

**STUDIUM RICERCA**  
**Anno 114 - gen./feb. 2018 - n. 1**  
**Sezione on-line di Letteratura**

**STUDIUM**

**Rivista bimestrale**

Direttori emeriti: Vincenzo Cappelletti, Franco Casavola

COMITATO DI DIREZIONE: Francesco Bonini (*LUMSA, Roma*), Matteo Negro (*Università di Catania*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

COORDINATORI DI STUDIUM RICERCA, LETTERATURA (SEZIONE ON-LINE): Emilia Di Rocco (*Università Sapienza, Roma*), Giuseppe Leonelli (*Università Roma Tre, Roma*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

CAPOREDATTORE: Anna Augusta Aglitti

Abbonamento 2018 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore € 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.

e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

Stampa: mediagraf - Noventa Pad. (PD)

Finito di stampare nel mese di febbraio 2018

Autorizzazione del Trib. di Roma n. 255 del 24.3.1949

Direttore responsabile: Vincenzo Cappelletti

*Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese*

**EDIZIONI STUDIUM S.R.L.**

**COMITATO EDITORIALE**

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*). Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*), Ezio Bolis (*Facoltà Teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffei (*Facoltà Teologica, Milano*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Fondazione Tovini, Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: don Roberto Donadoni

REDAZIONE: Simone Bocchetta

UFFICIO COMMERCIALE: Antonio Valletta

**REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE**

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

SITO [www.edizionistudium.it](http://www.edizionistudium.it)

Emilia Di Rocco, Giuseppe Leonelli, Fabio Pierangeli, <i>Introduzione</i>	3
I. Nunzio Bombaci, <i>La tenerezza diatropica nel pensiero di Juan Rof Carballo</i>	7
II. Massimo Naro, <i>Dello scandalo e di altre questioni. La dignità del morire in un romanzo di E. Rebullà</i>	20
III. Gabriel Valle, <i>Riflessi nel linguaggio ordinario dell'unità tra il pensiero e il sentimento</i>	30
IV. Gabriella M. Di Paola Dollorenzo, <i>Vox populi vox dei: il ruolo della semantica cristiana nel passaggio dal Latino ai volgari italiani (dal latino volgare di Egeria al volgare italiano di Francesca Romana – secc. V-XV)</i>	36
V. Giorgio Faro, <i>Tommaso Moro e il piffero, nell'Amleto di Shakespeare</i>	66
VI. Silvia Capotosto, <i>Le cornici dialogiche nel teatro dei Sonetti di Belli</i>	78
VII. Fiammetta D'Angelo, <i>Ethos e metamorfosi nel Viaggio di Parnaso di Giulio Cesare Cortese</i>	87
VIII. Roberto Mosena, <i>Pirandello esistenzialista</i>	101
IX. Luigi Cepparrone, <i>La comédie humaine della periferia milanese: I segreti di Milano di Giovanni Testori</i>	112

A questo numero hanno collaborato:

NUNZIO BOMBACI, dottore di ricerca in Filosofia e Teoria delle Scienze Umane, Università di Macerata.

MASSIMO NARO, professore di Teologia sistematica presso la Facoltà Teologica di Sicilia, Palermo, e direttore del Centro Studi Cammarata per la Ricerca sul movimento cattolico in Sicilia.

GABRIEL VALLE, Professore a contratto all'Istituto Universitario per Mediatori Linguistici di Trento.

GABRIELLA M. DI PAOLA DOLLORENZO, professore a contratto, LUMSA, Roma.

GIORGIO FARO, professore aggiunto in Etica Applicata, Introduzione alla Filosofia ed Introduzione alla Sociologia Pontificia Università della Santa Croce.

FIAMMETTA D'ANGELO, docente di Lettere al Liceo e dottore di Ricerca Università Tor Vergata, Roma.

ROBERTO MOSENA, professore a contratto, Università Tor Vergata, Roma.

LUIGI CEPPARRONE, professore a contratto, Università di Bergamo.

Nunzio Bombaci - *La tenerezza diatrofica nel pensiero di Juan Rof Carballo*

## SOMMARIO

Il medico spagnolo Juan Rof Carballo (1905-1994) è autore di una vasta opera di notevole interesse scientifico e letterario. Egli ascrive la massima importanza alla “urdimbre” ovvero all’“ordito” delle relazioni all’interno delle quali l’uomo vive. La urdimbre primaria si struttura nella relazione tra il bambino e la madre, improntata a un amore tenero. L’articolo pone in luce la rilevanza psicobiologica della *tenerezza* e rintraccia gli autori – per lo più psicologi, psicoanalisti e filosofi tedeschi – dai quali Rof Carballo mutua alcuni nuclei tematici al riguardo. In quanto nell’infanzia ha fruito della tenerezza materna, l’essere umano è capace di amare. In una prosa molto elegante l’autore recensisce le espressioni più significative della tenera cura prestata dalla madre, ovvero della “diatrofia”.

## SUMMARY

The Spanish physician Juan Rof Carballo (1905-1994) is the author of a wide work of remarkable scientific and literary interest. He ascribes the greatest importance to “urdimbre”, i. e. the “warp” of relationships every man lives in. The first “urdimbre” develops in the relationship between the mother and child which is characterized by tender love. The essay highlights the psychobiological relevance of *tenderness* and traces the authors - mostly German psychologists, psychoanalysts and philosophers – from whom Rof Carballo borrows some thematic elements in this regard. Having enjoyed maternal tenderness ever since his childhood, man can love. In a very elegant prose, the author reviews the most significant expressions of tender maternal care, that is “diatrophie”.

Massimo Naro - *Dello scandalo e di altre questioni. La dignità del morire in un romanzo di E. Rebulla*

## SOMMARIO

Papa Francesco interviene sempre più spesso sul tema dell’eutanasia. Per un verso la intende come un’espressione – sempre illecita – della cultura dello scarto che, ai nostri giorni, relega ai margini della società e persino reputa superflue le persone più deboli, in particolare gli ammalati e gli anziani. Per altro verso la distingue rispetto all’astensione – non illecita – dall’accanimento terapeutico, che protrae talvolta la vita del malato terminale al di là dei suoi limiti naturali. È una questione bioetica molto controversa, su cui la teologia deve riflettere, anche mettendosi in ascolto della letteratura contemporanea. Come in questo breve saggio, in cui si esamina un romanzo dedicato a una drammatica vicenda di eutanasia: *La misura delle cose*, di E. Rebulla.

## SUMMARY

More and more in recent times Pope Francis has addressed the subject of euthanasia. On the one hand he uses it in the sense – somewhat illicit – of a culture dominated by rejection, whereby nowadays the weakest people are relegated to the fringes of society, even to the point of considering them superfluous, especially when they are ill and old. On the other hand, he distinguishes it from the abstention – not illicit – from excessive over-treatment which can sometimes protract the life of a person who is terminally ill beyond its natural limits. This is quite a controversial bioethical concept which theology has to take into consideration by examining contemporary studies on the subject. This essay deals with this subject by examining a novel dealing with a dramatic case of euthanasia: *La misura delle cose*, by E. Rebulla.

Gabriel Valle - *Riflessi nel linguaggio ordinario dell'unità tra il pensiero e il sentimento*

#### SOMMARIO

Il pensiero e il sentimento sono stati tradizionalmente considerati due sfere indipendenti l'una dall'altra. Nell'Occidente questa posizione è stata avallata da una millenaria tradizione religiosa e filosofica. L'autore dell'articolo sostiene che la separazione tra pensiero e sentimento è meno profonda di quanto non si creda. In particolare l'esperienza del valore, che viene di solito attribuita al pensiero, rivela la nostra costituzione affettiva. Infatti, come Valle sottolinea, molte espressioni del linguaggio corrente esibiscono una duplice valenza: esse riferiscono talvolta fatti, talaltra valori. Il pensiero, quindi, oscilla tra giudizi enunciativi e giudizi valutativi.

#### SUMMARY

Thought and emotions have been conventionally considered to be areas apart. In the West this point of view has been endorsed by a millennial religious and philosophical tradition. The author of this paper claims that separation between thought and emotions is not as deep as is often assumed, especially as far as the experience of value is concerned, which is usually ascribed to thought, since it reveals our emotional constitution. In fact, as Valle points out, many expressions of the ordinary language show a double meaning: they sometimes denote facts, sometimes denote values. Thought, therefore, fluctuates between declarative statements and evaluative judgements.

Gabriella M. Di Paola Dollorenzo - *Vox populi vox dei: il ruolo della semantica cristiana nel passaggio dal Latino ai volgari italiani (dal latino volgare di Egeria al volgare italiano di Francesca Romana – secc. V-XV)*

#### SOMMARIO

Il saggio ricostruisce il ruolo della semantica cristiana, partendo dall'analisi del latino volgare cristiano, testimoniato dalla *Peregrinatio Egeriae ad loca santa* (sec. V d. C.). Prosegue considerando l'inversione di prestigio tra volgarismo e classicismo che attraversa l'Alto e il Basso Medioevo ed arriva fino a Dante. Noto, in questo percorso, la religiosità dell'Italia mediana che tocca il suo apice nelle *Laudes creaturarum* di Francesco d'Assisi, ma altrettanto notevole la spiritualità di Francesca Romana, conservata nei *Tractati della vita e delli visioni*. Il racconto di Egeria come quello di Francesca è tramandato nella lingua del popolo, diventando voce di una Verità che continuamente rivive nella coscienza del Cristiano.

Giorgio Faro - *Tommaso Moro e il piffero, nell'Amleto di Shakespeare*

#### SOMMARIO

Il presente saggio, seguendo un nutrito gruppo di studiosi che – dalla metà dell'Ottocento –, ritiene Shakespeare un cattolico ricusante, ovvero un cripto-cattolico, a maggior ragione dopo le dichiarazioni dell'ex-primate anglicano, Rowan Williams (cfr. finale nota 1), vuole riesaminare in particolare l'Amleto di Shakespeare, che rivela singolari analogie con alcuni scritti di Thomas More, martire cattolico. Ovviamente, non c'è nessuna tesi definitiva, ma è possibile ritrovare nell'analisi dell'Amleto tanti piccoli indizi convergenti, che non possono essere trascurati neanche da chi appoggia tesi diverse da quella dello scrivente autore. Comunque sia, credo ci sia materiale utile per varie riflessioni stimolanti, chiunque sia il lettore.

## SUMMARY

Following a substantial group of scholars who – since the mid-nineteenth century – has believed that Shakespeare was a crypto-Catholic, notably according to the claims of former Anglican Archbishop Rowan Williams (see endnote 1), this essay reexamines Shakespeare's *Hamlet*, which presents distinctive analogies with some writings by Catholic martyr Thomas More. Although no definitive conclusion can be drawn, there are significant similarities between Shakespeare's tragedy and More's works, which cannot be neglected even by those scholars who differ from the author's perspective. I believe that the present essay may provide some useful evidence for further discussion.

