima esposizione e di cui probabilmente la pinacoteca prendeva il posto, nelle ville non inserite in un contesto rustico, e il consiglio varroniano di porre un triclinio in un'oporetca piuttosto che in una pinacoteca, potendo ambo gli ambienti divenire triclini estivi, per l'esposizione a nord, ed avere pertanto la medesima funzione. Vitruvio ricorda infine la pinacoteca accanto ai triclini ciziceni tra gli ambienti della casa greca che si affacciano a nord<sup>(63)</sup>.

Il carattere greco della pinacoteca, implicito nel termine, investe anche la funzione architettonica<sup>(64)</sup>. Infatti Varrone accenna, in I, 2, 10, assieme alle pinacoteche di Lucullo, ai palazzi costruiti « regalmente » (*regie*), avverbio che potrebbe alludere alle tradi-

(58) VARR., *De l. L.*, VIII, 16, 32; IX, 4, 9; 33, 46.

(59) PLUT., in *Luc.*, 39, parla del suo amore per i dipinti.

(60) Cfr. SAALFELD, *op. cit.*, s. v. *pinacotheca*; FORCELLINI, *Lexicon, cit.*, s. v. *pinacotheca*.

(61) VITR., *De arch.*, VI, 3, 8.

(62) VITR., *De arch.*, VI, 4, 2.

(63) VITR., *De arch.*, VI, 7, 3.

(64) Cfr. LIDDELL, SCOTT, *op. cit.*, s. v. « *πινακοθήκη* ».

zioni regali ellenistiche, il cui ricordo è presente nell'architettura signorile romana<sup>(65)</sup>, e, in III, 2, 5, ai quadri di Antifilo, come simbolo della raffinatezza nelle ville, passo dal quale si può dedurre che i Romani amavano avere, nelle residenze di campagna, quadri greci, o loro copie<sup>(66)</sup>, e Vitruvio, come si è detto, include le pinacoteche tra le parti della casa greca. Il fatto che, in ambito greco, esse fossero esposte a nord sarà poi imitato, come si è visto, dalle pinacoteche private romane<sup>(67)</sup>.

Anche l'epoca d'introduzione della pinacoteca nella villa non dovrebbe verosimilmente essere molto lontana dall'età di Lucullo, potendo essere indizi di ciò la non attestazione di questo termine prima di Varrone e il fatto che sia, per il Reatino, connessa con la *luxuria*, propria del suo tempo<sup>(68)</sup>. Ma mentre nell'abitazione dei Greci, come si è notato, i due ambienti, triclinio e pinacoteca, erano accostati perché le loro funzioni erano diverse, nel mondo romano la pinacoteca fu talora trasformata in triclinio estivo, adattamento dovuto all'amore dello sfarzo e dunque considerato da Varrone conforme ad una tendenza insana<sup>(69)</sup>.

### La voliera

Estremamente raffinata ed eccezionale è da considerarsi la sala da pranzo nella voliera. Il Reatino ci informa che, in un primo momento, le uccellerie, denominate *aviaria*, constavano, in ambito romano, di un cortile, in cui erano allevate le galline, e di un luogo riservato ai piccioni, situato sul tetto e su torri. All'epoca di Varrone invece, esse appaiono mutate sia nel nome, dal momento che si chiamano grecamente *ornithones*, sia nella tipologia, visto che sono aree coperte più vaste delle stesse ville degli antenati,

(65) Cfr. GRIMAL, *op. cit.*, p. 211.

(66) Sulla collezione di quadri greci nelle ville romane dell'età di Lucullo, si veda anche PLIN., *Nat. hist.*, XXXV, 130, che si riferisce alla villa di Ortensio a Tuscolo: cfr. S. FERRI, *Plinio il Vecchio, storia delle arti antiche*, Roma, 1946, pp. 194-5.

(67) Per il rapporto esistente tra le pinacoteche greche e quelle romane, a cominciare da quelle di Lucullo, cfr. K. SCHEFOLD, *Pompejanische Malerei*, Basel, 1952, pp. 32-4; MCKAY, *op. cit.*, pp. 145; 151.

(68) Si vedano I, 13, 6-7; II, prooemium, 1-4; III, 2, 16 e 3, 7, nei quali Varrone usa l'avverbio *nunc*, a proposito di quell'indirizzo, che aveva introdotto il lusso nelle ville.

(69) Si veda l'atteggiamento del Reatino nei confronti del ginnasio, dell'anticamera, della palestra, dell'apoditerio, del peristilio e del periptero nella villa, in II, prooemium, 2.

sia infine nella funzione, considerando che alla finalità del rendimento si è aggiunta quella del piacere personale<sup>(70)</sup>. C'erano tre generi di *ornithones*: quello di diletto, come l'uccelliera di Varrone a Cassino, quello per lucro e un terzo, ideato da Lucullo nella villa di Tuscolo, che univa il profitto dato dalla vendita degli uccelli al diletto suscitato dai banchetti, « un'uccelliera tale che nella stessa costruzione dell'*ornithon* era contenuta una sala da pranzo, dove egli poteva mangiare delicate pietanze e vedere uccelli cotti disposti sul vassoio e uccelli vivi svolazzare intorno alle finestre, chiusi in prigione. Ma risultò un'inutile trovata, perché in questo modo non danno tanto piacere agli occhi gli uccelli che volano dietro le finestre, quanto disturba il fatto che uno strano fetore riempie l'olfatto »<sup>(71)</sup>. Il triclinio entro l'uccelliera di Lucullo a Tuscolo<sup>(72)</sup> era dunque un triclinio particolare, in quanto esterno all'abitazione, immerso nella natura, creato per ammirare « gli uccelli che volano dietro le finestre ». Varrone disapprova questa trovata, non perché sia un portato della *luxuria*, ma perché « uno strano fetore riempie l'olfatto ». Quindi era inopportuna, ma non estranea al godimento della natura e avrà una fortuna rilevante, essendo forse secondo taluni la premessa alle grotte adattate a triclini di età tiberiana<sup>(73)</sup>.

La voliera di Lucullo, che aveva superato in magnificenza quella racchiusa in un'essedra del peristilio della villa brindisina di Lenio Strabone, coevo di Varrone e introduttore dell'« ornitone » tra i Romani<sup>(74)</sup>, fu superata da quella di Varrone, costruita per diletto nella villa presso Cassino. All'« ornitone » di Varrone si accedeva da una passeggiata scoperta, elemento usualmente congiunto alle voliere<sup>(75)</sup>, lungo un fiume (figg. 1 e 2)<sup>(76)</sup>. Esso constava di un

(70) *De re r.*, III, 3, 1-7.

(71) *De re r.*, III, 4, 3: « ut in eodem tecto ornithonis inclusum triclinium haberet, ubi delicate cenitaret et alios videret in mazonomo positos coctos, alios volitare circum fenestras captos. Quod inutile invenerunt. Nam non tantum in eo oculus delectant intra fenestras aves volitantes, quantum offendit quod alienus odor opplet nares ».

(72) Sulla villa tuscolana con uccelliera di Lucullo, Varrone ritorna in III, 5, 8. Ad essa accenna PLUT., *Luc.*, 39.

(73) Cfr. A. F. STEWART, *To entertain an emperor: Sperlonga, Laokoon and Tiberius at the dinner-table*, in 'J. R. S.', 1977, p. 80. Per questo tipo di triclinio, cfr. RAKOB, *art. cit.*, pp. 182-93.

(74) *De re r.*, III, 5, 8. La villa di Strabone a Brindisi è ricordata da CIC., *Pro Planc.*, 41, 97; *Pro Sest.*, 63, 131; *Ad fam.*, XIII, 63, 1-2; XIV, 4, 2.

(75) Questo abbinamento si trovava infatti anche nella villa di Manilio ad Arpino (CIC., *Ad Quint. fr.*, III, 1, 1).

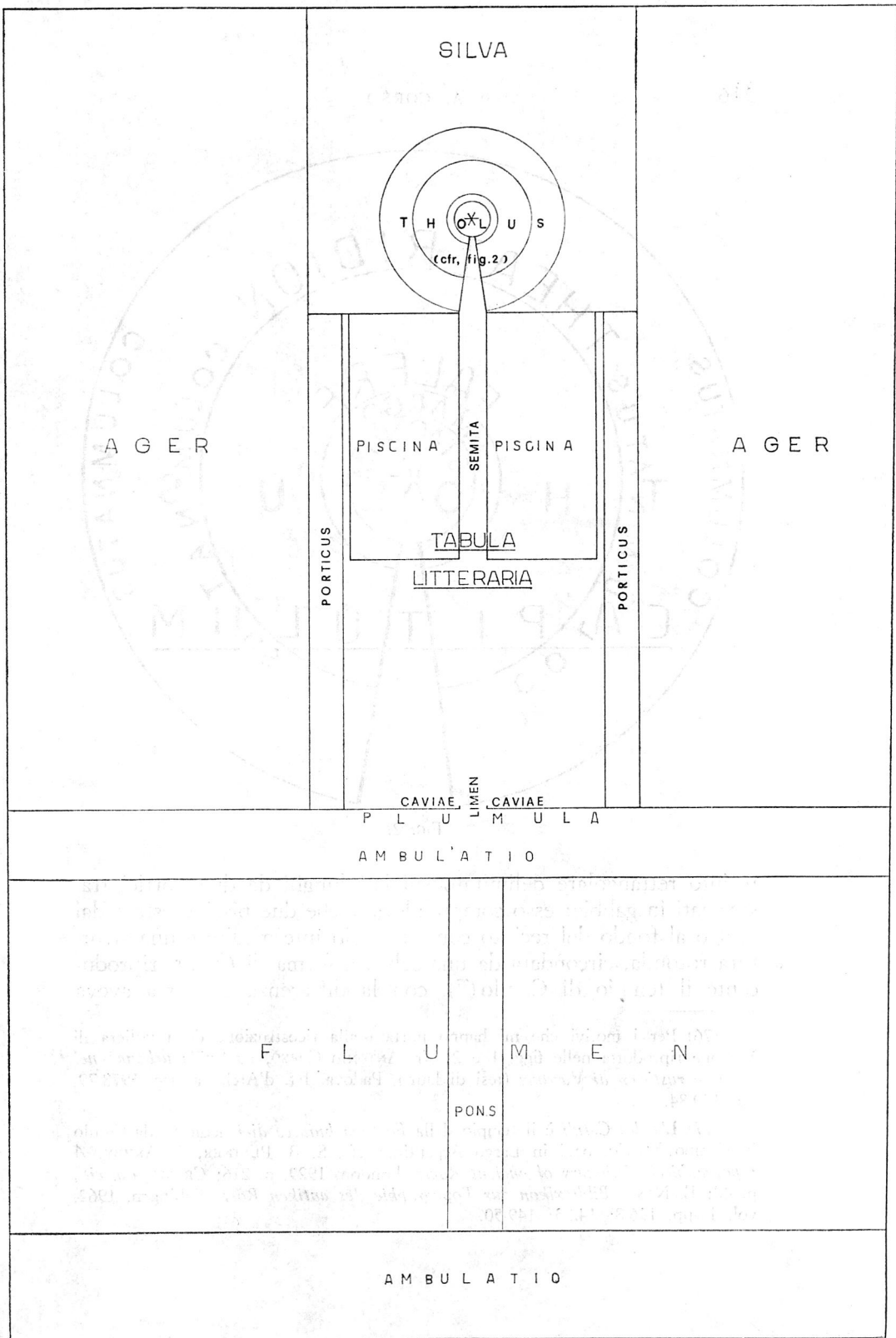


FIG. 1.

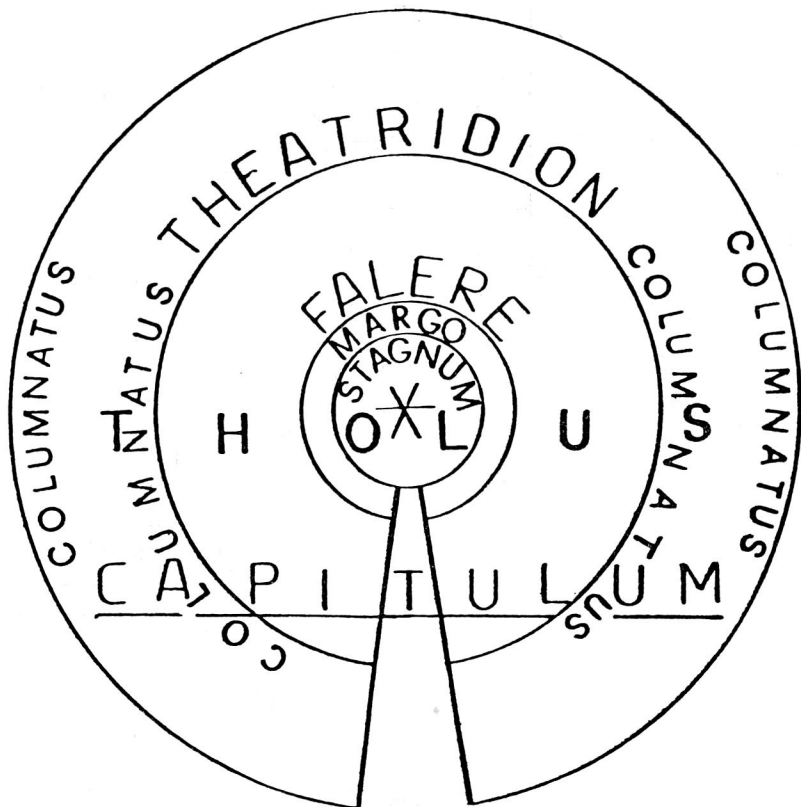


FIG. 2.

recinto rettangolare delimitato sui lati lunghi da due portici trasformati in gabbie; esso comprendeva anche due piscine estese dal centro al fondo del recinto con passaggio intermedio, e una struttura rotonda, circondata da una selva, a forma di *tholus*, riprodotte il tempio di Catulo<sup>(77)</sup>, con la differenza che essa aveva

(76) Per i motivi che mi hanno portato alla ricostruzione della voliera di Varrone riprodotta nelle figg. 1 e 2, cfr. ANTONIO CORSO, *La 'villa urbana' nel «De re rustica» di Varrone* (tesi di laur.), Padova, Ist. d'Arch., a. acc. 1978-79, pp. 149-84.