Silvia Capotosto - *Le cornici dialogiche nel teatro dei Sonetti di Belli*

## SOMMARIO

L'intento di lasciare «un monumento di quello che è oggi la plebe di Roma» dando la parola direttamente ai popolani, come dichiara Belli nell'*Introduzione* ai *Sonetti* romaneschi, conduce il poeta ad accettare nella sua opera una vera e propria sfida: trasporre nello scritto una realtà linguistica eminentemente parlata, il dialetto romanesco, e tradurre nel dettato poetico le dinamiche della quotidiana interazione verbale, rappresentate nei sonetti all'interno di due cornici dialogiche. Il lavoro si sofferma proprio su queste ultime, illustrando una delle tecniche attraverso le quali il Belli romanesco ha racchiuso nei confini costituiti da 14 endecasillabi una multiforme realtà parlata.

## SUMMARY

The aim to leave «un monumento di quello che è oggi la plebe di Roma» ('a monument of what the plebs of Rome is today') letting plebeians to speak for themselves, as Belli declares in the Introduction to the *Sonetti* romaneschi, brings the poet to accept a true challenge: to transpose in a written work a spoken linguistic reality – that is the *romanesco* – and to translate poetically the daily verbal interactions which are represented in the sonnets in two dialogical frames. The latter is the real focus of this paper, that analyzes one of the techniques with whom Belli portrays within the borders made of 14 hendecasyllable a wide spoken reality.

Fiammetta D'Angelo - *Ethos e metamorfosi nel Viaggio di Parnaso di Giulio Cesare Cortese*

## SOMMARIO

L'iter attraverso l'ethos del *Viaggio di Parnaso* di Cortese evidenzia anzitutto il tipico rapporto tra il signore e il cortigiano, riproposti nei personaggi di Apollo e del *Viator-Auctor*. Perché tutto abbia buon esito, occorre non soltanto purgare (in senso anche letterale) se stessi, ma assistere, compiaciuti, agli stessi atti compiuti dal dio Sovrano della Corte Celeste, come da ogni signore di quelle sulla terra. Bisogna poi imparare, in ogni relazione con l'autorità, ma anche in ogni intimo rapporto, a far propria una logica capricciosa e antinomica, che ad altro prelude. Come in una graduale *climax*, Cortese ci prepara al rovesciamento dei canonici valori morali, quali il biasimo dell'infedeltà coniugale, in vista di un "bene" diverso. Non soltanto è ribadito il dovere di vigilare davvero sul legame matrimoniale da parte di entrambi i coniugi, ma esaltata anche, a sorpresa, l'accettazione delle "corni" in virtù del mantenimento di un *ordo socialis* basato sulla pace. Gli esempi adottati dal mito classico, dalla leggenda e dalla storia, specialmente di età greca e romana, ma anche possibili fonti letterarie moderne sottese al testo cortesiano (il *Decameron* di Boccaccio, l'*Orlando Furioso* di Ariosto) offrono sapienti riletture, in un'ottica di retorica anche barocca e controriformista. *Tout se tient*, nei forzati dialoghi cortigiani, come nei rapporti più intimi, dominati dalla prudenza, il calcolo e la strategia.

## SUMMARY

The journey through the *Ethos* of the *Viaggio di Parnaso* leads us through the topical relationship between the Lord and the courtier, represented by the characters of Apollo and the *Viator-Auctor*. In order to obtain a good outcome of the process it is necessary not only to purge themselves but also to attend in delight the show of the same acts performed by the Sovereign God of the Celestial Court, in the same fashion of any other Lord of that land. It must then be learned, in every relationship with the authority and in any intimate relationship, how to master a caprocious, antimomic logic foreshadowing other things. As in a gradual *climax*, Cortese prepares us to an overthrow of the canonical moral values as for instance the blame of coniugal infidelity in the perspective of a different “good”. The duty of an actual supervision over the integrity of the marriage by both the man and the wife is stated, together with a celebration of the betrayal as a mean to mantain a social order based on peace. The examples provided by the classical myth, by legend and history related to the Greek and Roman era, but also the literary sources of the work by Cortese (Boccaccio’s *Decameron* and Ariosto’s *Orlando Furioso*) offer wise reinterpretations, in a perspective of a baroque, counter-reformist rethoric. *Tout se tient* in the forced dialogues as in the most intimate relationships, dominated by caution, calculation anf strategy.

Roberto Mosenà - *Pirandello esistenzialista*

## SOMMARIO

Il saggio focalizza la sua attenzione sugli aspetti esistenzialistici dell’opera letteraria di Luigi Pirandello. Muovendosi tra poesia e teatro, tra racconto breve e romanzo, Pirandello scrive una sorta di “drammaturgia dell’essere”, sulla quale discute Roberto Mosenà partendo da un riferimento all’esistenzialismo europeo del Novecento per arrivare alle recenti acquisizioni della critica pirandelliana, in particolar modo il libro *Pirandello in chiave esistenzialista* di Roberto Salsano.

## SUMMARY

The essay focuses its attention on the existential aspects of the literary work by Luigi Pirandello. Moving between poetry and theater, between short story and novel, Pirandello writes a kind of “dramaturgy of being”, on which discusses Roberto Mosenà starting from a reference to the European twentieth century existentialism to arrive at the recent acquisitions of Pirandello criticism, especially the book *Pirandello in chiave esistenzialista* by Roberto Salsano.

Luigi Cepparrone - *La comédie humaine della periferia milanese: I segreti di Milano di Giovanni Testori*

## SOMMARIO

Luigi Cepparrone analizza il ciclo *I segreti di Milano* di Giovanni Testori, soffermandosi in modo particolare sugli stretti legami esistenti tra le caratteristiche dei personaggi e i luoghi rappresentati: le periferie di Milano. Il saggio – dal carattere interdisciplinare – analizza le opere di Testori basandosi su alcuni testi antropologici, e in modo particolare sui concetti di “eterotopia” e di “non luogo”, rispettivamente elaborati da Michel Foucault e da Marc Augé. Cepparrone mostra come i testi che compongono il ciclo dei *Segreti* siano il risultato di una scrittura fortemente sperimentale. In essi l’autore mette da parte il tradizionale concetto di sviluppo storico lineare degli eventi e realizza un racconto sperimentale, nel quale le vicende dei personaggi si intrecciano e si giustappongono in un continuum spaziale senza confini, proprio come le periferie in cui i testi sono ambientati. Così le vicende dei personaggi evolvono lungo una linea spaziale orizzontale, secondo la tecnica utilizzata dai pittori per realizzare gli affreschi. Il risultato è proprio un enorme affresco, dove prende vita una

*comédie humaine*, dai tratti a volte grotteschi e a volte drammatici. I riferimenti di questa scrittura molto innovativa non sono scrittori, ma i pittori che Testori ha amato e lungamente studiato.

## SUMMARY

Luigi Cepparrone analyzes the cycle *I segreti di Milano* by Giovanni Testori, focusing in particular on the close ties between the main features of the characters and the places represented in his writings: the suburbs of Milan. The essay – with an interdisciplinary character – deals with Testori's works by doing relevant references to some anthropological texts, and in particular to the concepts of "heterotopia" and "non-place", respectively elaborated by Michel Foucault and Marc Augé. Cepparrone shows how the texts that make up the cycle of the *Segreti* are the result of a strongly experimental writing: the author puts aside the traditional concept of a linear historical development of events and constructs an experimental story, where the events of the characters intertwine and juxtapose themselves in a spatial continuum, without any fixed boundaries, just as the suburbs the texts are referring to. Thus the events of the characters evolve along a horizontal spatial line, according to the technique used by the painters to make the frescoes. The result is itself a huge fresco, where a *comédie humaine* comes to life, with grotesque as well dramatic features at the same time. The main references of this very innovative writing are not writers, but the painters that Testori loved so much, and long studied.



## Introduzione

di Emilia Di Rocco, Giuseppe Leonelli, Fabio Pierangeli

La letteratura, scrive nelle lezioni di *Letteratura inglese* Giuseppe Tomasi di Lampedusa a proposito di Thomas Stearns Eliot, riprendendo idee contenute nel famoso *Tradizione e talento individuale*, è come un processo continuo nel quale il presente contiene il passato<sup>1</sup>: «il presente che si manifesta con *fresh creations* espresse non in termini del vecchio mondo ma in quelli del nuovo mutevole esistere; sempre però in modo non *discorde* dal passato che soltanto così vien modificato e completato mediante l'assorbimento della nuova opera che soltanto con il peso della millenaria tradizione può influire sulla creazione di nuove opere d'arte quando sia venuto il loro momento di zampillare».

La tradizione di Studium è più che centenaria e si apre alla nuova sfida creativa rappresentata dalla Rete con lo spirito descritto dallo scrittore de *Il Gattopardo*: rinnovamento nel solco di una lunga storia, attenta, innanzitutto, al fattore umano, per dirla con un altro scrittore inglese caro a Lampedusa, Graham Greene.

«Who touches this book touches a man»: potremmo declinare al plurale la celebre espressione di Walt Whitman per ogni volume della nostra rivista, sulla scia di personalità del mondo della letteratura che su questa evidenza hanno costruito una solida ermeneutica, basata sulla percezione del fecondo rapporto tra analisi del linguaggio e interpretazione letteraria, tra elementi strutturali ed elementi contenutistici di carattere filosofico, etico o con forte propensione ai contenuti sociali. L'idea è quella di dar vita ad avventure stilistiche e tematico simbolico, con il gusto della composizione e dell'equilibrio tra colori diversi, a partire da una identità riconosciuta e aperta al dialogo, pronta a dare spazio, a cambiare rotta, a conversare con i migliori risultati di altre culture e metodologie interpretative.

Resta un dato, fondamentale per indirizzare qualsiasi ricerca letteraria: la lettura, la poesia, non hanno bisogno di ulteriori specificazioni per motivare la loro azione nella storia, se non “un forte reagente di umanità”. La letteratura incide nella storia con il carattere precipuo della sua comunicazione, magari inventando mondi utopici o descrivendo il reale attraverso il fantastico. Oppure scegliendo l'evasione o il riso, per accompagnare la vita degli uomini. Ci sono decenni, come quelli dagli anni Sessanta e Settanta del Novecento, in cui la letteratura doveva quasi sempre giustificare la sua propria esistenza: fin dalle origini l'attività di *Studium* si è sviluppata in una direzione testocentrica, senza mai escludere un carattere di intervento su temi dell'attualità e una altrettanta passione didattica e pedagogica attraverso il linguaggio e lo stile precipuo dei testi letterari.

La collaborazione tra studiosi di diverse generazioni, che a loro volta si sono riconosciuti in una continuità, costituisce la base su cui lanciare la *fresh creation*, la nuova proposta di due numeri dedicati alla letteratura nel formato on-line, mantenendo le stesse caratteristiche editoriali della rivista cartacea.

La spinta propulsiva delle nuove generazioni, con diversi saggi di alto valore scientifico giunti alla redazione, ci ha convinto ad aprire questo nuovo spazio, nella cadenza già molto fitta della rivista Madre, ai sei numeri all'anno se ne aggiungono quattro on-line, due per la letteratura e altrettanti per la filosofia.

È sempre complicato presentare una miscellanea, per lo più a causa della natura eterogenea dei contributi, e spesso si corre il rischio del mero elenco descrittivo. Tuttavia, come accade per i saggi racconti in questo primo volume di *Studium online*, quando non si voglia ricorrere a formule eccessivamente esatte e rigide, è altresì possibile individuare dei fili rossi. In questo caso il discorso degli autori si sviluppa almeno lungo tre direttrici: Medical humanities, una riflessione sul linguaggio

---

<sup>1</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *Letteratura inglese*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1995, p. 1273.

che dalla tarda antichità e dai primi secoli cristiani arriva fino ai nostri giorni e, infine, un tema di auerbachiana memoria, la rappresentazione della realtà. Questi concetti sono da intendersi in senso molto ampio e mirano a «richiamare alla mente del lettore [...] una serie di rappresentazioni che gli rendono più facile comprendere ciò che in quel contesto determinato caso per caso si vuol dire»<sup>2</sup>. Le Medical Humanities, ad esempio, delimitano il dominio di una disciplina che, come testimonia il vivace dibattito degli ultimi decenni (soprattutto in ambiente anglo-americano), è di interesse tanto a letterati, quanto a filosofi, medici, biologi e neuroscienziati, per citare soltanto alcuni dei settori di indagine che si sono dedicati con passione a questo campo di studi. Nondimeno l'attualità di questa materia non deve indurci in errore e farci pensare che si tratti di cosa dei nostri giorni. Il rapporto tra letteratura e religione, infatti, affonda le radici nell'antichità greca (basti qui ricordare la descrizione della peste di Atene in Tucidide o di quella di Firenze in Boccaccio) e, in tempi relativamente più vicini a noi, come ricorda Nunzio Bombaci, nella Spagna medievale. Nella penisola iberica esiste, infatti, una tradizione di medici umanisti che dall'epoca della dominazione araba arriva fino ai nostri giorni; a questa si possono ricondurre le esperienze descritte da Pedro Laín Entralgo, Gregorio Maraón e Juan Rof Carballo in pieno Novecento. Tra tutti Bombaci sceglie l'opera di Rof Carballo, la cui riflessione sulla rilevanza biografica della malattia rivela una straordinaria capacità di assimilare nozioni teoriche da diverse discipline che, negli scritti della maturità, sfocia nel progetto di una medicina antropologica e dialogica. Seguendo un cammino interdisciplinare questo medico internista galiziano giunge a formulare il concetto di "urdimbre" (ordito), forse il suo contributo più originale nel campo delle medical humanities. Partendo dalle tre distinte stratificazioni di "urdimbre", primaria o affettiva, di ordine e, infine, di identità, Bombaci si concentra sul trattamento della tenerezza (ternura) in *Violencia y ternura*, per rilevare come il pensiero rofiano anticipi la riflessione etica avviata circa quarant'anni fa negli Stati Uniti e recepita dalla filosofia italiana moderna e contemporanea come etica della cura.

Il pensiero rofiano richiama l'attenzione su un tema che è quanto mai al centro del dibattito etico contemporaneo, così come il contributo di Massimo Naro che, attraverso la rilettura di *La misura delle cose* di Eduardo Rebullà sollecita il lettore a riflettere sul problema del fine vita. Le "grandi dinastie di domande" al centro del romanzo di Rebullà e la ricerca di risposte a quelle domande radicali, che vengono ricondotte al concetto platonico e aristotelico di meraviglia, evidenziano come la letteratura tratti una questione centrale della modernità, quale quella del fine vita. Questo problema può sì essere affrontato da un punto di vista eminentemente laico quale quello dell'autore de *La misura delle cose*, ma la fede tuttavia – come suggerisce Naro – può soccorrere.

Il discorso può essere avviato anche a partire dal rapporto tra i pensieri e i sentimenti, nodo centrale del saggio in cui Gabriel Valle si sofferma ad analizzare i riflessi di questo tema nel linguaggio ordinario. Partendo dall'abisso incolmabile che si apre tra pensieri e sentimenti già nell'antichità greca, Valle ricostruisce una tradizione storica che, dopo le posizioni di Ficino, Pomponazzi, Cartesio e Leibniz, si sposta nell'ambiente tedesco e a Kant, il quale costruisce «un reticolato di ferro tra i due domini», fino ad arrivare oltremano, dove Hume appare come il vero dissidente nella tradizione che ha aperto un baratro tra ragione e sentimento. La frattura inizia a ricomporsi, anche all'insegna del concetto inglese di *sympathy*, prima con Bertrand Russell – il quale sosteneva che distingueva tra il bene e il male attraverso i sentimenti – poi, in epoca a noi più vicina, con Martha Nussbaum, che identifica sentimento e giudizio. Un significativo apporto in questo campo viene dalle neuroscienze per le quali il pensiero non si esaurisce nella ragione bensì la comprende e la supera, come dimostra anche la duplice valenza di alcune espressioni idiomatiche in italiano. È nel giusto Pascal: «il cuore ha ragioni che la ragione non conosce».

Le considerazioni conclusive di Valle introducono un ulteriore filo rosso che collega i saggi di questa raccolta, la riflessione sulla lingua e sul linguaggio, nodo centrale tanto del dibattito sulla medicina

---

<sup>2</sup> Sono parole di Eric Auerbach citate nell'Introduzione di Aurelio Roncaglia a *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], Einaudi, Torino 2000, p. X.

narrativa quanto del problema della rappresentazione della realtà. A questo riguardo Dollorenzo si sofferma sulla rivoluzione culturale e spirituale provocata dalla diffusione del cristianesimo nel passaggio dal latino classico al latino al volgare, attraverso l'esempio del. Dopo gli esempi del *Satyricon* di Petronio e del latino d'Egitto che ritroviamo in alcune lettere che rivelano una volontà di innovazione ma al tempo stesso di conservazione, nel IV-V secolo si produce una vera e propria frattura – incolmabile – tra il latino classico e il latino volgare. Il cristianesimo allora si fa portavoce di nuovi significati, diventando così uno dei principali attori della trasformazione del latino nei volgari romanzi. Nei secoli successivi, in particolare durante il VII e l'VIII, il codice cristiano si sostituisce gradualmente a quello latino romanzo, mentre nel IX, anche a seguito della riforma carolingia, nasce una coscienza linguistica del volgare. Tra gli esempi più famosi di questa rivoluzione sta l'affresco di San Clemente, testimonianza di una comunicazione allargata che documenta l'uso del volgare per trasmettere il messaggio a chi ormai non comprende più il latino. L'autrice del saggio illustra questo cambiamento attraverso la lettura di due testi: l'*Itinerarium Egeriae*, fondamentale per il latino volgare del V secolo, e le *Laudes* francescane, senza però dimenticare la lunga tradizione in volgare e in latino che sta tra le due opere e adombrandone gli sviluppi futuri in Dante, per giungere ai *Tractati* di Francesca Romana, vero punto di arrivo dell'avvenuta trasformazione del latino in volgare.

Nel lungo cammino dal Medioevo alla Roma ottocentesca del Belli (Capotosto) sta uno dei pilastri della letteratura europea, William Shakespeare che, secondo quanto scrive T. S. Eliot, divide il mondo moderno con Dante. Giorgio Faro riprende la *vexata quaestio* del presunto cattolicesimo del bardo inglese e rinviene nel legame tra il drammaturgo e Tommaso Moro nell'*Amleto* nuove tessere del mosaico delle ipotesi a sostegno della tesi di Shakespeare cattolico clandestino.

In pieno ottocento Giuseppe Gioacchino Belli non può non porsi il problema della lingua, nella consapevolezza della necessità di una riforma che avvicini la lingua all'uso, e affrontare quello di una rappresentazione del mondo più vicina possibile al reale in letteratura. Le due questioni, come dimostra Silvia Capotosto, sono tra loro strettamente connesse nella poetica del Belli e si risolvono all'interno di due cornici dialogiche – quella del discorso diretto e del discorso diretto libero da un lato e quella del discorso riportato dall'altro – dove nell'interazione dialogica prende forma il parlato. Infine, due saggi sono dedicati alla rappresentazione della realtà nel romanzo italiano del Novecento. Roberto Mosenza riprende la tesi di un Pirandello filosofo esistenzialista, la cui opera si regge su un continuo interrogarsi sulla realtà e sull'esistenza umana che chiaramente risente della filosofia novecentesca – Heidegger *in primis*, nonché dell'esistenzialismo di Camus e Sartre – per suggerire al lettore nuovi e interessanti spunti di riflessione. Mosenza propone un'analisi a tutto tondo dell'opera dello scrittore siciliano e rinviene anche nel teatro e nella produzione saggistica il nodo centrale dei romanzi, vale a dire gli interrogativi sulla rappresentazione della realtà e sulle manifestazioni interne ed esterne dell'essere. L'originale punto di arrivo è l'idea di una raffigurazione della Sicilia in chiave esistenzialista, l'ipotesi di un'Itaca pirandelliana, metafora di estraneità, nella quale lo spazio esterno all'isola suggerisce l'isolamento psicologico e esistenziale dell'essere umano.

Sempre nell'ambito della rappresentazione della realtà si colloca il saggio di Luigi Cepparrone sul progetto del ciclo *I segreti di Milano* di Giovanni Testori, caratterizzato da una delle scritture più sperimentali della letteratura del dopoguerra in Italia. Ritenendo che la definizione di non luogo coniata da Marc Augè sia insoddisfacente per descrivere la periferia milanese, l'autore del saggio propone il concetto foucaultiano di “eterotopia” e avvia la sua analisi riprendendo la distinzione di Foucault tra una civiltà fondata sulla storia e sul tempo da un lato, e una basata sullo spazio dall'altro. Da queste premesse, nella narrativa di Testori emerge una rappresentazione della realtà in una dimensione spaziale, la storia scompare, con conseguente appiattimento sul presente, per arrivare all'idea di un mondo come prigioniero che, in ultima analisi, di definisce come l'altra faccia del miracolo economico e anticipa la società attuale.

**Emilia Di Rocco, Giuseppe Leonelli, Fabio Pierangeli**

## I. La tenerezza *diatrofica* nel pensiero di Juan Rof Carballo

di Nunzio Bombaci

*Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem*<sup>3</sup>

### 1. La nozione di *urdimbre* nella riflessione rofiana

Sin dall'epoca della dominazione araba si è affermata in Spagna una prestigiosa tradizione di medici umanisti. Nel Novecento si possono ascrivere a tale tradizione medici di rango quali Pedro Laín Entralgo, Gregorio Marañón e Juan Rof Carballo.