(77) *L'aedes Catuli* è il tempio della *Fortuna huiusce diei* dedicato da Catulo in Campo Marzio, oggi in Largo Argentina: cfr. S. B. PLATNER, T. ASHBY, *A topographical dictionary of ancient Rome*, London, 1929, p. 216; CREMA, *op. cit.*, p. 48; E. NASH, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Tübingen, 1962, vol. I, pp. 136-8; 142-3; 149-50.

due colonnati, tra i quali stavano gli uccelli canterini su scabee e mensole formanti un teatrino degli uccelli<sup>(78)</sup>. Intorno allo stilobate c'era una pedana in pietra sopra un basamento detto *falere*, largo 5 piedi, « in modo che i commensali possano camminare intorno, tra i cuscini e le colonnine »<sup>(79)</sup>.

Una cordonatura lo separava da un laghetto avente al centro un'isoletta. Sotto il *falere* c'erano degli approdi per le anatre nuotanti nel laghetto. Nell'isoletta, una colonnina sosteneva una ruota a raggi che, girata da uno schiavo, imbandiva insieme tutte le portate e le bevande « a tutti i convitati »<sup>(80)</sup>, mentre, mediante dei « rubinetti » (*epitonia*), da essa l'acqua calda e fredda arrivava « a ciascun commensale »<sup>(81)</sup>. Dal bordo rialzato, coperto da tappeti (*peripetasmata*), le anatre si gettavano nel laghetto, mentre i pesciolini, attraverso un ruscello, andavano alle due piscine e venivano da esse. Sotto la volta (*hemisphaerium*) della rotonda si vedevano di giorno Lucifero, di notte Epero, segnanti le ore, mentre, al centro della volta e intorno al suo asse, c'era la rosa degli otto venti, dotata di una lancetta che toccava la figura del vento che soffiava, come nell'orologio di Andronico di Cirro ad Atene<sup>(82)</sup>.

(78) *De re r.*, III, 5, 9-14.

(79) *De re r.*, III, 5, 14: « ut in culcitas et columellas convivae pedibus circumire possint ».

(80) *De re r.*, III, 5, 15: « ad omnes convivas ».

(81) *De re r.*, III, 5, 16: « ad unum quemque... convivam ».

(82) *De re r.*, III, 5, 17. Per la ricostruzione della voliera di Varrone, cfr. SCALIGER, *M. Terenti Varronis opera quae supersunt... In libris de re rustica notae... Ios. Scal. non antea editae*, Parisiis, 1573, p. 256 delle note; PITHOEUS, *Adversariorum subsecivorum libri duo recogniti*, Basileae, 1574, pp. 43-5; TURNEBUS, *Adversariorum tomi III*, Basileae, 1581, col. 752; R. CASTELL, *The villas of the ancients illustrated*, London, 1728, pp. 69-74; GESNERUS, *Scriptores rei rusticae veteres Latini*, tom. I, Lipsiae, 1735, pp. 326-33; I. A. DE SEGNER, *De ornithone Varronis*, in *Scriptores rei rusticae veteres Latini*, Lipsiae, 1773, tom. II, pp. 424-35; SCHNEIDER, *Commentarii in M. Ter. Varronis de re rustica libros tres*, cit., pp. 509-19; DE SEGNER, *De ornithone Varronis (minore et rotundo)*, in *Scriptores rei rusticae veteres Latini*, Lipsiae, 1794, tom. I, pp. 593-609; M. GOIFFON, *Observations sur la volière de Varron*, *ibid.*, tom. I, pp. 678-82; A. L. HIRT, *Sur la volière de M. Terentius Varron à Casinum*, in 'M. A. B.', 1797, Classe de Belles-Lettres, pp. 179-202; G. PAGANI, *Marco Terenzio Varrone, Dell'agricoltura con note*, Venezia, tom. IV, 1797, pp. 134-85; ROUSSELOT, *op. cit.*, p. 388; M. WOLF, *Varron*, in *les agronomes latins*, Paris, 1844, pp. 161-3; G. A. VAN AXEL CASTELLI, *Marco Terenzio Varrone, L'economia rurale, libri tre*, Venezia, 1884, pp. 171-4; KELL, *op. cit.*, pp. 242-7; STORR-BEST, *op. cit.*, excurs. II-III, *passim*; A. W. VAN BUREN, R. M. KENNEDY, *Varro's aviary at Casinum*, in 'J. R. S.', 1919, pp. 59-66; LAFAYE, *art. cit.*, p. 886; A. BARTOLI, *M. Terenti*



Il Keil pensava che con « commensali » Varrone avesse voluto alludere agli uccelli, perché, se avesse avuto egli pure una sala da pranzo entro l'ucelliera, non avrebbe condannato l'esperienza analogo di Lucullo, ma credo che, nel luogo adibito a *cenaculum*, non vi fossero uccelli, perché Varrone afferma esplicitamente che essi erano racchiusi fra le colonne esterne e interne della rotonda e nei portici del recinto rettangolare. Perciò non vi è contrasto con la critica al triclinio nell'ucelliera di Lucullo, perché in quella di Varrone gli uccelli, ammirati da lontano, non sono presenti ove si mangia, mentre Lucullo li teneva proprio presso le finestre del triclinio. Varrone aveva dunque tratto giovamento dall'esperienza di Lucullo, riservando a una finalità consimile un luogo discosto da quello ove stavano gli uccelli. Inoltre l'allusione varroniana al fatto che dall'interno della rotonda si può « guardare nel boschetto »<sup>(83)</sup>, la vista di Lucifero, di Espero, l'indicazione delle ore e dei venti si spiegano meglio con la presenza di convitati che possono godere questo scenario<sup>(84)</sup>.

Per quanto concerne la forma architettonica della voliera-triclinio, il colonnato interno della rotonda cinge il *falere*, termine che ricorre solo in questo passo, da riconnettere a *fala* (piattaforma), col cui significato sarebbe usato, come aggettivo neutro sostantivato corrispondente, indicando quindi una piattaforma rialzata nel bordo, ove si pongono i cuscini e i tappeti per sdraiarsi, a forma di *stibadium*<sup>(85)</sup>. La rotonda, riproducendo un tempio, attesta,

*Varronis de re rustica libri. Marco Terenzio Varrone, la vita dei campi*, Milano, 1930, pp. 268-73; DES ANGES, SEURE, *art. cit.*, pp. 217-90; HOOPER, *op. cit.*, pp. 452-7; CROVA, *op. cit.*, pp. 107-10; GRIMAL, *op. cit.*, pp. 259-60; 289-90; C. GATTI, *Le ville marittime italiane e africane*, in 'Rend. dell'Ist. Lomb. di SS.LL.', 1957, pp. 286-7; FUCHS, *art. cit.*, pp. 96-105.

(83) III, 5, 13: « prospici in silvam ».

(84) Un altro problema riguarda la dislocazione dell'ucelliera. Il Van Buren e il Kennedy credevano che l'espressione « al livello piú basso dello stilobate » (III, 5, 14: « Subter columnarum stylobaten ») si riferisse al margine inferiore del recinto e collocavano la sala da pranzo subito dopo l'ingresso, in un'isola rotonda situata al centro di un lago quadrato, ma, se la sala da pranzo fosse stata presso l'ingresso, Varrone ne avrebbe parlato probabilmente subito dopo aver accennato all'entrata, procedendo la descrizione dal fiume alla rotonda. Per accettare tale ipotesi, bisognerebbe immaginare che, dopo aver parlato della rotonda, ritornò a parlare, senza avvertire di ciò, della parte anteriore della voliera, per poi riprendere, pure senza darne avvertimento, a parlare della rotonda.

(85) Cfr. THESAURUS LINGVAE LATINAE, s. v. *Falere*; TRAGLIA, *Opere di Marco Terenzio Varrone, cit.*, p. 820, n. 12. Invece lo Scaliger (*op. cit.*, p. 257 delle note) dava a *falere* il significato di *halere* (costruzione delimitante il mare),

assieme al sacello dedicato ad Amaltea nella villa in Epiro di Attico e a quello che Cicerone voleva costruire nella villa tuscolana<sup>(86)</sup>, la presenza di forme ispirate all'architettura sacra nelle ville del I secolo a.C.

La voliera di piacere di Varrone è, in parte, simile a quella per utilità<sup>(87)</sup>: quest'ultima è un peristilio adattato a voliera, dispone di condutture, di canali e di tubi di scarico, ha posatoi su pertiche inclinate, « come gli steccati che nel teatro e nel circo separano i vari ordini di posti »<sup>(88)</sup>; la prima ha due portici sui lati lunghi del recinto, dispone di un laghetto, di ruscelli, di un piccolo canale tra i due colonnati della rotonda e di due piscine, ha un teatrino per uccelli. Le differenze risiedono nella presenza, in quella di Varrone, di una selva e soprattutto di una rotonda destinata ai conviti, tutti elementi del paesaggio idillico<sup>(89)</sup>; i meccanismi ivi presenti servono a creare l'illusione di trovarsi in uno spazio aperto in mezzo alla natura, di vedere le stelle, la direzione dei venti, il lago con pesci e di sentire il canto degli uccelli<sup>(90)</sup>.

Varrone ci informa che « ὀρνυθίων » è greco<sup>(91)</sup>, che col termine

---

il Turnebus (*op. cit.*, p. 753) e il Bartoli (*op. cit.*, p. 335, n. 11) credevano stesse per *phalerum*, per il candore della pietra, con cui era composto (da « φάλερον »; cfr. KEIL, *op. cit.*, p. 245), lo Storr-Best (*op. cit.*, excurs. III) lo riconnetteva al Falero, porto d'Atene, perché semicircolare. Varrone usa spesso l'aggettivo neutro sostantivato al posto del sostantivo corrispondente: in questo passo *orbile* per *orbis*, *sedile* per *sedes*, in I, 13, 7, *triclinarium* per *triclinium*: cfr. DES ANGES, SEURE, *art. cit.*, p. 280. Sull'uso di *fala*, cfr. THESAURUS LINGUAE LATINAE, s. v. *Fala* e A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire étimologique de la langue latine, histoire des mots*, Paris, 1932 (IV ed.: 1959), s. v. *fala*, da cui si ricava che avrebbe origine etrusca. Per lo *stibadium*, banco semicircolare su cui, posti dei cuscini, ci si sdraiava per pranzare, cfr. E. SAGLIO, in *D. A.*, s. v. *Stibadium*, tom. IV, s.d., par. II, pp. 1509-10. L'equivalenza del *falere* allo *stibadium* era stata vista dal Castell (cfr. n. 82).

(86) CIC., *De leg.*, II, 3, 7; *Ad Att.*, I, 16, 18: cfr. GRIMAL, *op. cit.*, pp. 302-4.

(87) Per la voliera per lucro, si veda III, 5, 1-7.

(88) *De re r.*, III, 5, 4: « ad speciem cancellorum scenicorum ac theatri ».

(89) Cfr. BARNABEI, *op. cit.*, pp. 79-81; M. ROSTOWZEW, *Die hellenistisch-roemische Architekturlandschaft*, in 'R. M.', 1911, pp. 26; 44; 60; 74; 84; 86; tabb. I; II; III; V, 1; VI, 1-2; VII; VIII; IX; MAIURI, *La villa dei Misteri, cit.*, p. 186; J. ENGEMANN, *Architekturdarstellungen des fruehen zweiten Stils*, Heidelberg, 1967, pp. 96-7; 124; 128; 134-8; tabb. 20; 36; 38, 3; 39; 59, 1; che portano esempi di paesaggi idillici con sacelli nelle pitture murali.

(90) FUCHS, *art. cit.*, pp. 103-5.

(91) *De re r.*, II, prooemium, 2: cfr. LIDDELL, SCOTT, *op. cit.*, s. v., « ὀρνυθίων ».

era comparsa, in Roma, una nuova realtà architettonica e che Marco Seio aveva costruito una voliera a Ostia, sulla scorta della trattatistica di Magone, Cassio Dionisio e altri, cioè di fonti greche e puniche<sup>(92)</sup>. L'influsso ellenistico è evidente nel *tholus*, nella riproduzione dell'orologio di Andronico, che ci rivela che Varrone accoglieva anche le novità del mondo ellenistico<sup>(93)</sup>, nei tappeti *peripetasmata*<sup>(94)</sup>, nei rubinetti *epitonia*<sup>(95)</sup> e forse nei banchetti entro rotonde, evocanti quelli cultuali greci<sup>(96)</sup>. Le voliere infatti erano sorte presso i re e i principi d'Oriente<sup>(97)</sup>.

L'«ornitone», introdotto presso i Romani da Lenio Strabone<sup>(98)</sup>, fu da essi molto apprezzato: quello di allevamento si diffuse, come ci informa Varrone, per i sempre più frequenti banchetti pubblici, trionfi e pranzi sociali, divenuti quasi quotidiani<sup>(99)</sup>, dunque grazie alla stessa opulenza (*luxuria*), che favorì la diffusione di altre parti sontuose della villa dei tempi dell'autore<sup>(100)</sup>; quello per diletto, per l'amore della natura selvaggia che poteva appagare<sup>(101)</sup>.

Con la sala da pranzo entro la voliera, idea che era stata di Lucullo, Varrone, mediante l'*ars*, perseguiva dunque un più raffinato godimento della natura e forse per questo si è abbandonato

(92) *De re r.*, III, 2, 13 (anche I, 1, 10 e 38, 2): cfr. FUCHS, *art. cit.*, p. 96.

(93) Si veda VITR., *De arch.*, I, 6, 4. Questo monumento, rimastoci e detto « torre dei venti » (per il quale, cfr. P. GRAINDOR, *Athènes sous Auguste*, Le Caire, 1927, p. 178; H. S. ROBINSON, *The tower of the winds and the roman market-place*, in 'A. J. A.', 1943, pp. 291-300; CREMA, *op. cit.*, p. 133; J. TRAVLOS, *Bildlexicon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen, 1971, pp. 281; 283-5; 288), è datato al 47 a.C. Se questa datazione è esatta, Varrone non rispetta, in questo passo, la data immaginaria del dialogo, che è il 54 (cfr. n. 2).

(94) Varrone ci informa di ciò in *De l. L.*, V, 35, 168.

(95) Cfr. LIDDEL, SCOTT, *op. cit.*, s. v. « ἐπιτόνιον ».