Rof Carballo è un internista di origine galiziana, che ha perfezionato i suoi studi di anatomia patologica e di fisiologia del sistema nervoso in Austria, Germania, Francia e Danimarca<sup>4</sup>. L'opera rofiana, costituita da una trentina di volumi e da centinaia di articoli, rivela una capacità non comune di assimilare ed elaborare nozioni teoriche attinte da discipline diverse, tra le quali la medicina psicosomatica, la biologia, la psicologia, la psicoanalisi, l'antropologia culturale, la filosofia, la sociologia e l'etologia. Tra i filosofi europei che Rof Carballo cita con significativa frequenza nelle sue opere vanno menzionati Martin Heidegger, Paul Ricoeur, Jean-Paul Sartre, Ortega y Gasset e Xavier Zubiri. È segnatamente quest'ultimo ad offrire all'autore gli strumenti teorici che confluiscono nella sua riflessione antropologica. Non va sottaciuta, inoltre, l'attenzione prestata da Rof Carballo all'opera di Rilke, di Proust, di Goethe e di altri protagonisti della cultura letteraria europea degli ultimi due secoli, dal romanticismo sino all'espressionismo.

Sin dagli anni Quaranta, nell'esercizio della professione di internista, l'ascolto di ciò che i pazienti gli riferiscono sul loro malessere induce Rof Carballo a riflettere sulla rilevanza biografica dell'evento costituito dalla malattia. Riprende allora con rinnovato interesse la lettura delle opere del neurologo tedesco Viktor von Weizsäcker, fautore di una medicina dialogica, e di Sigmund Freud. Legge inoltre le opere di altri autori, europei e statunitensi, che hanno segnato l'evoluzione della psicoanalisi e della medicina psicosomatica. Nel 1949, il clinico galiziano pubblica un trattato di medicina psicosomatica<sup>5</sup>, apprezzato da Ortega y Gasset e da Ludwig Binswanger. Si sottopone inoltre all'analisi didattica e, a partire dagli anni Cinquanta, esercita la medicina psicosomatica a Madrid. Inoltre, con i numerosi scritti e le conferenze, egli contribuisce alla diffusione della conoscenza della psicoanalisi e della medicina psicosomatica in Spagna e in America Latina.

Per quanto attiene alla psicosomatologia, l'opera rofiana si segnala per l'originale contributo arrecato al dibattito, molto vivace intorno agli anni Sessanta e Settanta del Novecento, sulla genesi e la terapia di patologie quali l'*alessitimia*, ovvero l'incapacità di riconoscere i propri vissuti, e il pensiero

---

<sup>3</sup> «Comincia, bambino, a conoscere la madre al suo sorriso», Virgilio, *Bucoliche*, IV, 60, a cura di M. Cavalli, Mondadori, Milano 1990.

<sup>4</sup> Per le coordinate biografiche essenziali dell'autore rinvio a C. Martínez Priego, *Neurociencia y afectividad. La psicología de Juan Rof Carballo*, Erasmus, Vilafranca de Penedés, Barcelona 2012, pp. 15-49.

<sup>5</sup> J. Rof Carballo, *Patología psicosomática*, Paz Montalvo, Madrid 1949, 1950, 1955; riedito presso Asociación Gallega de Psiquiatría, Lugo 1999.

*operatorio, calcolante*, il cui predominio sulle altre forme di pensiero impoverisce gravemente il mondo interiore dell'essere umano.

Gli scritti maturi di Rof Carballo delineano il progetto di una *medicina antropologica e dialogica*, particolarmente attenta all'importanza del contesto relazionale all'interno del quale va formandosi l'essere umano. Nella sua complessione biopsicosociale questi si *costituisce* in virtù di un insieme di rapporti – soprattutto con i propri simili, a partire dalla madre – che nel linguaggio dell'autore costituiscono una *urdimbre*, ovvero un "ordito"<sup>6</sup>.

Proprio il concetto di *urdimbre* è il contributo più originale dell'autore al pensiero scientifico del Novecento. Questo "ordito" assume una rilevanza interdisciplinare, in quanto consente di sussumere in una sola nozione un complesso di fenomeni attinenti alla vita relazionale dell'essere umano, integrando al suo interno elementi mutuati non solo dalle discipline scientifiche, ma anche dall'antropologia culturale, dalla sociologia e dalla filosofia. In ragione dell'interesse che l'"ordito" stesso assume per filosofia, è legittimo ascrivere l'opera del clinico galiziano, ancorché connotata da un certo eclettismo, alla filosofia europea del Novecento, e segnatamente al *pensiero dialogico*. In una prospettiva più ampia, si può affermare che l'autore, in virtù dei pregi stilistici della sua prosa, ha conseguito una propria collocazione pure all'interno della storia della letteratura spagnola di tale secolo.

Il tenore qualitativo della *urdimbre* costituisce l'uomo in quanto essere fondamentalmente aperto alla relazione<sup>7</sup>, che manifesta un proprio stile di vita, determinate preferenze e attitudini nonché la tendenza a contrarre alcune malattie. Si comprende che quest'ultimo fenomeno assuma una grande importanza per il medico galiziano.

Nell'"ordito" in parola vanno distinte tre "stratificazioni". La prima è la *urdimbre affettiva, primaria o costitutiva*, alla quale l'autore presta la massima attenzione<sup>8</sup>. Essa si struttura essenzialmente in virtù della relazione transazionale che nella prima infanzia si instaura tra il bambino e la madre. Ad essa fanno seguito la *urbimbre di ordine* e quella di *identità*. Il periodo della *urdimbre* di ordine comprende al suo interno l'età edipica e prosegue sino alla prima fanciullezza. In questi anni assume un capitale importanza la figura del padre, ipostasi del principio di autorità. Soprattutto nel rapporto con la figura paterna si va delineando dinanzi al bambino un mondo *ordinato*, che integra al suo interno aspetti *buoni* e *cattivi* nonché *belli* o *brutti*. La vita psichica del piccolo assume allora una complessità tale da consentirgli l'introiezione delle più varie norme di comportamento.

La terza forma di *urdimbre*, ovvero quella di identità, si va "tessendo" negli anni dell'adolescenza e della giovinezza. Ora, all'interno di un contesto relazionale sempre più ampio, l'essere umano consegue una propria identità, attraverso successivi processi di identificazione con le persone che sono particolarmente significative per lui.

La qualità della relazione tra la madre il bambino è essenziale per il costituirsi di una buona *urdimbre* affettiva. All'interno di questa le espressioni di amore e di tenerezza della madre sono della massima importanza nel fondare e caratterizzare, nel prosieguo degli anni, la vita relazionale dell'essere umano. Al contempo, tali manifestazioni di affetto offrono gli stimoli necessari allo sviluppo normale

<sup>6</sup> Il *Dizionario della lingua italiana* Devoto-Oli, edizione 1971, definisce l'«ordito» come «l'insieme dei fili che costituiscono la parte longitudinale del tessuto e tra i quali viene poi inserita la trama a formare l'intreccio del tessuto stesso».

<sup>7</sup> Per Rof Carballo la *urdimbre* è una nozione di capitale rilevanza per ogni futura disciplina che studi l'essere umano. Al riguardo, l'autore scrive: «quella che ho chiamato "Teoria della *urdimbre* costitutiva" si presenta a noi, per il futuro, come *scienza fondamentale* di una serie di discipline non solo mediche, ma anche antropologiche, sociali, culturali, giuridiche, etc. E, non da ultimo, quale elemento radicale di ogni "prospettiva" o scienza del futuro dell'uomo» (J. Rof Carballo, *Biología y psicoanálisis*, Desclée de Brouwer, Bilbao 1972, p. 470).

<sup>8</sup> Cfr. J. Rof Carballo, *Urdimbre afectiva y enfermedad. Introducción a una medicina dialógica*, Labor, Barcelona 1961. Segnalo la più recente ristampa, pubblicata dalla Asociación Gallega de Psiquiatría, Vigo 1999.

del sistema nervoso e del sistema immunitario del bambino, gravemente immaturi alla nascita. Nei primi anni di vita aumenta considerevolmente il numero di connessioni tra i neuroni e il tessuto nervoso si va ricoprendo della sostanza biancastra denominata “mielina”, la quale svolge un ruolo essenziale nella conduzione dell’impulso nervoso. Se si considerano gli effetti dell’amore tenero, proprio dell’“ordito” primario, sul tessuto nervoso del bambino, si può affermare che «la *urdimbre* si fa carne». È, questo, il *mirum* che attiene ad essa. L’importanza di questo processo si evince anche dall’esperienza clinica che attesta la notevole frequenza con la quale si riscontra un ipoevolutismo somatico, oltre che psichico, nei bambini privi di una adeguata cura parentale.

Al riguardo, Rof Carballo cita di frequente le ricerche svolte negli Stati Uniti dal celebre psichiatra e psicoanalista René Spitz sullo sviluppo del bambino nei primi anni di vita. In particolare, Spitz studia il comportamento dei neonati accolti in ospedali o brefotrofi, in quanto orfani oppure abbandonati dai genitori. Egli si avvede che questi bambini, sebbene assistiti da uno staff di ottime *nurses* che si avvicinano nell’accudirli, non presentano soltanto gravi ritardi dello sviluppo psicofisico e varie anomalie comportamentali – evidenti conseguenze della carenza di amore genitoriale – ma anche una grave vulnerabilità alle malattie. La loro scarsa reattività agli stimoli è una delle manifestazioni della *depressione anaclitica* studiata da Spitz. Questi osserva che un numero molto elevato di questi bambini muore prima del termine del secondo anno di vita<sup>9</sup>.

Da parte sua, Rof Carballo, nel volume *Rebelión y futuro*<sup>10</sup>, menziona il crudele esperimento posto in atto nel tredicesimo secolo da Federico II su alcuni bambini, per scoprire quale lingua avrebbe parlato l’essere umano qualora fosse stato allevato in un ambiente completamente “muto”. L’imperatore voleva conoscere così quale fosse la “lingua originaria” del genere umano. Fu allora intimato alle nutrici di accudire diligentemente quei bambini senza mai rivolgere loro la parola. Federico II non poté soddisfare la sua insana curiosità. Tutti i bambini morirono<sup>11</sup>. Questo esperimento rivela l’importanza della *parola* che accompagna i gesti della cura parentale. Per la sopravvivenza stessa del neonato è indispensabile che chi se ne prende cura gli rivolga la parola. Tale constatazione richiama alla mente la prospettiva antropologica di Eugen Rosenstock-Huessy, il quale ravvisa nell’uomo *ein Angeredtes Wesen*, ovvero *un essere al quale è rivolta la parola*<sup>12</sup>. Per il filosofo tedesco, il bambino ha bisogno che qualcuno, rivolgendogli la parola, lo consideri un Tu, affinché possa emergere in lui l’esperienza dell’Io.

## 2. La tenerezza nella vita affettiva

Rof Carballo nota con un certo rammarico che la *tenerezza* non è stata presa adeguatamente in considerazione dal pensiero filosofico del Novecento. Essa è stata invece ampiamente studiata dalla psicoanalisi e dalla psicologia. Alla luce della loro prospettiva teorica, psicoanalisti e psicologi hanno

<sup>9</sup> Vedi R. A. Spitz, *Il primo anno di vita del bambino* [1962], Giunti, Firenze 2009, p. 92 (ed. originale *La première année de la vie de l’enfant*, P.U.F., Paris 1958). Cfr. Id., *Il primo anno di vita. Studio psicoanalitico sullo sviluppo delle relazioni oggettuali*, Armando, Roma 1989 (*The First Year of Life: a Psychoanalytic Study of Normal and Deviant Development of Object Relations*, International University Press, New York 1965); Cfr. J. Rof Carballo, *Urdimbre afectiva y enfermedad*, cit., pp. 117-118.

<sup>10</sup> J. Rof Carballo, *Rebelión y futuro*, Taurus, Madrid 1970, p. 239.

<sup>11</sup> È fra’ Salimbene da Parma, allorché narra gli *scelera* perpetrati da Federico II, a riferire dell’esperimento condotto dall’imperatore, nella *Cronica*, par. 1664-1665. Cfr. L. Cantoni, N. Di Blas, *Teoria e pratiche della comunicazione*, Apogeo, Milano 2002, p. 72.

<sup>12</sup> «La prima cosa che accade al bambino, che accade a ogni uomo, è che gli viene rivolta la parola», E. Rosenstock-Huessy, *Angewandte Seelenkunde*, in *Die Sprache des Menschengeschlechts, Eine Leibhafte Grammatik in Vier Teilen*, vol. 1, Lambert Schneider, Heidelberg 1963, p. 754 (ed. originale presso Röchter, Darmstadt 1916).

posto in luce l'importanza e la peculiarità che la tenerezza assume all'interno della vita affettiva dell'essere umano.

Il clinico galiziano è ben lontano dalla concezione della tenerezza espressa da Sigmund Freud, il quale la considera una forma peculiare della sessualità, almeno per quanto attiene alla sua origine. Nel saggio *Massenpsychologie und Ich-Analyse*<sup>13</sup> Freud scrive che essa è una forma di sessualità «inibita nella meta». Nell'opera, l'autore traccia una distinzione tra *pulsioni sessuali dirette* e *pulsioni sessuali inibite nella meta*<sup>14</sup>. Il significato di *meta sessuale* viene esplicitato dall'autore in *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* allorché afferma: «chiamiamo la persona dalla quale parte l'attrazione sessuale, *oggetto sessuale*, l'azione verso la quale la pulsione spinge, *meta sessuale*»<sup>15</sup>. Per Rof Carballo, con questa affermazione Freud ha offerto un contributo a un processo culturale, già in atto prima del sorgere della psicoanalisi, mediante il quale la tenerezza è stata fundamentalmente misconosciuta dalla scienza e dalla filosofia. L'autore osserva:

«Sembra che cominci ad essere vinta la paura che l'uomo ha nei confronti della tenerezza. Poiché la cosa certa è che la tenerezza è stata sinora sempre dissimulata, nascosta, e quando non si è potuto fare a meno di studiarla lo si è fatto travestendola con altro, ovvero chiamandola serenità, calma, sapienza, tutela, afflusso di stimoli afferenti e alcune cose ancora. Io ho preferito analizzarla con il suo nome più conosciuto: tenerezza»<sup>16</sup>.

Il clinico galiziano riconosce la grande importanza della riflessione sulla tenerezza svolte dall'antropologo e filosofo svizzero Hans Kunz<sup>17</sup>. Per questo autore, questa attitudine relazionale vale a confermare l'uomo nella sua individualità<sup>18</sup> e a consolarlo del suo limite di individuo, del suo «*stare solo nel mondo ed essere perituro*, soggetto alla morte»<sup>19</sup>. Rof Carballo osserva che per Kunz una forma peculiare di tenerezza si dispiega anche nell'attività conoscitiva. Essa è al fondo della *oggettività* (*Sachlichkeit*), quale attitudine volta a conoscere le cose senza interpretarle «con violenza»<sup>20</sup>.

Kunz pone opportunamente in rilievo la *prossimità* tra due esseri posta in atto dalla tenerezza, la quale, molto più della sessualità, può promuovere un vincolo duraturo tra loro. Inoltre, le «cavità» nelle quali la tenerezza parentale – dell'essere umano come di molte specie animali – trova il suo spazio sono «aperte» poiché debbono consentire al piccolo, quando sarà tempo, di uscire dall'ambito protettivo nel quale è stato allevato. Nella tenerezza si esplica pertanto una dialettica tra la funzione

<sup>13</sup> S. Freud, *Massenpsychologie und Ich Analyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig, Wien, Zürich 1921; trad. it., *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, Bollati Boringhieri, Torino 1975.

<sup>14</sup> Vedi S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, cit., pp. 87-90.

<sup>15</sup> S. Freud, *Primo saggio, Le aberrazioni sessuali*, in *Tre saggi sulla teoria sessuale (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie)*, 1905, in *Gesammelte Werke*, hersg. A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakoner, vol. V, Imago Publishing, London 1991), ora nel volume *La vita sessuale*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 44-45.

<sup>16</sup> J. Rof Carballo, *Violencia y ternura*, Prensa Española, Madrid 1967; ultima edizione presso Espasa Calpe, Madrid 2008. Mi avvalgo qui dell'edizione presso Espasa Calpe, Madrid 1997, dove il brano citato si legge a p. 97.

<sup>17</sup> Cfr. H. Kunz, *Aggressivität, Zärtlichkeit und Sexualität. Phänomenologische und anthropologische Studien zur Psychologie und Psychopathologie*, Huber Verlag, Frauenfeld 2004. .

<sup>18</sup> «Considerata come bisogno, la tenerezza ci svela una verità antropologica, perché manifesta la necessità che ciascuno ha di protezione e di conferma della propria identità», M.T. Russo, *La ferita di Chirone. Itinerari di antropologia ed etica in medicina*, Vita e Pensiero, Milano 2006, p. 95. Verte sul medico galiziano una sezione del libro, dal titolo *Ermeneutica ed etica del mito nell'umanesimo medico di Juan Rof Carballo*, pp. 57-103.

<sup>19</sup> J. Rof Carballo, *Rosalía, Anima Galaica*, in AA.VV., *7 ensayos sobre Rosalía*, Galaxia, Vigo 1982, riportato in Id., *Quirón, el centauro. Consideraciones psicoanalíticas sobre la ataraxia*, Ibys, Madrid 1957, p. 26.

<sup>20</sup> J. Rof Carballo, *Medicina y actividad creadora*, Revista de Occidente, Madrid 1964, pp. 214-215.

protettiva e quella volta all'emancipazione. In una prospettiva più ampia, per il medico galiziano questa dialettica si riscontra anche nella *urdimbre* considerata nel suo complesso, in quanto essa protegge il piccolo e, al contempo, gli offre le condizioni per potere acquisire cognizioni e capacità che gli consentiranno in seguito di vivere da essere libero.

Un altro autore dal quale Rof Carballo mutua alcuni elementi teorici riguardanti la tenerezza è lo psicoanalista tedesco Hans von Hattingberg<sup>21</sup>. Nelle parole del clinico galiziano, questi considera opposizione primordiale dell'amore quella che esiste tra la sensualità e la tenerezza. La peculiarità della prima è la tensione crescente che termina nella scarica esplosiva della soddisfazione libidica; ciò che è caratteristico della tenerezza è la prossimità sempre uguale, tanto psichica che corporea, che stabilisce un vincolo permanente nell'altro e ha la sua espressione nella forma del rifugiarsi accantucciandosi nel nido o nel grembo, propri del bambino piccolo come dell'uccellino appena nato. Ogni tenerezza evoca, in effetti, questa concavità prima, che fu il rifugio nel quale l'uomo terminò di farsi: tutta la varietà di *rifugi* che sostituiscono l'utero materno in questa prolungata *extragestazione* nella quale l'uomo va gradualmente prendendo contatto con la realtà e rafforzandosi mentre "incorpora" al suo essere il mondo che dopo deve sapere dominare.

Per questo è essenziale a quella «cavità primigenia» (la "*Urhöhle*"<sup>22</sup> della quale parla Spitz) la sua condizione di essere "aperta", aperta come la mano che accarezza. Il grembo è aperto, come il nido, poiché la sua protezione consiste nel promuovere, ad ogni passo, con il rifugio, il rischio, l'avventura esposta al caso. La tenerezza, come la carezza, è essenzialmente intermittente, altrimenti diventa assorbimento distruttivo, incarceramento, prigione che ostacola ogni sviluppo<sup>23</sup>.

Rof Carballo dissemina pregevoli considerazioni sulla *ternura* in libri quali *Medicina y actividad creadora*, *Entre el silencio y la palabra* e *Violencia y ternura*. Qui prendo in considerazione segnatamente quest'ultimo volume, che ha avuto una discreta fortuna editoriale e offre un agile compendio del pensiero rofiano.

Il titolo del libro richiama le due polarità della vita affettiva propria dell'essere umano, ovvero l'amore/tenerezza e la violenza. La tenerezza è la manifestazione più significativa dell'amore all'interno dell'"ordito" primario. Qui essa si esprime nelle modalità più diverse, tra le quali il bacio, la carezza, l'abbraccio, l'allattamento e il gioco.

Per quanto attiene alla *violenza* – l'altro polo della vita affettiva trattato in *Violencia y ternura* – va detto che Rof Carballo, a differenza di molti psicoanalisti, tende a considerarla per lo più non come una pulsione originaria dell'uomo, ma quale risposta a un contesto relazionale ed a un ambiente che non corrispondono adeguatamente alle sue esigenze primarie, innanzitutto al bisogno di essere amato. Il clinico galiziano recensisce pure il significato che la tenerezza e la violenza assumono nel mondo animale, avvalendosi degli studi svolti dagli etologi. Inoltre, in quanto medico, egli pone in luce la rilevanza delle espressioni di "tenerezza" nella psicoterapia. All'interno di quest'ultima, talora un'attitudine "tenera" del terapeuta nei confronti del paziente può indurre quest'ultimo a rivivere l'atmosfera emozionale propria degli anni della *urdimbre* primaria, ovvero del periodo al quale talvolta risale l'origine del suo disagio<sup>24</sup>. Va detto che, analogamente allo psicoanalista Michael Balint, Rof Carballo ritiene che il terapeuta non si debba sempre attenere al «principio di astinenza» formulato da Freud con riguardo alla gratificazione da parte dell'analista delle esigenze affettive espresse dal paziente. Per il medico galiziano, in alcune fasi della terapia è possibile, e anche proficuo

<sup>21</sup> Cfr. H. von Hattingberg, *Über die Liebe. Eine ärztliche Verweisung*, J.F. Lehmanns, München 1936.