(96) Cfr. FUCHS, *art. cit.*, pp. 103-5. L'influsso ellenistico potrebbe essere riconosciuto inoltre nella porta a chiocciola (*cochia*: « κοχλιας ») che immetteva nella voliera per lucro (si veda III, 5, 3 e anche PROCOP., *Bell. Pers.*, I, 24, 43) che era una porta che ritornava su se stessa: cfr. ROUSSELOT, *op. cit.*, p. 387; E. POLLACK, in *RE*, s. v. *Cochlea*, vol. IV, 1901, col. 156; TRAGLIA, *Opere di Marco Terenzio Varrone*, *cit.*, p. 814, n. 1.

(97) Cfr. GRIMAL, *op. cit.*, pp. 289-90.

(98) Cfr. n. 74. Si rilevi anche che *ornithon* compare a partire da Varrone: cfr. FORCELLINI, *Lexicon*, *cit.*, s. v. *ornithon* e SAALFELD, *op. cit.* s. v. *ornithon*.

(99) *De re r.*, III, 2, 3; 16; 5, 8 (anche COL., *De re r.*, VIII, 10, 6): cfr. GRENIER, *art. cit.* p. 873.

(100) *De re r.*, III, 2, 16; 3, 7; 4, 1: nei primi due passi, Varrone usa l'avverbio *nunc*.

(101) COL., *De re r.*, VIII, 11, 1.

alla descrizione particolareggiata della sua uccelliera, che giudicava orgogliosamente superiore a tutte le altre.

### *Il triclinio all'aperto*

Varrone allude infine, per bocca di Assio, ai letti tricliniari<sup>(102)</sup> in un'altura del parco (« θηροτροφεῖον ») di Ortensio a Laurento: « Io... ho assistito a uno spettacolo... simile a una scena tracia mentre mi trovavo nella villa di Quinto Ortensio nella campagna laurentina. V'era infatti una selva, com'egli diceva, di oltre 50 iugeri d'estensione, cinta da una muraglia, che chiamava non 'riserva di caccia', ma 'parco d'allevamento di fiere'. V'era un'altura dove era stato allestito un triclinio e pranzavamo: qui fece venire un novello Orfeo. Venuto che fu, con lunga veste e cetra in mano, lo invitò a cantare e quello dette fiato al corno; ed ecco che un'immensa moltitudine di cervi, di cinghiali e di altri animali accorsero intorno a noi, al punto che lo spettacolo presentatosi alla mia vista non mi parve meno grandioso di quello che danno gli edili nel Circo Massimo, allorquando si fanno le cacce, ma senza bestie africane »<sup>(103)</sup>.

Questo triclinio all'aperto, in una sorta di teatro, ove si svolge lo scenario della natura, soddisfaceva il gusto della primitività e Varrone pertanto ne dà una rievocazione commossa<sup>(104)</sup>.

(102) *Triclinium* qui ha l'accezione di « letto tricliniare »: cfr. FORCELLINI, *Lexicon, cit.*, s.v. triclinium.

(103) *De re r.*, III, 13, 2-3: « Ego... apud Q. Hortensium cum in agro Laurenti essem, ibi... θρωκικῶς fieri vidi. Nam silva erat, ut dicebat, supra quinquaginta iugerum maceria saepta, quod non leporarium, sed therotrophium appellabat. Ibi erat locus excelsus, ubi triclinio posito cenabamus, quo Orphea vocari iussit. Qui cum eo venisset cum stola et cithara cantare esset iussus, bucina inflavit, ut tanta circumfluxerit nos cervorum aprorum et ceterarum quadripedum multitudo, ut non minus formosum mihi visum sit spectaculum, quam in circo maximo aedilium sine Africanis bestiis cum fiunt venationes »: cfr. K. ZIEGLER, in *RE*, s.v. *Orpheus*, vol. XVIII, I, 1942, col. 1312; GRIMAL, *op. cit.*, p. 291; V. VON GONZENBACH, *Drei Orpheusmosaiken aus der Waadt*, in 'Jahrbuch der schweizerischen Gesellschaft für Urgeschichte', 1949-50, p. 282; J. AYMARD, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica)*, Paris, 1951, pp. 68-73; M. DESPORT, *L'incantation virgilienne. Virgile et Orphée*, Bordeaux, 1952, pp. 281-8; J. THIRION, *Orphée magicien dans le mosaïque romaine. A propos d'une nouvelle mosaïque d'Orphée découverte dans la région de Sfax*, in 'M. E. F. R.', 1955, pp. 165-6; G. TOSI, *Mosaico romano di Trento con figura di Orfeo*, in 'R. I. A. S. A.', 1978, pp. 75-6.

(104) Il SALVATORE (in *Scienza e poesia in Roma. Varrone e Virgilio, cit.*, p. 50, n. 108) vede qui un Varrone ironico, ma l'ammirazione espressa in « formosum... spectaculum » rende difficile quest'interpretazione.

Nel terotroffio, che ci è attestato solo per Ortensio<sup>(105)</sup>, confluisce la tradizione dei parchi reali dei diadochi, imitatori dei paradisi dei satrapi<sup>(106)</sup>. Nella villa tardorepubblicana però, esso, almeno in questo caso, è valorizzato come sede di banchetti e adattato alla rievocazione idillica, all'amore del meraviglioso. Rispondendo all'ammirazione per la forza ferina, e non all'artificio, incontra dunque l'approvazione varroniana.

\* \* \*

Dalle precedenti considerazioni si possono forse trarre talune conclusioni. Innanzitutto la trasformazione, la diffusione e la differenziazione dei *cenacula* della villa urbana hanno luogo grazie all'influsso ellenistico, che si palesa sia nella terminologia, come attesta Varrone in II, prooemium, 2, che nella forma architettonica<sup>(107)</sup>. E' dunque verosimile che l'oporetoca, il triclinio, la pinacoteca, la voliera e il terotroffio siano di provenienza ellenistica. L'apporto orientale riguarda pure molti tipi di mobili e di strumenti connessi con le sale da pranzo<sup>(108)</sup>. Nondimeno l'esperienza architettonica ellenistica fu maggiormente adattata, in ambito romano, al bisogno di evasione e al gusto per la natura campestre, espressioni della civiltà romana. Anche la valorizzazione di questi ambienti come sale da pranzo rientra, come si è visto, nella loro trasformazione dovuta alla sensibilità romana.

Si è rilevato che Varrone indica con l'avverbio *nunc* il periodo in cui i predetti ambienti sono introdotti nella villa urbana e trasformati in sale conviviali e che ciò suggerisce un'età prossima a quella dell'autore. Poiché i promotori di questo indirizzo dell'architettura signorile erano stati Metello, Lucullo, Ortensio e Lenio Strabone, della generazione precedente quella di Varrone, con *nunc* probabilmente il Reatino si riferiva al periodo della loro fioritura.

(105) AYMARD, *op. cit.*, pp. 68-9.

(106) IDEM, *ibid.*, pp. 43-57 e GRIMAL, *op. cit.*, pp. 259-62; 290-2. L'interesse dei Romani per la natura, in questo passo, è sottolineato da TOSI, *Mosaico, etc., cit.*, p. 75.

(107) Cfr. LAFAYE, *op. cit.*, p. 885; K. SWOBODA, *Römische und romanische Paläste*, Wien, 1919 (III ed.: 1969), pp. 14-31; GRIMAL, *op. cit.*, pp. 219-33; MANSUELLI, *Le ville, etc., cit.*, pp. 14-5; J. B. WARD-PERKINS, *L'architettura romana*, Venezia, 1974, pp. 50-1.

(108) Cfr. le note 54, 58, 94 e 95.

L'atteggiamento di Varrone verso queste innovazioni è stato variamente interpretato dagli studiosi<sup>(109)</sup>. A mio avviso, se si esaminano i passi varroniani concernenti tale questione, si deve rilevare che Varrone approva l'adattamento dell'oporeteca in triclinio, in quanto è godimento fornito dalla natura. Si aggiunga che, più volte, i personaggi dei dialoghi sostengono che la vita in campagna si prefigge due fini, l'utilità e il piacere<sup>(110)</sup>, e che Varrone stesso si compiaceva di descrivere l'incanto dei luoghi, ove si trascorrevano i molli ozi banchettando, quali la sua voliera di Cassino e il parco di Ortensio a Laurento. Il Reatino non propugna dunque una chiusura, di fronte al mutamento del costume romano. Quando prende in considerazione le ville di Lucullo, di Metello e dei loro emulatores, non critica la presenza, in esse, di sale da pranzo atte a rendere più confortevole il vivere in campagna, ma la fagocitazione, da parte di questi ambienti, dello spazio riservato a funzioni rustiche, rompendo così l'equilibrio, da lui proclamato, tra *utilitas* e *voluptas*. Nell'ambito della *voluptas*, egli distingue quella suscitata dalla natura (*natura*) da quella fornita dall'artificio (*ars*), dallo sfarzo (*luxuria*), dai capricci senza limiti (*libidines indomitae*): la prima è approvata, la seconda biasimata, perché contraria alla tradizione, lesiva degli interessi dell'agricoltura e incondizionatamente favorevole a quanto provenga dal mondo ellenistico. Varrone quindi propugnava un equilibrio tra profitto e diletto, e dunque tra gli ambienti funzionali per l'economia rurale e quelli finalizzati ai banchetti, ed era fautore di un diletto dato dall'amore della cam-

(109) Il LAFAYE (*op. cit.*, p. 886), F. DELLA CORTE (*Varrone il terzo gran lume romano, cit.*, pp. 15-6), il MANZO (*art. cit.*, p. 418) e il SALVATORE (in *Scienza e poesia in Roma. Varrone e Virgilio, cit.*, p. 51, n. 109) hanno giudicato contraddittorio l'atteggiamento di Varrone, che ammirava la frugalità antica, pur possedendo magnifiche ville, come a Cassino. Il BECATTI (*op. cit.*, pp. 64-5) e B. PATERA (*La letteratura sull'arte nell'antichità*, Palermo, 1975, p. 33) hanno visto in lui un *laudator temporis acti*, erede di Catone. Per la GATTI (*art. cit.*, pp. 285-9), Varrone sarebbe stato contrario alla finalità del piacere anche nel suo stile di vita, essendo, a suo avviso, peschiere finalizzate al lucro pure le piscine della sua voliera. Per il MARTIN (*op. cit.*, pp. 213-86), Varrone nel primo libro avrebbe difeso i costumi tradizionali, nel secondo e soprattutto nel terzo, composti molti anni dopo, sarebbe stato conquistato dalle nuove esigenze. Il GRIMAL (*op. cit.*, pp. 365-7) crede che per il Reatino il fondo sia fonte sia di diletto che di lucro. La voliera di Cassino pertanto, avvicinando alla natura, non contraddirebbe la sua difesa del fondo. Egli dunque valorizzerebbe dell'ellenismo il sentimento dell'abbondanza, della rusticità feconda. Il FUCHS (*art. cit.*, pp. 96-7) ha sottolineato il godimento della natura latente nell'atteggiamento varroniano, in relazione con l'evasione nelle ville

(110) *De re r.*, I, 2, 12; 4, 1-2; 23, 4; 59, 2; III, 3, 1; 4, 2.

pagna. Questo ideale di conciliazione delle due opposte esigenze è ribadito nel *De lingua Latina*, dove afferma che «duplice è il fine, due sono le mete naturali che ci proponiamo di raggiungere in quello che si serve per la vita: l'utilità e l'eleganza. Chè noi non vogliamo vestirci solo per ripararci dal freddo, ma anche per andar vestiti bene; non vogliamo avere una casa solo per essere al riparo e al sicuro, cose a cui ci costringe la necessità, ma anche una casa dove ci si possa intrattenere piacevolmente; non avere servizi da tavola che siano soltanto utili per il cibo, ma anche di forma bella e artistica. Una cosa è ciò che soddisfa i bisogni dell'uomo, un'altra cosa è ciò che soddisfa il suo buon gusto. Per un uomo assetato basta un bicchiere qualsiasi; per un uomo raffinato non basta, se non è bello»<sup>(11)</sup>. Forse dunque l'oporoteca adattata a triclinio, l'uccelliera di Cassino e il parco della villa laurentina di Ortensio non contrastavano con quanto Varrone propugnava, perché favorivano l'evasione verso il mondo agreste ed erano pertanto compatibili con le esigenze produttive della villa.

---

(11) VARR., *De l. L.*, VIII, 16, 31.

EPISTEMOLOGIA E GNOSEOLOGIA  
NEL « TRACTATUS » DI L. WITTGENSTEIN

PIETRO GENESINI

---

Nota presentata dal s.e. Marino Gentile  
nell'adunanza ordinaria del 21 marzo 1981.

---

*Premessa*

Questa ricerca intende verificare la consistenza storiografica degli strumenti concettuali elaborati negli anni '60 dalla *Scuola padovana di filosofia* <sup>(1)</sup> applicandoli ad un ambito diverso da quello filosofico per il quale inizialmente furono pensati: quello della storiografia della scienza. Tale prospettiva storiografica intende riscontrare la presenza della *diànoia* e del *noûs* (cioè la *ratio* e l'*intellectus*, la *ragione* e l'*intelletto*), dove con la *diànoia* si indica la ragione delle scienze, cioè una struttura di pensiero ipotetico-deduttiva che non coinvolge mai i suoi presupposti nel processo dimostrativo, e con il *noûs* la ragione filosofica, la quale invece non sottrae le sue posizioni iniziali al processo dimostrativo.

Il riscontro della presenza della *diànoia* e del *noûs* avviene, inoltre, insistendo sulla dimensione problematica della ricerca: gli autori non vengono visti in schemi aprioristicamente costruiti, come

---

(1) Cfr. M. GENTILE, *Se e come è possibile la storia della filosofia*, Padova 1963; Id., *Come si pone il problema metafisico*, Padova 1965<sup>2</sup>; Id., *Il metodo della storiografia filosofica*, Roma 1967; Id., *Breve trattato di filosofia*, Padova 1974. La proposta storiografica si è concretata nelle opere di E. BERTI, *Il principio di contraddizione come criterio supremo di significanza nella metafisica aristotelica*, « Acc. Naz. Linc. », 7-12 (1966), pp. 224-252; di F. CHIEREGHIN, *Hegel e la metafisica classica*, Padova 1966; di AA.VV., *Saggi di una nuova storia della filosofia*, Padova 1974. Nell'ambito della storiografia della scienza cfr. P. GENESINI, *Scienza e filosofia nella seconda rivoluzione scientifica, Frege ed Einstein*, « Acc. Naz. Linc. », 3-4 (1978), pp. 155-174.



nel caso della storiografia illuministica, idealistica e positivista, bensì nel loro originale approccio con l'esperienza.