<sup>22</sup> R. Spitz, *Die Urhöhle. Zur Genese der Wahrnehmung und ihrer Rolle in der psychoanalytischen Theorie*, in *Psyche*, 9, 11, gennaio 1956, pp. 641-667. Per Spitz, la *Urhöhle*, ovvero la *primal cavity*, è soprattutto la bocca, agente di transizione tra la percezione del mondo interno e quella dell'esteriorità.

<sup>23</sup> J. Rof Carballo, *Medicina y actividad creadora*, cit., pp. 212-213. Una parte del brano è riportata in M.T. Russo, *La ferita di Chirone*, cit., p. 94.

<sup>24</sup> Cfr. J. Rof Carballo, *Teoría y practica psicossomática*, Desclée de Brouwer, Bilbao, p. 579



per l'esito della stessa, che il medico offra tale gratificazione, nel corrispondere in modo empatico alle piccole manifestazioni di affetto che il paziente gli rivolge.

La riflessione rofiana concerne la *ternura* tutelare, nell'uomo e negli animali, e più di rado quella che è propria della relazione erotica<sup>25</sup>, a differenza del Levinas di *Totalité et infini*. Questi prende in considerazione la tenerezza nell'ambito del rapporto erotico con il femminile<sup>26</sup>. Se per Juan Rof Carballo la tenerezza è suscitata dalle forme più fragili della vita, Emmanuel Levinas rinviene nella fragilità il *modo* della tenerezza stessa («Il *modo* della tenerezza com-mossa [*tendre*] consiste in una fragilità estrema, in una vulnerabilità»<sup>27</sup>). Tuttavia, per entrambi gli autori, la tenerezza non è una mera affezione dell'interiorità, ma è piuttosto una com-mozione che induce a tendere verso altri. Questo “tendere”, per Levinas, si rivolge segnatamente al femminile, silenzioso e discreto, per Rof Carballo si dispiega soprattutto come cura del piccolo, fragile e indigente, dell'uomo e di altri animali.

### 3. La tenerezza costitutiva, risposta all'amore primario

Rof Carballo osserva invece che la tenerezza *serve la vita*, soprattutto proteggendola quando è più vulnerabile. Leggiamo:

«Certo, la tenerezza dà piacere, ma a un livello distinto dal sessuale, più prossimo al piacere che dà l'amore. Nella tenerezza la fruizione è “creatrice”; si accompagna al medesimo sentimento che nutre l'attività del medico, la quale serve il dispiegarsi della vita»<sup>28</sup>.

Alla luce di ciò che si è detto, si comprende come per Rof Carballo la *ternura* propria della relazione tra la madre e il bambino possa costituire una «alleanza tra empatia e piacere (*goce*)»<sup>29</sup>. Le manifestazioni dell'amore tenero della donna nei confronti del suo bambino *fanno tenerezza* pure a chi si soffermi ad osservarle, se questi non è un individuo anaffettivo. Nel *Dizionario Devoto-Oli*, leggiamo che l'espressione *far tenerezza*, significa appunto «suscitare un sentimento di affettuosa commozione». Lo stesso dizionario, alla voce “tenerezza” segnala, tra gli altri, i significati di: «fragilità di organismi giovani». Più comune, tuttavia, è il significato di «espressione o manifestazione di fiducioso commosso abbandono nei confronti dell'oggetto amato».

L'uomo si costituisce quale essere capace di amare in quanto è stato amato teneramente sin dalla nascita<sup>30</sup>. Generalmente, Rof Carballo riconosce le qualità più rilevanti dell'amore anche alla tenerezza. Pertanto, nel linguaggio rofiano, si riscontrano entrambi i sintagmi *amore costitutivo* (*constituyente*) e *tenerezza costitutiva*. La tenerezza ha favorito il processo evolutivo che ha condotto all'affermazione della specie umana, ovvero nella *filogenesi*<sup>31</sup> e si esplica pure nello sviluppo di ogni essere umano, ovvero nella *ontogenesi*. Per quanto riguarda la filogenesi, l'autore ritiene che un essere estremamente vulnerabile alla nascita come l'uomo sia potuto sopravvivere – e quindi

<sup>25</sup> Tuttavia, l'internista galiziano non sminuisce l'importanza della tenerezza nell'eroticismo e ritiene, anzi, che essa costituisca «uno degli elementi chiave» di esso (*El hombre como encuentro*, Alfaguara, Madrid 1973, p. 288).

<sup>26</sup> E. Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*, M. Nijhoff, La Haye 1961, trad. it., *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1980, pp. 263-267.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>28</sup> J. Rof Carballo, *Fronteras vivas del psicoanálisis*, Karpos, Madrid 1975, p. 213.

<sup>29</sup> J. Rof Carballo, *Teoría y práctica psicósomática*, cit., p. 578.

<sup>30</sup> «La capacità di amore dell'uomo dipende, nella sua ultima radice, dalla forma in cui è stato amato da bambino. Dal fatto che abbia avuto o no sovrabbondanza di tenerezza» (J. Rof Carballo, *El hombre como encuentro*, cit., p. 254).

<sup>31</sup> Cfr. J. Rof Carballo, *Medicina y actividad creadora*, cit., p. 218.

riprodursi – in virtù di una tenerezza particolarmente marcata negli adulti della specie *homo sapiens*, soprattutto di sesso femminile.

Per Rof Carballo, ai primordi della storia della specie umana il progressivo arricchirsi delle manifestazioni di tenerezza all'interno della famiglia ha contribuito al consolidamento della famiglia stessa e all'affermarsi dei riti funebri. L'essere umano si rende allora capace di sentimenti teneri anche nei confronti dei suoi morti. E, si potrebbe aggiungere, allorché in lui matura la capacità di riflettere sul proprio dolore per la morte di un congiunto, egli giunge a comprendere che la commossa e affettuosa memoria del defunto, intrisa proprio di tenerezza, è l'esito più auspicabile dell'elaborazione del proprio lutto. Pure in tale fenomeno si rivela il «legame della tenerezza tra le generazioni»<sup>32</sup>.

Per quanto attiene all'ontogenesi, dopo ciò che si è detto appare chiaro che, sin dalla prima infanzia, l'essere umano è “modellato” proprio dalla tenerezza<sup>33</sup>. Nelle parole dell'autore:

«È la tenerezza che costituisce l'uomo nella sua capacità di contatto per le cose e per gli altri esseri, che lo rende capace di una «relazione di oggetto», ovvero uomo capace di maturare normalmente»<sup>34</sup>.

Va ricordato che, nel linguaggio della psicoanalisi, l'intenzionalità propria della «relazione di oggetto» non è volta a un mero “oggetto”, ma alla figura tutelare, per lo più la madre.

Poiché per il medico galiziano la tenerezza è innanzitutto una *realtà biologica* essa, come la vita stessa, non può essere compresa dall'intelletto analitico, il quale tenderebbe a scinderla in presunti “elementi”<sup>35</sup>. Essa si rende quindi perspicua *all'esprit de finesse*, non *all'esprit de géométrie*. Rof Carballo scrive:

«La tenerezza, con il suo impetuoso fluire, può essere contaminata – è generalmente lo è – da altri fattori spuri: utilizzazione del bambino per soddisfare necessità inconscie, narcisismo dei genitori, fame di potere, complesso di castrazione, ecc. *Però, dietro a tutto questo, vi è una realtà biologica primaria che si distrugge allorché è analizzata*»<sup>36</sup>.

Per l'autore, la *ternura* è una delle espressioni più elevate della vita affettiva, e tuttavia si può degradare a una modalità di relazione la quale, più che amare l'altro, lo manipola e lo strumentalizza. Normalmente, questa attitudine relazionale della madre viene incontro a una tensione psichica originariamente presente nel bambino, e che Rof Carballo denomina *amore primario*, sulla scia dello psicoanalista di origine ungherese Michael Balint<sup>37</sup>, da lui citato di frequente. Si tratta di un amore puramente recettivo, ovvero di un bisogno di amore che esige imperiosamente di essere soddisfatto dalla madre.

Se l'amore viene inteso nella sua accezione più elevata – arrecata dal cristianesimo ed espressa dalla parola greca *agape* nonché dalla latina *charitas* – a rigore non si può parlare al riguardo di amore primario ma di *eros*. È appena il caso di dire che l'amore scaturisce da una sovrabbondanza del proprio mondo interiore, esige il decentrarsi da sé per rispondere alle esigenze dell'altro, è capacità di donazione. All'interno della *urdimbre* affettiva (ovvero della *Diade madre-bambino* studiata da

<sup>32</sup> «enlace generacional de la ternura» (J. Rof Carballo, *Fronteras vivas del psicoanálisis*, p. 109).

<sup>33</sup> J. Rof Carballo, *Medicina y actividad creadora*, cit., p. 206.

<sup>34</sup> J. Rof Carballo, *El hombre como encuentro*, cit. p. 318. Cfr. Id., *Violencia y ternura*, cit., p. 381. A p. 392, l'autore scrive: «la risposta della tenerezza, necessaria all'uomo, è ciò che lo *costituisce* in quei livelli complessi della sua persona dai quali scaturisce l'autonomia, l'iniziativa, la creatività, la plasticità dello spirito».

<sup>35</sup> Cfr. J. Rof Carballo, *Teoría y practica psicossomática*, cit., p. 578.

<sup>36</sup> J. Rof Carballo, *Violencia y ternura*, cit., p. 391.

<sup>37</sup> Cfr. M. Balint, *L'amore primario. Gli inesplorati confini tra biologia e psicoanalisi*, Raffaello Cortina, Milano 1991 (ed. or., *Primary Love and Psycho-analytic Technique*, Hogarth, London 1952).

René Spitz), almeno nei primi mesi di vita del bambino, questa forma di amore si manifesta solo nella madre. Di converso, nel piccolo il bisogno di essere amato e soddisfatto nelle sue necessità più elementari si rivela quale forma dell'*eros* proprio dell'essere indigente, che si protende verso l'altro poiché questi può offrirgli ciò che gli manca.

In fondo, per Rof Carballo la maturazione dell'uomo quale essere capace di amare gli altri – nelle sue parole, «il cammino verso il prossimo» – prende avvio dall'adeguata soddisfazione di questo amore primario e recettivo, ed è quindi un processo di affrancamento dall'autoreferenzialità che lo caratterizza per decentrarsi da sé e prestare attenzione alle esigenze dell'altro. L'amore maturo appare dunque al lettore del medico galiziano come una “estroversione” dell'amore primario, la quale è l'esito di una solida *urdimbre* affettiva.

#### 4. Tenerezza, diatrofia e cura

La tenerezza suscita un piacere intenso ma calmo, che sopravviene gradualmente e pure gradualmente si estingue. All'origine della cura parentale e della tenerezza, Rof Carballo individua un'attitudine fondamentale dell'essere umano, da lui denominato *eros diatrofico*, distinto dall'*eros generativo* che si esplica nella sessualità procreativa<sup>38</sup>.

Per l'autore, la tenerezza materna è *diatrofica*, in quanto “nutre”, nel senso più ampio, il piccolo. Egli mutua la parola “diatrofia” da René Spitz. Inoltre, in entrambi gli autori – e, ancora prima, in Freud – si riscontra con significativa frequenza anche l'aggettivo *anaclitico*, che designa il sostegno (*respaldo*) e il conforto che la cura parentale offre al bambino. I bambini affetti da depressione anaclitica osservati da Spitz mancano proprio del supporto anaclitico della madre.

Con riferimento all'attitudine diatrofica, il medico galiziano scrive:

«La parola “diatrofico” è stata proposta da Spitz per designare l'azione tutelare senza la quale il bambino, essere che nasce prematuramente dal punto di vista biologico, non potrebbe terminare il suo sviluppo. Grazie a questa influenza diatrofica l'uomo incorpora nel suo essere l'“eredità sociale”. In greco τροφικός, aggettivo derivato da τρέφω, è “ciò che alimenta o sostiene”»<sup>39</sup>.

La diatrofia parentale è ascritta dall'autore all'*eros* ma, in ragione del decentramento da sé che essa comporta e della tensione oblativa che le è peculiare, appare al lettore come un'espressione di amore. Nelle loro manifestazioni normali, sia l'*eros* generativo sia quello diatrofico possono promuovere nell'essere umano la capacità di donarsi all'altro.

Riguardo alle istanze psicobiologiche che si affermano all'interno della Diade madre-bambino nel periodo della *urdimbre* primaria, è lecito oltrepassare il tenore letterale del *detto* rofiano per giungere al nucleo essenziale del suo *dire*. Pertanto, l'*amore primario* di Balint e Rof Carballo può essere considerato una forma di *eros* e, di converso, l'originaria attitudine umana che il clinico galiziano denomina *eros diatrofico* presenta il carattere oblativo dell'*amore* inteso nell'accezione più elevata. Il bambino che gode della diatrofia parentale impara a imitare l'adulto nel prendersi cura di sé e dell'altro, mentre il genitore, nell'esplicare tale diatrofia, tende ad adottare atteggiamenti infantili,

<sup>38</sup> Un'ampia riflessione sull'eroticismo è proposta da Rof Carballo in *El hombre como encuentro*, cit., pp. 219-329. Per una considerazione analitica di tale riflessione rimando a J.L. Martín Montalvo, *Pensamiento y obra de Juan Rof Carballo*, tesi di dottorato sostenuta presso l'Università Complutense di Madrid nel 1992 (vedi le pp. 582-609 del testo consultabile sul web, in <http://eprints.ucm.es/3683/1/D1006701.pdf>).

<sup>39</sup> J. Rof Carballo, *El hombre como encuentro*, cit., p. 222, nota 1. Tra i diversi significati del verbo τρέφω, menziono: nutrire, allevare, mantenere.

per “sintonizzarsi” con il piccolo. Pure in questo fenomeno si riscontra il carattere transazionale che è proprio della *urdimbre* affettiva. Per l’autore, l’*identificazione diatrofica* del genitore con il bambino non è una semplice “regressione” del primo all’infanzia, ma una radicale *modifica della configurazione*<sup>40</sup> comunicativa. In tale contesto, gli elementi preverbale e paraverbale della comunicazione – i gesti, gli atteggiamenti, il tono di voce, ecc. – possono assumere maggiore rilevanza rispetto alla parola nel creare un «ambiente particolarmente favorevole» allo sviluppo del bambino, se è lecito ricorrere a un’espressione dello psichiatra e psicoanalista inglese Donald Woods Winnicott, anch’egli citato di frequente dal medico galiziano<sup>41</sup>.

La diatrofia predispone la donna alla *cura attenta* (*cuidado*<sup>42</sup>) e tenera nei confronti della prole. Dal punto di vista biologico, anche l’assetto ormonale che si instaura nel puerperio assume una grande importanza. Come osserva Rof Carballo, in tale periodo è molto elevato il tasso ematico di alcuni ormoni – gli *ormoni della cura diatrofica*<sup>43</sup> – che corroborano nella donna una marcata attitudine alla cura.

Proprio perché la *diatrofia*, come l’eros generativo, è inscritta nella complessione psicobiologica dell’essere umano, il clinico galiziano considera questi come un *essere diatrofico*<sup>44</sup>.

Si può affermare che l’autore, per l’importanza attribuita alla cura diatrofica nella vita umana, anticipa per certi versi una riflessione etica che ha preso avvio circa quarant’anni fa negli Stati Uniti e ha avuto una significativa recezione anche nella cultura filosofica del nostro paese. Si tratta dell’*etica della cura*, alla quale apportano significativi contributi – oltre a filosofi e bioeticisti – anche medici e sanitari che riflettono sugli aspetti più difficili e delicati della loro professione. Se le varie forme dell’etica del passato erano incardinate sulla *virtù*, sui *doveri* o sulla *vita buona*, questo nuovo paradigma etico, promosso dal pensiero femminile, pone al centro della vita morale appunto la *cura*. La studioso di Rof Carballo può constatare che la tutela diatrofica tematizzata dall’autore presenta i caratteri che per una delle filosofe più rappresentative della *care ethics*, Joan Tronto, sono propri della relazione di cura, ovvero l’*attenzione*, la *responsabilità*, la *competenza* e la *reattività*<sup>45</sup>. È evidente l’importanza dei primi due caratteri nella relazione tra la madre e il bambino. L’*attenzione* propria della diatrofia esige dalla madre la capacità di “decentrarsi” da sé al fine di percepire i più piccoli segni di disagio del bambino e porvi rimedio. La *responsabilità* è inerente all’avere messo il mondo un essere vulnerabile – il quale, anzi, alla nascita è *vulnerabilità assoluta* – e pertanto ha bisogno di cura. È più difficile determinare la *competenza* della madre: essa che non si insegna, né si impara mai abbastanza. In gran parte la si acquisisce nell’esercizio stesso della tutela diatrofica, anche nel tenere in braccio il bambino in modo adeguato – nello *holding*, direbbe Donald Winnicott – tale da potere percepire che cosa egli “sente”. Infine, la *reattività* propria della diatrofia è la disposizione della madre a comprendere come il bambino reagisce alle cure prestate, a percepire il *feed-back* che il piccolo le rimanda, per potere modulare in modo ancora migliore le cure stesse. Questo carattere è particolarmente consono a una relazione che, come rileva Rof Carballo, è eminentemente transazionale.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 408.

<sup>41</sup> Cfr. D. W. Winnicott, *Maturational Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*, Hogarth, London 1965 (ed. originale, *Sviluppo affettivo e ambiente: studi sulla teoria dello sviluppo affettivo*, Armando, Roma 1974).

<sup>42</sup> In spagnolo, la parola “cuidado” significa sia “cura” che “attenzione”. Cfr. J. Rof Carballo, *Violencia y ternura*, cit., p. 284.

<sup>43</sup> J. Rof Carballo, *Urdimbre afectiva y enfermedad*, cit., p. 480.

<sup>44</sup> J. Rof Carballo, *Medicina y actividad creadora*, cit., p. 209.

<sup>45</sup> J.C. Tronto, *Confini morali. Un argomento politico per l’etica della cura*, Diabasis, Reggio Emilia 2006, pp. 151-154 (ed. originale, *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*, Routledge, London 1993). Cfr. M. Gensabella Furnari, *Etica della cura e dolore della differenza*, in *Segni e comprensione*, XXVI, 82, gennaio-aprile 2014, pp. 73-94 ([www.segniecomprensione.it](http://www.segniecomprensione.it))

In ogni epoca della vita umana, ci si prende cura di altri oppure, soprattutto in condizioni di particolare vulnerabilità, si fruisce della cura prestata da altri. Anche questa è una *cura diatrofica*, che non corrisponde soltanto alle esigenze primarie dell'essere umano, ma “nutre” altresì la sua fiducia negli altri e la sua attitudine a sperare. Si pensi al bambino, ma anche all'anziano, al malato, al disabile. Sono soprattutto costoro ad avere bisogno della cura diatrofica, per un certo periodo o per tutta la vita.

Segnatamente dall'«impulso diatrofico» sorgono talune vocazioni, come quella del medico e dello psicoterapeuta<sup>46</sup>. In altri tempi, tra le vocazioni diatrofiche figurava quella del cavaliere, il quale si poneva al servizio degli esseri umani più deboli.

Per Rof Carballo, il medico manifesta un'attitudine diatrofica nel prestare attenzione all'uomo più vulnerabile, in quanto minato dalla malattia e talora «malato di abbandono»<sup>47</sup>. La diatrofia del terapeuta verso il paziente, «contratto in se stesso» per la sofferenza che prova, può aiutarlo a riscoprirsì quale essere capace di sperare e di amare anche nella precarietà della sua condizione.

A giudizio dello scrivente, una forma di diatrofia può trovare spazio pure in alcune relazioni asimmetriche, come quella tra maestro e allievo (il primo “nutre” e stimola l'intelligenza e la sensibilità del secondo) nonché tra il direttore spirituale e chi è guidato da lui. Il direttore spirituale offre “nutrimento” e sostegno all'essere umano che si inoltra nella vita spirituale. Pertanto, egli svolge un compito *diatrofico* e *anaclitico*.

### 5. Le espressioni della ternura

Rof Carballo si dimostra consapevole della polisemia propria della parola “tenerezza”. In effetti, con essa si può intendere, tra l'altro, un complesso di sentimenti che comportano un affettuoso abbandono all'altro, oppure una tonalità affettiva che induce l'essere umano a vivere con gioiosa partecipazione emotiva l'esperienza del momento, quasi dismettendo l'insieme di sistemi di difesa dell'io che lo rendono “rigido” e spesso gli precludono la pienezza di tale partecipazione. *Tenero* è generalmente antonimo di *rigido* piuttosto che di *forte*.

Ancora, la tenerezza può insorgere all'interno di una relazione interumana ed esserne uno dei suoi tratti più significativi – si pensi al rapporto tra due innamorati – ma può anche essere elicitata da altri esseri viventi, dalla visione di un paesaggio, dalla considerazione della vita umana nel suo complesso, vista nella sua fragilità. Così, suscita tenerezza un essere umano – bambino o adulto che sia – che cerca di svolgere con la massima dedizione e diligenza un compito al di sopra delle sue possibilità. E «fanno tenerezza» anche, in colui che «si prende tutto il tempo», i giochi dei cagnolini, come pure l'allattamento dei piccoli nei mammiferi. Pure certi ricordi personali suscitano tale sentimento nell'essere umano, allorché emergono alla *coscienza autoetica*, nella loro originale freschezza e ingenuità, pensieri, attitudini e azioni propri di una età ormai trascorsa.