*Diànoia, noûs* e problematicità esprimono una profonda esigenza teoretica: il riscontro dell'unità del sapere. Questa esigenza, caratteristica degli autori che, consciamente o inconsciamente, hanno avuto propositi metafisici, è presente anche in pensatori che non appartengono alla tradizione filosofica, bensì a quella scientifica. Uno di questi pensatori, L. Wittgenstein, investe la filosofia e la scienza con una tale tensione teoretica che fa cadere gli iniziali propositi antimetafisici e porta a riproporre una *Weltanschauung*, la quale non si inserisce piú nella tradizione della metafisica classica, ma non è neppure negatrice della possibilità di un discorso sostanzialmente metafisico. Questa *Weltanschauung* infatti non esprime una metafisica del *noûs*, bensì una metafisica della *diànoia*, la quale lotta strenuamente per affermarsi sopra e contro tutte le altre concezioni del mondo.

### 1. *Epistemologia*

La riflessione di Wittgenstein si esercita sul sapere, cioè sulla scienza, l'unica forma di sapere ritenuta valida e possibile. Tale riflessione investe le diverse stratificazioni della ricerca: la rete teorica (logica e sua applicazione, teorie e loro strutture), la qualità della conoscenza (ontologia e/o convenzionalismo?) e l'ambito della conoscenza (la realtà, il mondo). Conviene incominciare l'analisi dalla struttura (o dalla caratteristica) delle definizioni che viene proposta da Wittgenstein. Già il termine *definizione* però non rende il testo, perché non si spiega una parola in funzione di altre parole, cioè non si riempie un termine con il significato di altri termini. Ogni termine ha già un significato, è già significante, ha già un'estensione. Ciò che qui si indica imprecisamente come definizione serve soltanto a correlare il significato di un termine con quello di un altro, ha la funzione di stabilire l'uguaglianza di estensione di due termini. Insomma questo tipo di definizione è (per un certo verso) un'identità, perché i due termini sono invertibili, cioè non sono l'uno soggetto e l'altro predicato: in questo caso infatti un termine, il soggetto, aspetta d'essere definito, riempito, da un altro, dal predicato. L'identità non è però neanche completamente tale, perché, a parte il rifiuto del concetto di identità, da Wittgenstein ritenuto superfluo, se l'identità fosse assoluta, i due

termini indicherebbero la stessa cosa, quindi uno dei due sarebbe inutile. Questa inutilità inoltre avrebbe una conseguenza da evitare: designare con segni diversi uno stesso oggetto porterebbe ai consueti errori dei quali è piena tutta la filosofia (cfr. 3.323 sg.). Tale identità è l'identità dell'oggetto, visto però da due prospettive diverse, in genere quella della totalità e quella degli elementi che compongono questo insieme, questa totalità.

Il mondo infatti è costituito dai fatti, non soltanto dai fatti, ma anche da questo aspetto, che i fatti sono *tutti* i fatti, dai fatti nella loro totalità (cfr. 1.11). Il mondo e l'insieme dei fatti non costituiscono, come si può vedere, due termini riducibili ad uno solo, hanno entrambi un significato, una estensione, e proprio al livello di questa estensione Wittgenstein stabilisce la relazione che li connette. Ugualmente si può dire di un'altra definizione di mondo: il mondo come l'insieme degli accadimenti (cfr. 1). Ciò significa che all'insieme dei fatti corrisponde l'insieme degli accadimenti, perciò ad ogni fatto corrisponde un accadimento, e viceversa, e ogni fatto è un accadimento. Il fatto sottolinea questo aspetto, che esso è una composizione; l'accadimento mostra la caratteristica fondamentale di questa composizione, quella di essere contingente, di essere così, ma di poter essere (stata) anche diversa (cfr. 1.21).

Definire quindi significa per Wittgenstein stabilire l'uguaglianza fra due totalità, che sono e che designano da due prospettive diverse lo stesso oggetto. Una terza sottolineatura che riguarda un altro aspetto del mondo è significativa: il mondo è tutta la realtà, è la realtà intera, è la totalità della realtà, cioè mondo e realtà sono tutt'uno. Wittgenstein stabilisce questa uguaglianza, tuttavia bisogna ricavare dal testo qual è la caratteristica che il termine *mondo* sottolinea, e quale quella sottolineata dall'altro termine. Il mondo esprime la totalità nella sua globalità; la realtà invece insiste maggiormente sui componenti individuali, sulle *res*, che costituiscono questa totalità e lascia in secondo piano la composizione dell'insieme.

Anche negli altri livelli, ad esempio tra linguaggio e proposizioni, esiste uguaglianza di estensione. Il linguaggio è l'insieme delle proposizioni e il fatto che esse sono *tutte* le proposizioni, mentre le proposizioni sono i singoli ed individuali componenti di questa totalità che è il linguaggio. Lo stesso discorso si può fare della struttura del linguaggio, cioè della logica, che viene para-

gonata ed uguagliata alla specularità, cioè, nella similitudine, a qualcosa di altro, di esistente, di fisico.

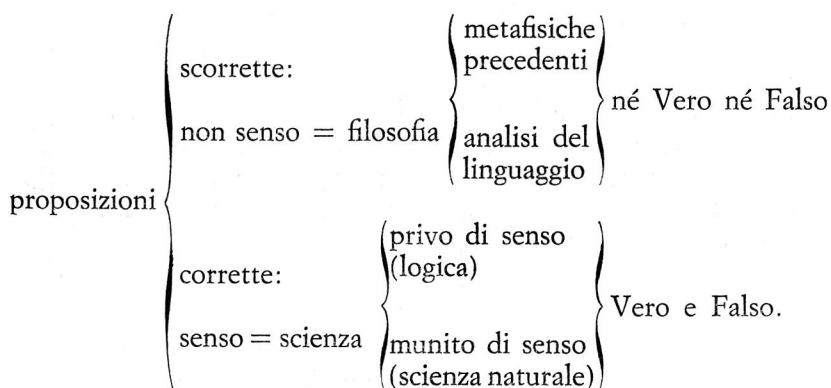
Con la logica e, secondo modalità diverse, con il linguaggio non si è però soltanto davanti ad omogeneità di termini nelle rispettive uguaglianze, allo stesso modo del precedente livello, quello dato dal mondo. Essi sono caratterizzati dalla capacità di designare (il linguaggio) e dalla capacità di condizionare e di contenere la conoscenza (la logica). Ciò vale a dire che essi, accanto alla definizione orizzontale, hanno la capacità e la possibilità di collegamenti e di uguaglianze verticali: logica e linguaggio, logica e mondo, linguaggio e mondo, e, come si vedrà, anche viceversa, perché per un certo verso logica, linguaggio e mondo sono totalità equipotenti ed omogenee: questi sono i fondamenti della possibilità di correlarli.

Queste relazioni fra livelli diversi esprimono correlazione, più che uguaglianza, fra l'estensione dei due termini a causa della funzione di designante svolta dal linguaggio e dalla logica e di designato svolta dalla realtà. Così i limiti del linguaggio sono i limiti del mondo; come pure la logica riempie il mondo, cioè i limiti del mondo sono anche i suoi limiti e i limiti della logica sono anche i limiti del mondo. Esiste omogeneità di elementi, omogeneità di struttura ed uguaglianza di estensione fra i tre livelli, per questo motivo i limiti di tutti e tre coincidono.

Il mondo infatti è costituito da oggetti che si combinano e si ricombinano negli « stati di cose » (*Sachverhalt*) e nei fatti. Questi fatti hanno il loro corrispondente ed il loro rappresentante, al livello di linguaggio, nei nomi e nelle proposizioni elementari. Infine la logica dà tutte le possibili combinazioni degli oggetti nei fatti e nelle proposizioni elementari. Il linguaggio quindi è la determinazione di una possibilità logica e ugualmente la realtà rientra nel campo delle combinazioni logiche, che comprende tutte le possibili combinazioni. Mondo e logica sono dunque due campi diversi, tuttavia si presentano omogenei in quanto la loro struttura è costituita dalle combinazioni degli elementi che li costituiscono.

La definizione-uguaglianza come rapporto biunivoco fra due insiemi-totalità coinvolge due termini e i loro significati, e stabilisce una relazione fra i due campi di estensione. Il rapporto di designazione fra significante e significato merita, secondo Wittgenstein, d'essere analizzato e riformulato in termini più rigorosi, affinché non si diano casi nei quali la designazione è apparente. Il problema dunque investe le proposizioni del linguaggio e la loro esatta formulazione.

Wittgenstein definisce — nel senso che si è visto sopra — la buona formazione delle proposizioni in funzione della correttezza di designazione: se nella realtà esiste o è possibile l'oggetto del quale si parla, allora la proposizione è corretta e sensata; nel caso opposto la proposizione è scorretta ed insensata. La realtà però è soltanto la realtà fisicalistica, cioè soltanto la realtà della quale tratta la scienza, e le uniche proposizioni sensate sono quelle scientifiche, mentre tutte le altre risultano insensate. Si può dare un'idea generale della teoria del *sensu* (*Sinn*) e del *non sensu* (*Unsinn*) di Wittgenstein con questo semplicissimo schema:



Non senso, insensatezza, significa che si è peccato contro la struttura del linguaggio (formulazione incompleta) o che si è voluto parlare di oggetti che non possono essere espressi dal linguaggio (cioè il linguaggio stesso e gli oggetti della metafisica tradizionale), perché si sono superati i limiti del linguaggio. L'insensatezza quindi è al livello di linguaggio, cioè di designante, ma anche al livello di oggetto, che non esiste, in quanto appartiene a totalità diverse da quella del mondo. I metafisici pertanto hanno commesso due errori: il primo di credere corrette le loro proposizioni, il secondo di ritenere esistente l'oggetto designato da tali proposizioni.

Per capire la portata di questa critica occorre tener presente il tipo di definizione-uguaglianza al quale fa ricorso Wittgenstein e all'estensione (degli ambiti) del mondo e del linguaggio. I limiti di questi due termini sono limiti di struttura, e quindi di là da essi non esistono altri campi confinanti, bensì esiste il nulla. Non possono dunque esistere proposizioni metafisiche (*meta-* nel senso

classico di *dopo, oltre* la scienza) e ugualmente non può esistere il loro designato: la metafisica non ha né designante né designato. La filosofia dunque non può rivolgersi né aspirare a tale sapere, può soltanto ripiegare verso la scienza. Tuttavia nemmeno questo ripiegamento la toglie dal suo non senso, perché, se è vero che non cerca di cogliere totalità oltre il mondo, cerca di parlare di ciò che è dentro il mondo, ma che è ugualmente inesprimibile, cioè della struttura del mondo che è tutt'una con la struttura del linguaggio. Il linguaggio insomma non può parlare di ciò che lo trascende, ma neanche di se stesso, sempre per gli stessi motivi strutturali (2).

Ciò non toglie che Wittgenstein parli dell'inesprimibile (cfr. 6.522 ecc.), cioè formuli delle proposizioni che la sua stessa teoria dichiara insensate (e ciò sconcerata), tuttavia è estremamente corretto, perché le ribadisce insensate (cfr. 6.53). L'insensatezza appare insopprimibile, nonostante tutti gli sforzi che si fanno per spingerla fuori del mondo e fuori del linguaggio: conviene allora attraversarla e sapere di attraversarla, per poter riuscire a raggiungere la sensatezza e la scienza.

Questo insensato però non è l'insensato assoluto, quasi un miscuglio casuale di parole: esso, in primo luogo, è estremamente importante e, in secondo luogo, mostra livelli molto diversi dalla normalità del senso, che sono la critica del linguaggio, gli oggetti della metafisica tradizionale, mal espressi dal linguaggio, e gli errori del linguaggio che sono tali perché i termini non hanno referenti nemmeno in altre totalità. Se ciò è vero, e indubbiamente per Wittgenstein lo è, si può concludere che l'anfimetafisica wittgensteiniana non è e non è restata un *leit-motiv* superficiale, un tema scontato e inefficacemente ripreso della tradizione scientifica. Esso è stato recepito criticamente ed approfondito e in fondo non si è trasformato in una metafisica rovesciata, bensì in una riaffermazione della metafisica iniziale.

I metafisici che criticano Wittgenstein accusandolo di scientismo o non lo conoscono o non l'hanno capito, perché si sono lasciati fuorviare dalle proposizioni più facili, apparentemente più facili da capire, perché sono state avulse dal loro contesto, e intese come apparentemente negatrici di tutto ciò che trascende la scienza. La possibilità di impostare chiaramente i problemi, ad esempio, non è

(2) Cfr. anche J. C. MORRISON, *Meaning and Truth in Wittgenstein's «Tractatus»*, The Hague 1968.

una aspirazione o una proposta, bensì è la conseguenza dei rapporti che Wittgenstein ha creduto di poter instaurare tra linguaggio e mondo (3).

Nelle affermazioni e nelle critiche Wittgenstein è sempre estremamente preciso: gli si può muovere quest'accusa, ma chiaramente non può essere un'accusa; e in genere egli accusa i filosofi ed i metafisici — ma non soltanto loro — di non essere rigorosi ed accurati nella formulazione dei loro pensieri: questa è la sua filosofia, cioè lo spirito che anima la sua ricerca. La sua accusa è molto grave, perché non investe singole tesi degli oppositori, ma tutto il loro sistema e il loro modo di filosofare: accusarlo di anti-metafisica e di filoscientismo, come fanno certi filosofi, o elogiarlo per gli stessi motivi, come fanno i neoempiristi, significa innanzi tutto fraintenderlo e in secondo luogo spuntare la sua critica e la sua ricerca. A buon diritto egli non accettò mai la lettura che si fece delle sue opere pubblicate e manoscritte da parte di suoi estimatori e dei suoi critici.

Wittgenstein cerca in tutti i modi di lanciare uno sguardo sulle altre totalità e perviene a risultati non trascurabili, perché giunge ad affermare l'esistenza dell'*io*, cioè del soggetto, sebbene soltanto come punto inesteso, presentandolo come limite (esterno) del mondo, e a sostenere che il mondo ha un senso, ma che questo senso dev'essere fuori del mondo, perché il mondo è accidentale (cfr. 5.631 sgg., 6.41 sgg.).

Ugualmente rilevante è il discorso che si può fare sulla struttura della sensatezza, soprattutto per la presenza di quel *privo di*

---

(3) Il caso più esemplare a questo proposito è forse quello di G. C. M. Colombo, il quale, tra le altre cose, non si è accorto che le affermazioni wittgensteiniane del tipo « tutto ciò che si può dire si può dire chiaramente » o « se un problema si può porre si può anche risolvere » ecc. (cfr. 4.116 sgg.) non costituiscono una proposta o un desiderio di chiarezza, bensì la conseguenza delle relazioni stabilite dall'autore tra mondo, logica, linguaggio, loro struttura combinatoria, e formulabilità-solubilità dei *problemi* (da non confondere con gli *enigmi*, che invece non sono né formulabili né solubili al livello di sapere scientifico e di sapere *tout court*, dal momento che per Wittgenstein esiste ed è possibile soltanto questo tipo di sapere). Colombo — ma non è l'unico lettore « critico », né su questo né su altri aspetti del pensiero wittgensteiniano — non ha notato che termini come *problema*, *enigma*, ecc. sono termini tecnici, che perciò acquistano significato soltanto nell'insieme delle relazioni generali che caratterizzano il sistema concettuale nel quale sono inseriti. Pertanto, non hanno né il significato quotidiano né un significato assoluto; quindi interpretarli in questo modo comporta il totale fraintendimento del testo in esame (cfr. G. C. M. COLOMBO, *Introduzione critica* a L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Milano 1954).

*sensu* (*sinnlos*), che tuttavia è cosa ben diversa dall'*insensato* (*unsinnig*). Il privo di senso è il correttamente formulato, anzi è la logica, cioè il modello di correttezza e di formulazione; esso però è incapace di designare la realtà, in quanto o è vuota forma (e allora è struttura, armatura del mondo) o esprime tutte le combinazioni possibili della realtà: nel primo caso indica troppo poco, nel secondo invece indica troppo. La scienza non può giungere a questi limiti che la dissolvono, ma deve restare e formularsi all'interno di questi estremi. Il senso è paragonato a una freccia che si indirizza verso la realtà: in ambedue i casi allora o non esiste freccia o la freccia indica troppo, quindi non esiste designazione. Ciò non toglie che la logica sia importante, anzi essenziale per la scienza.

Soltanto la scienza infine appare ben costruita, grazie alla logica, e provvista di un contenuto, capace di esprimere e di contenere il sapere, chiaramente il sapere dell'esperienza: soltanto essa è munita di senso. Essa è lo stadio ultimo, la conclusione della ricerca, l'acquisizione del sapere, il sapere, ἡ ἐπιστήμη.

Per arrivare a questo ultimo e definitivo stadio il ricercatore ha dovuto però attraversare il non senso (la filosofia) e ricorrere anche alla logica, che è priva di senso: una conoscenza pura, cioè diretta e immediata, del mondo è per l'uomo impossibile, occorre la mediazione della logica, il grande specchio, e del linguaggio, che fornisce l'immagine fisicalistica del mondo. La correttezza delle proposizioni non si basa soltanto sul senso, cioè si parla di senso soltanto al livello di proposizioni: se si va ad esaminare i componenti delle proposizioni, cioè i nomi, non si parla più di senso, bensì di *significato* (*Bedeutung*). L'oggetto è il significato del nome, mentre il nome designa l'oggetto. Ogni nome deve avere il suo designato, il suo significato, affinché la proposizione sia corretta, abbia senso. Se non esiste l'oggetto, il nome è insignificante e la proposizione è insensata. Bisogna tener conto però che il significato è la possibilità dell'oggetto, la possibilità di una certa combinazione: se questa combinazione possibile si presenta si ha una proposizione vera, se non si presenta si ha una proposizione falsa, ma sempre sensata. L'insensatezza si presenta quindi soltanto quando l'oggetto è impossibile<sup>(4)</sup>.

La proposizione pertanto è costituita da nomi, la cui composizione forma un insieme più complesso. Il nome ha un rapporto

(4) Cfr. D. KEYT, *Wittgenstein's Notion of an Object*, «Philosophical Quarterly», 13 (1963).

biunivoco con l'oggetto: questo è il criterio di significato e conseguentemente il criterio di sensatezza ed il criterio capace di discriminare il sapere da ciò che non è sapere. Qui nasce e si propone il fisicalismo di Wittgenstein<sup>(5)</sup>.

Il contatto empirico ha questi aspetti e presenta questi problemi; le teorie hanno però un ampio ed autonomo sviluppo, sul quale conviene insistere. Le caratteristiche di ogni linguaggio e di ogni teoria sono la determinatezza, la completezza e la generalità. Le regole che indicano il funzionamento del linguaggio devono essere note a priori e non dare adito a molteplicità di interpretazioni. Esse sono in numero variabile e arbitrario e caratterizzano il linguaggio che si è scelto. I simboli del linguaggio devono essere poi univocamente determinati e capaci di avere un significato possibile. Se si introduce un nuovo simbolo, esso deve essere essenziale e portare a modifiche veramente importanti la struttura del linguaggio (cfr. 5.452). Fin dalla sua introduzione devono essere noti però i casi — tutti i casi — nei quali si applica e come si applica (cfr. 5.4542). Il linguaggio deve essere inoltre vasto a sufficienza: soltanto se ha questa caratteristica può designare correttamente e con completezza. In genere Wittgenstein fa coincidere questa caratteristica con la generalità: un linguaggio designa completamente e con precisione l'oggetto soltanto se ha sufficiente generalità, cioè se ha la molteplicità logica (matematica) necessaria. Questa molteplicità permette un rapporto determinato ed univoco fra il complesso della teoria ed il complesso dei fatti: la situazione è descritta sufficientemente quando la teoria ha una uguale molteplicità logica, cioè quando tra le due esiste, seppure a livelli diversi, equipotenza di complessità. La generalità però è tale in quanto nega il qui ed ora: essa parla in modo generale di una situazione generale (cfr. 4.04)<sup>(6)</sup>.

Wittgenstein attribuisce al campo dell'a priori anche altre due caratteristiche, la simmetria e la semplicità. Queste due caratteristiche sono tuttavia ben diverse dalle altre, perché non riguardano né la buona formulazione delle proposizioni, né la sufficiente gene-

---

(5) Cfr. A. J. AYER, *Atomic Propositions*, « *Analysis* », 1 (1933); A. WHOLSTETER, *The Structure of the Proposition and the Fact*, « *Philosophy of Science* », 5 (1938); E. STENIUS, *Linguistic Structure and the Structure of Experience*, « *Theoria* », 20 (1954); C. D. ROLLINS, *Knowledge and Experience*, Pittsburgh 1962.

(6) Sull'a priori cfr. E. K. SPECHT, *Wittgenstein und das Problem des « a priori »*, in *Actes du Colloque d'Aix-en-Provence*, « *Revue Internationale de Philosophie* », 23 (1969).



ralità delle stesse. Esse si riferiscono innanzi tutto soltanto all'ambito dell'a priori, cioè soltanto alla logica, e in secondo luogo la qualificano, sia in rapporto a se stessa, sia in rapporto al linguaggio. Gli uomini hanno sempre presentato l'esistenza di un ambito le cui questioni si risolvessero al suo interno, ricorrendo al puro ragionamento, cioè si risolvessero a priori. Questo campo è caratterizzato da simmetria, da conformazioni regolari ed è in sé concluso. Le soluzioni che esso propone alle questioni devono essere semplici, perché stabilisce esso stesso i criteri di semplicità: in tale campo vale l'affermazione che il semplice è il sigillo del vero (cfr. 5.4541).

Questo campo si estende con regolarità e indefinitivamente e commisura a sé sia il linguaggio che il mondo. La logica — questo ambito — è la conformità alla legge e stabilisce la conformità alla regolarità (cfr. 6.3). Fuori di essa tutto è caso, irregolarità, accidente (cfr. 5.634); essa tuttavia riesce a coordinare e a inglobare in sé la realtà, riesce a riorganizzarla, ben sapendo che non può trovare e non può imporre ordine là dove non c'è (cfr. 5.61). La logica mantiene la sua eterogeneità con il mondo, anche se si dimostra capace di contenerlo, di coglierlo, ma non di spiegarlo: essa è la necessità e l'impossibilità, mentre il mondo è intermedio, è possibilità.

Questa autosufficienza e questa semplicità della logica viene resa inutile nel contatto con la realtà, che è ad essa eterogenea e che non rispetta certamente i suoi canoni. Quando si intende passare dall'empirico all'astratto mediante l'induzione si cercano le teorie più semplici per abbracciare il reale. Tuttavia questa semplicità non è semplicità logica, bensì soltanto psicologica: non c'è nulla che giustifichi l'affermazione che la realtà sia semplice (al livello del sussistere e dell'accadere) e si svolga nel modo più semplice. La semplicità è una caratteristica della logica o una caratteristica psicologica della teoria, non può pertanto essere attribuita all'in sé del mondo (cfr. 6.363 sg.).

Per questa via si giunge facilmente all'affermazione che né il linguaggio — la scienza —, né (tanto meno) la logica costituiscono spiegazioni della realtà. La scienza si ferma al *che cosa*, la logica al *come*; si può soltanto presentire l'esistenza del *perché*, ma non individuarlo. La scienza dunque conosce la realtà, ma non la spiega (cfr. *Vorwort*, 6.371, 6.53 sg.). La spiegazione toccherebbe alla metafisica; tuttavia essa è impossibile, perché non si possono superare i limiti strutturali della logica, del linguaggio e del mondo.

Si può essere soltanto consapevoli dell'inesistenza delle spiegazioni nella scienza. Wittgenstein critica con fermezza gli scienziati moderni, perché ritengono che le leggi della scienza siano effettive spiegazioni dei fenomeni naturali e perciò le considerano intoccabili. Essi hanno ragione, ma anche torto: queste leggi sono sí intoccabili, però soltanto perché sono intrascendibili, certamente non perché costituiscano effettive spiegazioni dei fenomeni (cfr. 6.372). Essi si illudono, perché ritengono di aver esaurito la problematicità ed il senso della realtà nelle leggi. Il mondo tuttavia non si lascia ridurre e mantiene fermo e dietro di sé il suo senso e la sua spiegazione (cfr. 6.4321, 6.45, 6.5, 6.52). Le leggi della natura restano impotenti ed inefficaci davanti al mondo, non possono spiegarlo, perché non possono andare dietro di esso, di là da esso.

## 2. Gnoseologia

Nel *Tractatus* si incontra una sola volta il termine *gnoseologia* (*Erkenntnistheorie*) (cfr. 4.1121). Esso sta ad indicare lo studio dei processi psicologici attraverso i quali l'uomo empirico conosce. Ben inteso lo studio filosofico di tali problemi, poiché lo studio scientifico di tali processi viene condotto da una scienza, la psicologia. Il brano nel quale questo termine appare è ripreso dalle *Notes on Logic*, che risalgono al settembre 1913<sup>(7)</sup>. Invero qui non si incontra il termine citato, bensì quello di *epistemologia*. Il cambiamento di termine è soltanto una correzione ed una precisazione: l'epistemologia comprende lo studio della scienza, di tutte le scienze (*epistemologhía*, da ἐπιστήμη, scienza e λόγος, trattazione), la gnoseologia (da γνῶσις, conoscenza) è piú semplicemente lo studio filosofico della psicologia. Queste incertezze etimologiche ed applicative dell'autore aprono uno spiraglio sulla sua fragile conoscenza del pensiero classico e della storia della filosofia.

Wittgenstein non vuole fare qui una ricerca di psicologia della conoscenza, bensì di logica della conoscenza, cioè vuole svolgere quel tipo di ricerca che i *filosofi* ritenevano essenziale per lo studio dei processi di pensiero attraverso i quali l'uomo conosce (Purtrop-

(7) Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Notes on Logic* (september 1913), « The Journal of Philosophy », 54 (1957), ripubblicate in L. WITTGENSTEIN, *Schriften. Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a. M. 1960, ripubblicate in L. WITTGENSTEIN, *Notebooks 1914-1916*, Oxford 1961 (trad. it. in L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino 1968<sup>2</sup>).

po essi si persero nel corso dell'analisi in ricerche psicologiche di secondaria importanza). Egli riprende consapevolmente tali problemi ed è anche consapevole che non si sta muovendo nell'ambito scientifico o in direzione della scienza. Sa che sta operando su un livello diverso dalla scienza, o più sopra o più sotto; o prima o dopo; cioè è cosciente di stare facendo filosofia, di essere nel non senso (cfr. 4.111).

Il concetto di *gnoseologia* qui impiegato è diverso dal senso che gli attribuisce Wittgenstein, cioè non corrisponde alla sua *filosofia della psicologia*, bensì al suo opposto, alla *filosofia della logica*, che invece non è definizione di nessun termine. La filosofia della logica è dunque lo studio dei processi logici attraverso i quali l'uomo conosce, che sono ben diversi dai processi psicologici. Le proposizioni della logica meritano e devono meritare un posto di rilievo in confronto alle altre proposizioni, perché esse si riconoscono vere soltanto dal simbolo, mentre le altre devono ricorrere all'esterno (cfr. 6.113 e 4.023, 4.05, 4.06).

Wittgenstein opera una netta separazione fra oggetto da conoscere e teoria conoscitiva. Questa separazione ha come conseguenza l'acquisizione della generalità, che sarebbe rimasta piuttosto incerta se fondata sull'induzione. Tuttavia essa comporta il problema (con l'induzione non si poneva) del contatto fra conoscente e conosciuto, i quali in tal modo risultano ancor più eterogenei. Come dire: evitato un ostacolo (la difficoltà di raggiungere la generalità), se ne incontra subito un altro, ugualmente difficile da superare. Le questioni trattate sono intricate e risalgono lontano: giova indicare il condizionamento operato su Wittgenstein dall'idea che la scienza, (cioè) la vera conoscenza, sia conoscenza empirica e la convinzione, certamente non di origine scientifica, anche se di un E. Du Bois-Reymond, che il mondo sia un ammasso informe, in sé misterioso, fundamentalmente inconoscibile, perché la sua essenza, il suo senso, è fuori di esso.

Per quanto riguarda il carattere empirico del sapere bisogna però fare qualche precisazione: esso è in genere l'arma con la quale gli scienziati cercano di negare la possibilità e la legittimità di altre forme di sapere, in particolare di quel sapere che si dice metafisico; ma, se si va a vedere come viene interpretato l'empirismo dagli scienziati nelle polemiche fra le varie scuole o tradizioni scientifiche, si notano molteplici posizioni, non raramente divergenti e contrastanti. Per non andare troppo lontano si può ricordare che A. Einstein (senz'altro conosciuto da Wittgenstein)

opera una netta separazione tra fatti e teoria, difende sí l'empirismo, ma attribuisce un potere quasi carismatico alle formule matematiche<sup>(8)</sup>.

L'idea che si possa fare scienza senza fatti e senza esperimenti non può essere accolta di buon grado dagli scienziati sperimentali, che criticano spietatamente il *mondo di carta*, appunto le teorie. Wittgenstein è cosciente dell'importanza della teoria, vuole tuttavia restare legato anche all'empirismo, proprio nella forma immediata con la quale questo si presenta nel linguaggio e nel senso comune. L'empirismo che egli difende quindi è una forma particolare di empirismo della tradizione scientifica occidentale, l'empirismo baconiano, quello della tradizione inglese. L'influenza di Russell si fa qui sentire molto di piú del platonismo continentale di Frege. E Russell vuol dire nominalismo e realismo. Questa ripresa russelliana di polemiche e di ricerche medioevali è fatta per motivi strumentali di lotta contro concezioni filosofiche (e religiose) contemporanee: non è una ricerca teoretica fine a se stessa. Questa mancanza di serietà da parte di Russell è duramente criticata da Wittgenstein, che concepisce il mestiere di filosofo come un dovere al quale bisogna dedicare tutte le energie. In tal modo il neorealismo, così semplificato e banalizzato, viene a costituire un aspetto importante delle teorie e della gnoseologia di Wittgenstein, nonostante il suo sforzo di leggere criticamente la produzione del logico inglese e di rifiutare le teorie superflue o insostenibili<sup>(9)</sup>.

Questo empirismo realistico ha un aspetto generale che si può indicare con il termine di *fisicalismo*. Secondo questa concezione il mondo è soltanto quello fisico e gli oggetti della realtà sono gli oggetti fisici, cioè nel mondo non esiste altro aspetto che non sia quello della fisicità. Non è chiaro a questo punto se tutti gli oggetti

---

(8) Cfr., in particolare, A. EINSTEIN, *On the Method of Theoretical Physics*, Oxford 1933; Id., *Considerations concerning the Fundamentals of Theoretical Physics*, « Science », 91 (1940).

(9) Sui rapporti e sulle differenze tra B. Russell e L. Wittgenstein cfr., innanzi tutto, B. RUSSELL, *Introduction to « Tractatus »*, in L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, London 1922 (trad. it. B. RUSSELL, *Introduzione al « Tractatus »*, in WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus* cit.); quindi, G. E. M. ANSCOMBE, *An Introduction to Wittgenstein's « Tractatus »*, London 1959, 1963<sup>2</sup> (trad. it. *Introduzione al « Tractatus » di Wittgenstein*, Roma 1966); G. H. VON WRIGHT, *L. Wittgenstein. A Biographical Sketch*, « The Philosophical Review », 64 (1955), ripubblicato in N. MALCOLM, *L. Wittgenstein: A Memoire*, London 1958, 1966<sup>2</sup> (trad. it. G. H. VON WRIGHT - N. MALCOLM, *L. Wittgenstein*, Milano 1964).

siano ridotti ad oggetti fisici (o lo diventino), oppure se gli oggetti che, per così dire, non sono fisici siano dichiarati inesistenti: inesistenti fisicamente ben inteso e soltanto per quanto riguarda la loro presenza nel mondo. Tuttavia la loro mancanza di fisicità e la loro assenza dal mondo li rende inconcepibili ed in conoscibili; perciò metterli nel campo dell'inesistenza significa farli scomparire pressoché totalmente.

D'altra parte, se il linguaggio è costituito da fatti che designano altri fatti, l'aspetto primario di questi fatti non è che siano fatti, ma che siano designazioni. Infatti è possibile parlare dei fatti linguistici non in quanto designazioni, ma soltanto in quanto fatti, cioè prescindendo proprio dalla loro dimensione linguistica. La designazione quindi ha una dimensione fisica soltanto sotto un aspetto piuttosto banale e secondario, mentre nel suo aspetto più significativo essa non è fisica, senza con ciò essere estra-fisica, meta-fisica, fuori del mondo.

L'aspetto particolare di questo empirismo riguarda il concetto di *immagine* (*Bild*; *picture*, nella traduzione inglese) (cfr. 2.1 sgg.). Come si è detto, la separazione fra teoria e fatti risolve certi problemi, ma ne apre altri. Wittgenstein pensa di poter lanciare un ponte fra i due campi opposti mediante la teoria dell'immagine. Questa teoria viene ripresa dal linguaggio comune, del quale vuole costituire la fondazione e la giustificazione. L'immagine ha due aspetti opposti ed oltremodo semplificati: il primo è costituito dall'aspetto logico (infatti ogni immagine è *anche* un'immagine logica), l'altro consiste nello stabilire un rapporto biunivoco fra elementi dell'immagine ed elementi della realtà. In questo modo Wittgenstein ritiene di poter difendere e fondare l'empirismo e di poter gettare un ponte fra teorie e realtà. Questo ponte risulta però strano, eterogeneo, logico-empirico: se si va a vedere, si nota che ha sí un aspetto logico, ma risulta in primo luogo un tentativo e una proposta empirici, privati e purificati della loro corposità più immediata, ma ugualmente incapaci di insediarsi stabilmente al livello teorico.

In effetti l'empirismo che qui Wittgenstein difende e propone è la forma più antica e più semplice di empirismo, quella che consiste nell'indicare un oggetto con un altro oggetto legato al primo da corrispondenza biunivoca. Il linguaggio storico ha raggiunto da tempo altre forme, molto più sofisticate, di designazione. Quando Wittgenstein si accorge di questa debolezza della sua teoria in seguito ad un'osservazione di Piero Sraffa, abbandona immediata-

mente la teoria dell'immagine. Non occorre notare che questo empirismo *naïf* si presenta anche in altri luoghi del *Tractatus*: le teorie sul senso e sul significato risentono in misura notevole della teoria dell'immagine, tanto che i neoempiristi sono costretti a spostare l'accento dalla realtà empirica al metodo (logico) della verifica. Conviene tener presente che l'insuccesso al quale va incontro Wittgenstein dipende dal fatto che egli ha fatto *tabula rasa* delle filosofie precedenti non dopo averle criticamente esaminate e quindi rifiutate, come aveva fatto Descartes, bensì semplicemente ignorandole. Ciò comporta che spesso la lotta contro la metafisica è rivolta contro un avversario immaginario, che l'autore si è costruito, e non coglie il bersaglio, perché il bersaglio non esiste.

L'idea che il mondo sia direttamente inconoscibile, irriducibile ed eterogeneo rispetto alle teorie pervade tutto il *Tractatus* e si manifesta sotto molti aspetti. Il mondo è, in sé, caos, privo di legge e di ordine: la logica e le teorie non possono cambiare tale stato, non riescono ad imporsi al livello dell'in sé. Nello scontro diretto fra teorie e realtà quest'ultima mantiene il suo segreto e l'ontologia, la conoscenza ontologica, rimane inattingibile. Resta sí la possibilità di stabilire (e di aver stabilito) relazioni costanti fra teorie ed oggetti da esse descritti, ma le teorie non riescono ad assurgere al livello di sapere, perché gli oggetti rimangono irriducibili ad esse<sup>(10)</sup>.

Se il contatto diretto, dall'ontologia alla conoscenza, fallisce, Wittgenstein ritiene che possa aver successo un avvicinamento indiretto, mediato, alla realtà. Egli pratica due vie: la via dell'a priori, del ragionamento e la via delle possibilità. Per poter progettare un'immagine del mondo bisogna che esso abbia in sé una determinata struttura: se non l'avesse, non si darebbe conoscenza (cfr. 2.0211). Questa seconda possibilità va esclusa, perché è per principio impraticabile. Il mondo può dunque essere conosciuto, *perché* è costituito da una sostanza immutabile, ecc. (cfr. 2.0211

---

(10) Comtianamente Wittgenstein ricerca una conoscenza ontologica della realtà. A questo punto però, mentre A. Comte, constatata l'impossibilità di una tale conoscenza, si sposta da una fondazione teoretica ad una fondazione pratica e sociale del sapere, Wittgenstein prosegue nel suo tentativo ricorrendo ad un « attacco » indiretto dell'ontologia. Sull'ontologismo wittgensteiniano cfr. G. PRETI, *Realismo ontologico e senso comune*, « Rivista critica di storia della filosofia », 8 (1953); A. MÜLLER, *Ontologie in Wittgenstein's « Tractatus »*, Bonn 1967; R. SUZKO, *Ontology in the « Tractatus »*, « Notre Dame Journal of Formal Logic », 9 (1968); M. CRISTALDI, *L. Wittgenstein. L'ontologia inibita*, Bologna 1970.

sg.)<sup>(11)</sup>. Anche la via delle possibilità è un'argomentazione logica: se un linguaggio possibile qualsiasi non riesce a raggiungere la realtà ontologica, la totalità dei linguaggi ha invece la capacità di spingere uno sguardo sul mondo. Questa seconda via ricorre ai linguaggi anche in un altro modo: se un linguaggio non riesce a parlare del mondo, tuttavia è possibile ricavare qualche informazione ontologica confrontando due o più linguaggi ed osservando in seguito a quali caratteristiche un linguaggio è più potente degli altri. In tal modo si riesce ad individuare un altro aspetto dei linguaggi, secondo che siano equipotenti o meno (cfr. 6.341-6.3432).

Wittgenstein spiega concretamente il suo pensiero esaminando la meccanica di Newton. Essa è il tentativo di descrivere il mondo in una forma unitaria, deve però descriverlo completamente. Ciò vuol dire che qualsiasi proposizione sulla realtà deve potersi formulare dentro di essa e con gli strumenti concettuali dei quali essa dispone. I mattoni, come la descrizione, devono essere omogenei.

La spiegazione continua con un esempio calzante: ammettiamo che su una superficie bianca ci siano delle macchie qualsiasi. *Qualunque* sia l'immagine di tali macchie, è sempre possibile avvicinarsi *ad libitum* alla descrizione dell'immagine che noi ci facciamo di esse. Si può infatti coprire la superficie con quadrati sufficientemente fini e decidere quali quadrati risultano bianchi e quali neri. In questo modo si riduce in forma unitaria la descrizione della superficie: ogni maglia della rete (ogni quadrato) deve avere la stessa forma delle altre maglie e le stesse dimensioni. Inoltre la rete dei quadrati deve poter ricoprire l'intera superficie: solamente così può presentare una descrizione completa (dell'immagine) della superficie.

Si è scelta una rete di quadrati, ma altrettanto liberamente si poteva scegliere una rete a maglie triangolari, pentagonali, ecc. Un'altra rete avrebbe potuto descrivere la superficie più semplicemente, cioè più esattamente (con maggior approssimazione), della rete a quadrati. Ad esempio una rete a triangoli più grossa poteva

(11) La via dell'argomentazione logica ha, com'è noto, precedenti illustri: Parmenide di Elea, Anassagora di Clazomene, Democrito di Abdera. Wittgenstein, tuttavia, ripercorre il pensiero di questi autori in modo inconsapevole (e perciò non sostanziando le sue posizioni con la ricchezza delle loro riflessioni). I precedenti storici effettivi risultano invece il matematicismo e il logicismo di F. G. Frege e di B. Russell. Cfr., in particolare, ANSCOMBE, *An Introduction to Wittgenstein's «Tractatus»* cit.,

risultare piú soddisfacente (piú precisa) di una rete a quadrati piú fine (o viceversa), e cosí di seguito. Inoltre, anziché usare delle reti con maglie univoche, si poteva ricorrere a reti le cui maglie erano formate da due o piú figure geometriche. E' chiaro che in ogni caso le maglie devono risultare uguali, perché la regolarità è una forma di semplicità. Qui l'idea implicita, sulla quale però Wittgenstein non si sofferma, è che, dati due linguaggi qualsiasi non riducibili tra di loro, esiste sempre un linguaggio che li comprende, cioè che è capace di assommare in sé le caratteristiche dell'uno e dell'altro. Inutile dire che il caso dei due linguaggi è il piú semplice che si presenta, ma che il numero dei linguaggi può aumentare<sup>(12)</sup>.

Quali sono i rapporti fra reti e realtà? Fra logica e meccanica? Descrivere un'immagine con una rete o con un'altra non dice nulla intorno all'immagine, perché ogni immagine può essere descritta con una qualsiasi rete. Ciò che dice qualcosa sull'immagine è che essa possa essere descritta *completamente* da una determinata rete di finezza *determinata*. Allo stesso molo nulla mi dice del mondo la possibilità di descriverlo con la meccanica newtoniana invece che con una qualsiasi altra meccanica. Si raggiunge la conoscenza della realtà, oltre che (e non soltanto) la sua descrizione, nel momento in cui è possibile descrivere il mondo mediante *questa* meccanica e a descriverlo cosí come di fatto si descrive. Cosí pure mi permette di raggiungere il mondo *quale esso è* la possibilità di descriverlo piú semplicemente con una meccanica piuttosto che con un'altra (cfr. 6.342).

Wittgenstein ritiene dunque che la conoscenza ontologica sfugga a un tentativo frontale, ma sia non di meno ottenibile se, nell'a priori, si confrontano i diversi sistemi a priori e si decide, confrontandoli con la realtà, quale di essi è piú semplice e piú efficace. Soltanto cosí, ed in maniera incontrovertibile, diventa possibile realizzare la possibilità di raggiungere una conoscenza ontologica della realtà: una conoscenza oggettiva ed assoluta. Egli trae esplicitamente le conseguenze di questa tesi affermando che le leggi della fisica parlano effettivamente degli oggetti del mondo, anche se soltanto indirettamente, attraverso l'apparato logico (cfr. 6.3431). Egli ammette dunque che, dati due (o piú) sistemi teorici, è possi-

---

(12) Una parte di questi temi è ripresa, ma certamente non approfondita, da K. R. POPPER, *Logik der Forschung*, Wien 1935 (trad. it. *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza*, Torino 1970). Sarà ripresa, ma al livello di storiografia della scienza, negli anni '60 e '70 da autori come Th. Kuhn, ancora K. R. Popper, K. Feyerabend e i loro seguaci.



bile confrontarli (il che vuol dire che essi sono e non possono non essere omogenei), per stabilire quale di essi è maggiormente corroborato dalla realtà. La realtà quindi stabilisce la validità dei sistemi, la loro verità; ma essa indica anche, nel confronto di due sistemi ugualmente validi, quale di essi si avvicina maggiormente alla sua ontologia (Bisogna notare che tutti i sistemi dei quali parla Wittgenstein sono confrontabili, perché sono omogenei fra loro, e sono omogenei, perché tutte le proposizioni hanno uguale valore).

I vantaggi dell'a priori sono noti: le teorie sono vuote, cioè non dicono nulla sulla realtà, tuttavia è possibile indicare tutte le loro proprietà senza uscire da esse, senza ricorrere all'esperienza. Così una rete geometrica non dice nulla intorno alla forma e alla posizione effettiva delle macchie nell'immagine, per quanto anch'esse siano figure geometriche, ma tutte le sue proprietà possono essere indicate a priori. Questa è l'espressione del consueto empirismo scientifico, a prescindere dalle diverse interpretazioni che gli scienziati danno di tale empirismo, ma è anche la difesa dell'importanza e dell'immensa portata dell'a priori, la cui presenza nell'atto conoscitivo non è condizionata né, in primo luogo, annullata dal fatto che l'oggetto da conoscere è ad esso esterno.

Se si tiene presente che il procedimento di induzione consiste nello scegliere la legge più semplice che si adatta ai fatti e che questa legge è valutata semplice in base a criteri psicologici, non logici (cfr. 6.363 sg.), si può notare ora come (e che) questa soggettività scompare, a favore prima della logica e poi dell'ontologia. Se si parte da leggi psicologicamente semplici (nulla infatti obbliga la realtà a seguire la semplicità logica, né — tanto meno — la semplicità recepita come tale sul piano psicologico), il loro confronto non appartiene già più alla psicologia, cioè alle valutazioni psicologiche, è un confronto logico, perché è stabilito a contatto con l'esperienza che indica quale di due o più teorie riesca a descriverla più semplicemente. Il livello oggettivamente logico che si è affermato rinvia a sua volta ad un livello oggettivamente ontologico, anche se si tratta di una ontologia soltanto indiretta, perché soltanto la realtà quale effettivamente è può essere intervenuta nell'indicare la migliore e più semplice efficacia descrittiva (e quindi conoscitiva) di un sistema teorico nei confronti di un altro.

Qui non intervengono più né la psicologia del soggetto (empirico, non metafisico), né le caratteristiche arbitrarie della notazione e della logica. Il soggetto pone i principi della logica (e del linguaggio), ma il suo intervento si ferma qui, perché tutto ciò che

segue da questi principi avviene automaticamente e necessariamente (cfr. 6.124). Così pure in questo caso: se si sono stabiliti due sistemi segnici da mettere a confronto, soltanto qualcosa di esterno, di non arbitrario, di ontologico, interviene a decidere a favore di uno dei due. Se in generale linguaggio e mondo hanno la stessa forma che li accomuna, per quanto diverso sia pensato il mondo da quello reale, attraverso il confronto delle teorie e l'enucleazione del concetto di *simplicità* è possibile aumentare gli aspetti comuni delle due totalità, fino a trasformare il linguaggio in immagine virtuale del mondo, in base alle indicazioni date dalla realtà stessa. In altre parole, si giunge a scegliere il sistema teorico che ha avuto più successo sugli altri.

E' inutile aggiungere che questa maggiore capacità conoscitiva non è dimostrata direttamente, né è in questo modo dimostrabile, bensì è raggiunta indirettamente e (soltanto) in questo modo viene dimostrata. Wittgenstein intende mostrare non soltanto che esiste ed è possibile costruire un sistema di segni capace di stabilire una relazione costante con il mondo, il che vuol dire essere e restare nel convenzionalismo, ma anche che è possibile passare dal livello della descrizione a quello della conoscenza, dal livello dei rapporti biunivoci arbitrariamente costanti a quello dei rapporti sempre biunivoci, ma oggettivamente costanti: così è possibile giungere al livello ontologico del mondo e al livello della conoscenza, che diviene assoluta, quindi autonoma dal soggetto, dalla logica (ma soltanto in questo senso), e fondata sulla realtà.

Accettare o rifiutare qui la validità e le conclusioni del ragionamento di Wittgenstein è di secondaria importanza. Ciò che importa è l'ambito dei problemi e delle soluzioni nel quale si muove: egli ricerca l'ontologia, perché ritiene che soltanto a quel livello sia possibile parlare di conoscenza effettiva, di conoscenza fondata, perciò solida, della realtà, e non soltanto di mera descrizione della stessa. La conclusione è che l'ontologia appare soltanto indirettamente, ma essa è esigita per fondare una conoscenza non semplicemente strumentale del mondo. L'ambito è sempre quello della teoresi e non viene mai mescolato con motivazioni pratiche, con l'ambito delle manipolazioni della realtà fatte con successo (o meno).

La ricerca del livello ontologico della conoscenza si rivela anche nella spiegazione del concetto di *verità* (cfr. 4.063 sg.). Se su una superficie c'è una macchia nera, è possibile descrivere questa macchia indicando, per ogni punto della superficie, se esso è bianco o nero. Ogni punto nero esprime un fatto positivo, il vero; ogni

punto bianco (non nero) designa un fatto negativo, il falso. Indicare un punto della superficie significa proporsi di stabilire (o giudicare) se esso è nero oppure non lo è. Tuttavia, per potere affermare che un punto è nero oppure è bianco, bisogna innanzi tutto decidere quando un punto si chiama nero e quando bianco. Cioè: per poter dire che una proposizione è vera o falsa, si deve sapere in anticipo in quali circostanze essa è definita vera ed in quali falsa. In questo modo si determina quando la proposizione ha senso.

L'analogia si ferma a questo punto: mentre è possibile indicare sulla carta un punto senza sapere che cosa sia nero e che cosa bianco, non è possibile usare una proposizione senza sapere che essa ha un senso, perché a mancanza di senso corrisponde mancanza di oggetto. Vero e falso non sono proprietà dell'oggetto, delle quali si deve giudicare la presenza o l'assenza; sono attributi della proposizione e devono essere già contenuti nel predicato, cioè nel verbo. Il senso di una proposizione non proviene a tale proposizione dall'esterno, ad esempio premettendole, come aveva fatto Frege, il T coricato, che indicava che «E' vero che *p*.» (cfr. 4.063 e 4.442), bensì ce l'ha già al momento della sua formazione: o ce l'ha o non ce l'ha, in ogni caso non può acquisirlo (cfr. 4.064). Il livello del convenzionalismo viene superato nel momento in cui si pone il senso della proposizione dentro la proposizione stessa. La proposizione infatti non è un mero insieme di segni o di simboli in un rapporto costante e univocamente determinato con la realtà: essa ha una correttezza di forma che le dà il senso, è internamente coordinata e, attraverso questo senso, essa si rivolge a ciò che la realtà effettivamente è. La proposizione non si limita solamente a descrivere — questo è soltanto il momento iniziale del processo conoscitivo —, ma ha la capacità di diventare conoscenza autonoma, indipendente dalle convenzioni arbitrarie che ne presiedono l'origine, ed incalza, senz'altro da vicino, l'ontologia della realtà.

Wittgenstein non è soddisfatto e non si accontenta di una conoscenza meramente fenomenica e descrittiva della realtà, ma ricerca proprio quella conoscenza assoluta che era stato il sogno realizzato o irrealizzabile di molti filosofi. Paradossalmente egli emargina nel non senso la filosofia (cfr. 4.003, 4.111 sgg.) e la metafisica (cfr. 4.114 sg., 6.41, 6.5 sgg., 7), ma ciò non gli impedisce di fare filosofia e di sentire come insopprimibile l'esigenza metafisica. Tale atteggiamento non è affatto in contraddizione con

la sua iniziale professione antifilosofica e filoscintifica, perché fa parte degli ineliminabili paradossi della logica, del linguaggio e del mondo, quando si vogliono assumere come totalità *viste* dall'esterno, dall'esterno della logica, del linguaggio e del mondo, cioè dall'esterno di se stesse. Questo voler vedere ad ogni costo è estremamente scorretto sul piano logico, linguistico e mondano, tuttavia è un desiderio che si vuol realizzare, al quale non si può imporre la ragione (cfr. 6.53 e 6.54). Esso è disposto ad andare incontro ai contorti ed infiniti labirinti del paradosso, pur di vedersi realizzato. La ragione ed il desiderio di Wittgenstein hanno accettato ed affrontato il paradosso, cosa che non si son sentiti di fare né B. Russell, né i neoempiristi, né molti filosofi (da J. R. Weinberg a F. Barone) che hanno voluto essere lettori critici di Wittgenstein<sup>(13)</sup>.

---

(13) Cfr. RUSSELL, *Introduction to « Tractatus »* cit.; M. SCHLICK, *Die Wende der Philosophie*, « Erkenntnis », 1 (1930-1931); R. CARNAP, *Die alte und die neue Logik*, « Erkenntnis » 1 (1930-1931); O. NEURATH, *Physikalismus*, « Scientia », 50 (1931); M. SCHLICK, *Meaning and Verification*, « The Philosophical Review », 45 (1936); J. R. WEINBERG, *An Examination of Logical Positivism*, London 1936 (trad. it. *Introduzione al positivismo logico*, Torino 1950); F. BARONE, *Il neopositivismo logico*, Torino 1953, Bari 1976<sup>2</sup>.



## DIRADAMENTO APPARENTE E ACUITÀ VISIVA

GIOVANNI B. VICARIO

---

Nota presentata dal s.e. Fabio Metelli  
nell'adunanza ordinaria del 16 maggio 1981.

---

Nella presente nota cercherò di fare il punto su un effetto visivo da me descritto qualche anno fa (Vicario, 1971a, 1971b), sul quale è stata compiuta qualche ulteriore indagine, ma del quale non è stata data ancora una spiegazione soddisfacente. L'effetto può essere chiaramente constatato nella fig. 1 della tavola fuori testo: le linee racchiuse nel quadrato piccolo P sembrano più grosse, più nere, ma soprattutto più rade di quelle racchiuse nel quadrato grande G. Ovviamente, le linee sono le stesse in entrambi i quadrati.

Uno studio sistematico dell'effetto ha rivelato che la rarefazione apparente si ha non soltanto con le linee di fig. 1, ma anche con ogni sorta di segni: puntini, cerchietti, brevissimi segmenti disposti a caso, ecc. Non è poi necessario che P e G siano due quadrati: vanno egualmente bene due superfici di qualsiasi forma, purché di area molto differente. Noi possiamo dimostrare anche in altro modo che le linee in P sono più rade. E' sufficiente allontanare dagli occhi la fig. 1 fino alla soglia di visibilità delle linee medesime: si vedrà così che esse fondono prima in G (dove appaiono più fitte) e poi in P (dove appaiono più rade). In altre parole, esse si comportano come se fossero realmente più rade in P che in G. Siccome l'acuità visiva è la capacità di distinguere i dettagli fini degli oggetti nel campo visivo (Riggs, 1965), mi era parso giusto classificare il fenomeno come un caso di dipendenza dell'acuità visiva dall'area dello stimolo.

Nei due articoli su menzionati (ai quali rimando per i dettagli tecnici degli esperimenti, ma soprattutto per le migliori figure) avevo preso in esame alcune possibili spiegazioni dell'effetto. Avevo

cioè tentato di ricondurlo a qualche altro fenomeno ben noto (l'effetto Mach, il gradiente marginale, alterazioni della numerosità, ecc.), ma con scarso risultato. Ne concludevo che l'effetto poteva essere considerato alla stregua di una illusione ottico-geometrica da contrasto (come quella di Delboeuf), specie tenendo conto dei concomitanti aumenti apparenti di spessore delle linee in P e di contrasto cromatico all'interno di P.

In un successivo lavoro (Vicario, 1972) prendevo in esame due quadrati della stessa area, ma inseriti in cornici di diversa grandezza — secondo lo schema dell'illusione di Delboeuf — come si vede nella fig. 2 della tavola fuori testo.

E' abbastanza facile notare che il quadrato inserito nella cornice piccola sembra più grande di quello inserito nella cornice grande (in questo consiste l'illusione di Delboeuf), e che le linee interne al quadrato che sembra più grande appaiono anche più rade di quelle interne all'altro. Se però la figura viene allontanata dall'osservatore per misurare l'acuità visiva all'interno dei due quadrati, si ottiene un risultato sorprendente: la soglia di visibilità delle linee è identica in entrambi, per quelle più rade e per quelle più fitte. Ciò sembra contraddire il buon senso, poiché noi ci aspettiamo di veder bene e più lontano ciò che vediamo meglio da vicino. In altre parole, la rarefazione ottenuta con il dispositivo di fig. 1 influenza l'acuità visiva, mentre la medesima rarefazione ottenuta con il dispositivo di fig. 2 non la influenza per nulla. La mia conclusione fu che le rarefazioni « illusorie » (fig. 2) non sono comparabili con quelle ottenute ricorrendo a meccanismi più basilari (riducendo, per esempio, l'area dello stimolo, vedi la fig. 2), che il diradamento apparente e l'acuità visiva non sono legati fra loro, e che l'effetto da me studiato era la casuale convergenza di due processi differenti.

La conclusione vera era però che il fenomeno andava studiato meglio, e che soprattutto bisognava ragionare un po' sulla definizione di acuità visiva. Di solito accade infatti che il « vedere meglio » o il « vedere più chiaro e distinto » si traduce in una maggiore acuità: nel caso di fig. 2, no. Che significa? Orbene, il tempo ci ha portato i contributi che altri ricercatori hanno voluto dare alla soluzione del problema, e sono questi che mi accingo a riassumere.

Chapman e Cavonius (1974) hanno ripetuto il mio esperimento del 1971, confermandone sostanzialmente i risultati. Essi sosten-

gono però che il metodo da me impiegato per la misurazione dell'acuità visiva (chiedendo al soggetto: « quando vedi chiaramente tutte le linee? ») non è ortodosso. Essi dimostrano che se si usa un metodo convenzionale per determinare il punto di fusione delle linee (chiedendo al soggetto: « in che direzione vanno le linee? »), si scopre che tale punto è il medesimo sia per le aree grandi che per quelle piccole. Resta il fatto che le linee di fig. 1, nella loro totalità, si vedono meglio e più da lontano quando sono nel quadrato piccolo. Come si spiega? Essi sostengono che l'effetto non riguarda l'acuità, bensì qualcosa di differente, cui essi danno il nome di *perspicuità*. Il metodo convenzionale misura l'acuità, quello da me impiegato misurerebbe la *perspicuità*. La *perspicuità* può ben variare in funzione dell'area, dato che il potere risolvete della retina decresce allontanandosi dalla fovea, e che per più larghe immagini si ha un maggiore adattamento in quel canale del sistema visivo che è sensibile all'orientamento delle linee: entrambi i fattori renderebbero la visione nelle aree più grandi meno *chiara* che nelle aree più piccole. Chapman e Cavonius ritengono che il mio esperimento del 1972 (cioè quello della fig. 2) confermi in pieno la loro teoria.

In sostanza, il contributo di Chapman e Cavonius consiste nel negare uno dei due aspetti della faccenda, e cioè che l'area dello stimolo influenzi l'acuità visiva; il diradamento apparente viene ignorato. Se però si considera attentamente il loro metodo, si scopre che non poteva dare risultato diverso. Quando, per esempio, il soggetto identifica l'orientamento delle linee nel quadrato grande che gli si sta avvicinando, ha visione chiara e netta di una piccola porzione di esso (paragonabile al quadrato piccolo), mentre il resto è confuso. A questo punto, o si decide di tener ferma la definizione di acuità visiva (distinzione dei dettagli), e si conviene che l'acuità dipende dall'area, perché non si vede bene *tutto* il quadrato; o si cambia la definizione di acuità, come « distinzione di qualche dettaglio dell'oggetto », e allora la soglia è identica, perché il « dettaglio » ha press'a poco le stesse dimensioni del quadrato piccolo. Introdurre il concetto di *perspicuità*, come visione chiara e distinta di tutti i dettagli, confonde — a mio parere — le idee.

In realtà io giudico molto importante il contributo di Chapman e Cavonius, perché fa capire che il processo di risoluzione dello stimolo in una immagine non dipende soltanto dai consueti parametri — per es., la frequenza spaziale dei margini o l'entità del contrasto — ma anche da una certa area minima d'esercizio.



L'acuità visiva sarebbe ottimale all'interno di detta area per tutti gli oggetti: ciò spiega perché ad una certa distanza si veda chiaramente l'intero quadrato piccolo P e soltanto parzialmente il quadrato grande G. Non si tratta ancora di un'ipotesi, ma di una mera congettura, sulla quale però — per l'esperienza che ho nella visione di reticoli — meriterebbe lavorare.

Masin (1980) ha cercato con successo di separare l'effetto di diradamento dal problema dell'acuità visiva, ed ha almeno dimostrato che il diradamento aumenta con il diminuire del lato del quadrato e con il diminuire della distanza fra le linee, in condizioni che non permettono di supporre l'intervento del fattore acuità. Anch'io avevo tentato la misurazione dell'effetto, e con due metodi: confronto diretto fra quadrati con linee poste ad eguale distanza, ma di lato diverso (1971b), e distanza di fusione dei medesimi (1971a). Con il primo metodo le linee racchiuse in un quadrato 1 x 1 cm apparivano più spaziate di quelle racchiuse in un quadrato di 5 x 5 dell'11% circa; con il secondo metodo il diradamento apparente sale al 42% circa. I valori trovati da Masin si avvicinano ai miei del primo metodo, anche perché ottenuti con una procedura simile — ma molto più raffinata.

Quanto alla spiegazione dell'effetto, Masin è dell'opinione che il diradamento sia dovuto alla natura dei margini dei quadrati, che risultano più « seghettati » quando le linee sono più rade o il lato è più piccolo. La teoria sottostante è quella del gradiente marginale come fattore del contrasto cromatico (Koffka e Harrower, 1932; Kanizsa, 1960). Ho già esposto altrove (1971b, pp. 535-537) gli argomenti che mi fanno dubitare di tale spiegazione, ma devo dire che i risultati di Masin l'hanno resa più plausibile.

Vardabasso e Zanuttini (1980) entrano nella discussione osservando che nella letteratura specializzata non si dà un caso in cui la diminuzione dell'area dello stimolo produca un aumento dell'acuità: succede semmai il contrario. A tale proposito, si suol dire che l'aumento di acuità per le grandi superfici è dato dal concorso di informazioni che giungono al sistema visivo dalla maggior zona parafoveale interessata. La Vardabasso e la Zanuttini dimostrano che è effettivamente così: una lacuna nel retino del quadrato grande viene scoperta ad una distanza che è dell'11% più grande di quella alla quale viene scoperta la medesima lacuna nel retino del quadrato piccolo. L'acuità visiva non sembra quindi aver nulla a che fare con l'effetto di diradamento, anche se resta ancora

da spiegare — lo ripeto — perché il quadrato piccolo P viene visto chiaramente in tutti i suoi dettagli ad una distanza che è quasi una volta e mezza la distanza necessaria per il quadrato grande G (1971a, pp. 21-22), e — aggiungasi — con un concorso di informazione parafoveale minore. Quanto all'effetto di diradamento, la Vardabasso e la Zanuttini cercano di spiegarlo con un meccanismo di costanza inappropriata (Gregory, 1963) o con l'effetto cornice (una specie di illusione di Delboeuf).

In un recente lavoro, Zanforlin (1981) dà una spiegazione del fenomeno del diradamento con un'ipotesi che qui sarebbe troppo lungo esporre, ma che si può brevemente definire come interazione fra recettori di frequenze spaziali — recettori deputati alla rilevazione delle distanze e delle grandezze. Secondo tale ipotesi, la visione dei quadrati come oggetti sarebbe legata all'attività di recettori di frequenze relativamente basse, e la visione delle linee al loro interno all'attività di recettori di frequenze relativamente alte. Poiché la visione dei quadrati e delle loro linee è simultanea, le frequenze di risposta si sommerebbero: a questo modo, i picchi delle frequenze alte risulterebbero spostati verso frequenze minori, e l'entità dello spostamento sarebbe tanto più grande quanto più piccola è la differenza fra le frequenze interagenti. La frequenza generata dalle linee parallele risulterebbe pertanto più diminuita dalla compresenza di un quadrato di piccole dimensioni che da quella di un quadrato grande, e noi vedremmo pertanto le linee più rade (cioè a frequenza minore) nel quadrato piccolo che nel quadrato grande. L'ipotesi di Zanforlin è interessante anche perché spiegherebbe l'aumento di spessore delle linee e l'aumento di contrasto cromatico nel quadrato più piccolo.

Bisogna dire che il collegamento operato da Zanforlin fra il fenomeno del diradamento apparente e la teoria dei recettori di frequenze spaziali è l'unica vera novità nel circoscritto ambito di ricerche di cui qui vado trattando. E' troppo presto per dire se tale collegamento risulterà fruttuoso. In particolare, l'interpretazione di Zanforlin deve ancora misurarsi con almeno due fatti. Il primo è che nelle aree più piccole si vedono meglio non soltanto linee parallele (cui bene può applicarsi il concetto di frequenza spaziale), ma anche ogni sorta di oggettini visivi come punti, linee disposte a caso, cerchi, ecc., ai quali non si sa come applicare il meccanismo della sommazione delle frequenze di risposta. Il secondo fatto è che l'impressione di rarefazione delle linee varia

con l'inclinazione delle linee rispetto la verticale (vedi Vicario, 1971b, fig. 10): per spiegare anche questo occorre una adeguata ipotesi sull'interazione fra recettori di frequenza in diverse direzioni dello spazio visivo, che — per quanto ne so — non è stata ancora formulata.

A conclusione di questa breve rassegna, devo onestamente dire che il fenomeno del diradamento apparente e il concomitante problema dell'acuità visiva non mi paiono più chiari che dieci anni fa. Il mio sospetto di essere alle prese con una delle tante varianti di qualche classica illusione ottico-geometrica (nella specie, quella di Delboeuf), è dovuto all'esperienza che in nessun campo d'indagine si possono dire cose tanto sensate, brillanti e contraddittorie — e destinate a lasciare il tempo che trovano — come nel campo delle illusioni ottico-geometriche. Mi trovo quindi nella posizione di Metzger, il quale, dopo aver illustrato il fenomeno del diradamento apparente nei suoi monumentali *Gesetze des Sehens* (1975, p. 164), commenta che «... nessuno può ancora dire, su due piedi, come si possa conciliare l'effetto con la lampante congettura che l'acuità visiva è una conseguenza diretta della grandezza delle cellule visive — grandezza questa invariabile».

#### BIBLIOGRAFIA

- CHAPMAN, F. A. e CAVONIUS, C. R., The influence of stimulus area on visual acuity. Effect of observer criterion. *Psychologische Forschung*, 1974, 36, 329-334.
- GREGORY, R. L., Distortion of visual space as inappropriate constancy scaling. *Nature*, 1963, 199, 678-680.
- KANIZSA, G., Randform und Erscheinungsweise der Farben. *Psychologische Beiträge*, 1960, 5, 93-101.
- KOFFKA, K. e HARROWER, M., *Color and organization*. Northampton, Mass.: Smith College Studies in Psychology, 1932.
- MASIN, S. C., A psychophysical study of apparent rarefaction. *Perception*, 1980, 9, 533-536.
- METZGER, W., *Gesetze des Sehens*. Frankfurt a. M.: Kramer, 1975.
- RIGGS, L. A., Visual acuity. In Graham, C. H. (ed.), *Vision and visual perception*, pp. 321-349. New York: Wiley, 1965.
- VARDABASSO, F. e ZANUTTINI, L., Diradamento apparente e acuità visiva. *Giornale italiano di Psicologia*, 1980, 7, 475-484.

- VICARIO, G., Visual acuity and stimulus area. *Psychologische Forschung*, 1971, 35, 17-36 (a).
- VICARIO, G., Un fenomeno di diradamento apparente in campo visivo. *Archivio di psicologia, neurologia e psichiatria*, 1971, 32, 515-542 (b).
- VICARIO, G., Phenomenal rarefaction and visual acuity under « illusory » conditions. *Perception*, 1972, 1, 475-482.
- ZANFORLIN, M., Perception of apparent width using adjacent surfaces, II. *Reports of the Institute of Psychology*, University of Padua, 1981, n. 37.

(Licenziate le bozze per la stampa il 13 novembre 1981)



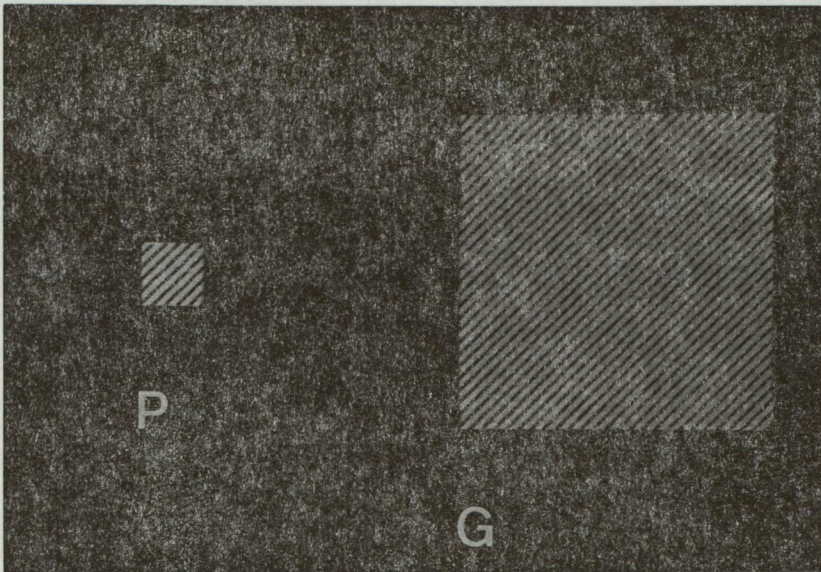


FIG. 1

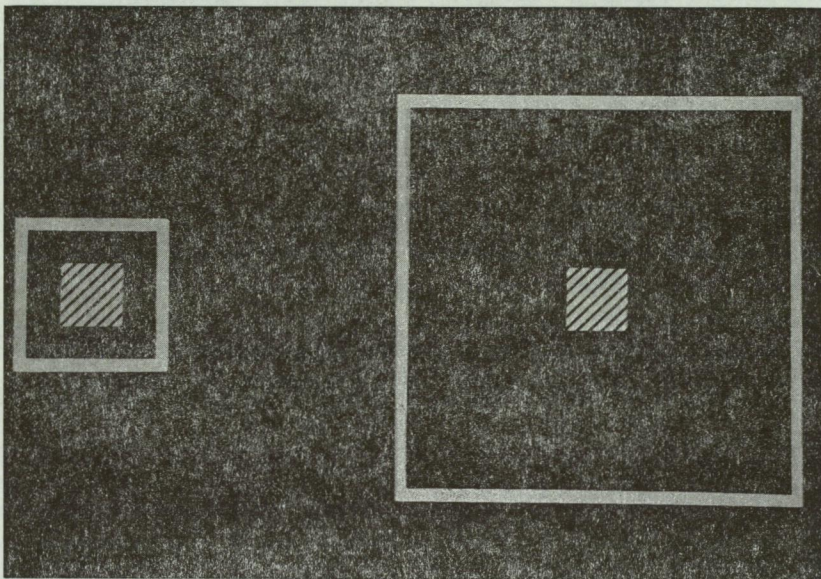


FIG. 2