Tuttavia, va posto in rilievo che la tenerezza non è solo un sentimento. Si può affermare che una relazione interumana è “tenera” poiché essa si rivela segnatamente nello spazio *tra* l'uno e l'altro partner, nello *Zwischen* che per Martin Buber è il luogo della realtà e della reciprocità di tale relazione<sup>48</sup>. Qui essa assurge a modalità relazionale che coinvolge *tutto* l'essere di entrambi i partner del rapporto.

<sup>46</sup> Cfr. J. Rof Carballo, *Fronteras vivas del psicoanálisis*, cit., p. 78.

<sup>47</sup> «enfermo de desamparo» (J. Rof Carballo, *Medicina y actividad creadora*, cit., p. 259).

<sup>48</sup> M. Buber, *Rede über das Erziehische*, Lambert Schneider, Heidelberg 1926, confluito poi nella raccolta *Reden über Erziehung*, pubblicata dallo stesso editore nel 1953; trad. it., *Sull'educativo*, in *Il principio dialogico e altri saggi*, San Paolo, Cinisello Balsamo-Mi 1993, p. 178.

Normalmente, all'interno Diade madre-bambino la tenerezza costituisce soprattutto l'attitudine adottata dalla madre in risposta alle necessità del piccolo<sup>49</sup>. Si può considerare tale Diade come un *sistema complesso*, applicando quindi a un fenomeno psicobiologico le teorie della complessità, concepite originariamente per i processi studiati dalle scienze naturali. In effetti, la Diade configura un sistema siffatto per gli psicoanalisti e psichiatri nordamericani i quali, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, hanno posto in atto un programma di ricerca – l'*Infant Research* – che verte sullo sviluppo psicologico nella prima infanzia. Tali autori hanno posto in rilievo che la madre i cui gesti siano informati dall'amore e dalla tenerezza non soltanto risponde adeguatamente alle esigenze del piccolo, ma è in grado di coordinare lo *stato del mente* di questi con il proprio. Per le neuroscienze, e segnatamente per la *neurobiologia interpersonale*, lo stato della mente assume un'accezione alquanto ampia, in quanto comprende al suo interno non soltanto processi cognitivi, ma anche sentimenti ed emozioni, il cui correlato neurofisiologico è dato dall'attivazione di determinate aree del cervello (ovvero, nella terminologia delle neuroscienze, da alcuni «pattern di attivazione neuronale»).

Nella prospettiva teorica propria dell'*Infant Research*, la madre e il bambino costituiscono un «sottosistema», tributario del sistema complesso configurato appunto dalla Diade. Ancora, in un diverso ordine di grandezza, lo stato mentale dell'una e dell'altro configurano un altro sottosistema. La coordinazione tra i due stati della mente realizza il fenomeno che con linguaggio poetico si può designare come «corrispondenza di amorosi sensi». Ed è proprio la madre, in virtù dei suoi gesti improntati all'amore tenero, a promuovere tale «corrispondenza». Alla luce di queste pur scarse considerazioni, si comprende la rilevanza della tenerezza all'interno di discipline quali la psicologia dell'età evolutiva, la pedagogia e la neuropsichiatria infantile.

Va precisato che la *ternura* si può esprimere anche nella gratuità propria dello scambio di «coccole»<sup>50</sup>: l'«essere piccino» del bambino suscita espressioni di tenerezza nella madre e il compiacimento del bambino per le coccole ricevute induce in lei la gioiosa disponibilità ad offrirgli ancora tenerezza. Si tratta quasi un «gioco al rilancio» fatto di gesti teneri. Scrive Rof Carballo:

«Il linguaggio primo che l'essere umano percepisce è quello della tenerezza, in tutta la sua ricchezza misteriosa e per noi remota e dimenticata. È il gesto raffrenato, la carezza che ricrea la sua soavità, il bacio con la sua infinita ricchezza sfumata, l'espressione verbale che per essere compresa ricorre a balbettii e diminutivi, la carineria (*carantoña*), gli atteggiamenti solleciti, le attitudini protettive, le norme del ricoprire, il tono di voce, regredito nel suo modularsi a i suoi elementi più semplici e intellegibili, il mondo del sorriso, dalle mille sfumature, il gioco, il vigilare attento, e mille cose ancora: il tepore della pelle della madre, il contatto soave, la brusca lontananza e il conforto dell'approssimarsi, l'olfatto, questo mondo per noi arcano e quasi dimenticato, il sussurrio (*musitar*) amoroso, le prime sensazioni dei muscoli che sciolgono il loro torpore, il proprio dolore, e il mistero della propria aggressività che, improvvisamente, inspiegabilmente, ci fa male»<sup>51</sup>.

Diverse manifestazioni del linguaggio della tenerezza, presentate qui dall'autore, vengono apprese dall'essere umano ancora prima del linguaggio verbale. Talora i genitori non sono capaci di «insegnare» questo linguaggio, e allora l'essere umano proverà sempre una grande difficoltà a manifestare gesti di tenerezza.

Se in alcune famiglie le manifestazioni di tenerezza sono scarse, in altre appaiono eccessive. Per Rof Carballo la tenerezza ha una sua *misura*, un'intrinseca sobrietà. Allorché essa è troppo «sostenuta» si rivela inautentica, e non costituisce l'attitudine relazionale adeguata nei confronti di un essere che deve affrancarsi in seguito dalla tutela parentale<sup>52</sup>. Va presa in considerazione la possibilità della deriva verso forme di aggressività alla quale è soggetta una tenerezza priva di «misura». A esempio,

<sup>49</sup> J. Rof Carballo, *Violencia y ternura*, cit., p. 228.

<sup>50</sup> Cfr. P. Balestro, *La terapia delle coccole. Parlare l'amore*, San Paolo, Cinisello Balsamo (Mi) 1993.

<sup>51</sup> J. Rof Carballo, *Medicina y actividad creadora*, cit., p. 44.

<sup>52</sup> J. Rof Carballo, *Violencia y ternura*, cit., p. 241.

una donna insoddisfatta del suo matrimonio può riversare sul figlio una “tenerezza” eccessiva, spuria e nociva, cercando in tale modo di compensare la sua frustrazione affettiva.

Nelle pagine di Rof Carballo sono rari i riferimenti alla tenerezza del padre o, più in generale, dell'uomo adulto. Tuttavia, egli ama citare un passo della tragedia *Julius Caesar* di Shakespeare, nel quale Bruto, la sera della vigilia della battaglia dopo la quale si ucciderà, dà una carezza a un paggio adolescente che dorme. Osserva l'autore: «È un gesto di dolcezza quasi femminile, un gesto materno. Nel momento in cui l'uomo virile, l'uomo della *andreaia*, della forza, affronta serenamente la morte, in quello stesso momento, dal più profondo del suo essere nasce un gesto di tenerezza»<sup>53</sup>. Allorché considera il gesto di tenerezza di Bruto come un'approssimazione al comportamento femminile, l'autore sembra rinunciare a un'autonoma caratterizzazione della tenerezza maschile.

Come ogni forma di tenerezza, pure quella che si manifesta all'interno della relazione asimmetrica tra la madre e il bambino «si prende tutto il suo tempo». Le sono propri la «mancanza di fretta (*ausencia de prisa*)», il «carattere calmo (*sosegado*)» e l'«indifferenza alla tirannia del tempo»<sup>54</sup>. Il bambino si nutre di tenerezza diatropica, la madre gioisce nell'offrirgliela, senza curarsi del tempo. Anche in virtù dello scambio di tenere effusioni con la madre, il piccolo prende coscienza del suo corpo come “totalità”, del suo essere che va acquisendo una progressiva autonomia dalla figura tutelare. Quando si approssima il periodo della *urdimbre* di ordine, la tenerezza manifesta il suo carattere transitorio, l'“instabilità”<sup>55</sup> che le è propria: in un certo stadio dello sviluppo infantile essa cede la preminenza ad altre connotazioni del rapporto genitore-figlio. Nel periodo della seconda *urdimbre* si afferma l'esigenza di ordine, la quale comporta anche l'attenzione al tempo, ovvero alla scansione temporale dei diversi compiti che ormai il bambino è capace di svolgere. Eppure, anche all'interno di tale “ordito” la tenerezza assolve una funzione importante, poiché educa il bambino a modulare le diverse forme di contatto con l'altro<sup>56</sup>. Si instaura così un *ritmo alternativo* tra tenerezza e ordine, il quale è funzionale all'adeguato sviluppo del bambino e del fanciullo<sup>57</sup>.

L'opera scientifica del medico galiziano pone in luce le conseguenze – gravi come quelle di una «avitaminosi maligna» – della mancanza di amore/tenerezza sofferta dall'essere umano nell'età evolutiva («Le realtà necessarie affinché nasca lo spirito – la tenerezza e la tutela – quando sono negative, hanno l'immenso potere di configurare, in forma distruttiva, il destino dell'uomo»<sup>58</sup>). Sono consapevoli di tali conseguenze i giovani degli anni Sessanta i quali, nel protestare contro la guerra del Vietnam, scandiscono lo slogan: «Insegnateci a essere due volte più duri e due volte più teneri!»<sup>59</sup>.

Per Juan Rof Carballo, colui che da bambino è stato accudito senza un'adeguata tenerezza probabilmente da adulto manifesterà la carenza di quella sana attitudine alla relazione con gli altri che costituisce uno dei “frutti” più sapidi di una buona *urdimbre*.

Nunzio Bombaci

<sup>53</sup> J. Rof Carballo, *Quirón, el centauro. Consideraciones psicoanalíticas sobre la ataraxia*, cit., pp. 19-20. L'espressione, nello stesso tenore letterale, si legge pure in Id., *Medicina y actividad creadora*, cit., p. 177; cfr. *El Hombre como encuentro*, cit., p. 304.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>55</sup> «La tenerezza tutelare è instabile; presto si converte in ordine e, a sua volta, l'essere tutelato, per l'inesorabilità della crescita, esige un riadattamento costante della tenerezza. Ciò che va rafforzando la struttura più intima dell'uomo è questo *ritmo alternativo* [tra tenerezza e ordine] la cui chiave è nella instabilità essenziale della tenerezza» (*Ibid.*, p. 229).

<sup>56</sup> J. Rof Carballo, *El hombre como encuentro*, cit., p. 318.

<sup>57</sup> Cfr. J. Rof Carballo, *Violencia y ternura*, cit., p. 230.

<sup>58</sup> J. Rof Carballo, *Rebelión y futuro*, cit., p. 345.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 323-324.

SOMMARIO

Il medico spagnolo Juan Rof Carballo (1905-1994) è autore di una vasta opera di notevole interesse scientifico e letterario. Egli ascrive la massima importanza alla “urdimbre” ovvero all’“ordito” delle relazioni all’interno delle quali l’uomo vive. La urdimbre primaria si struttura nella relazione tra il bambino e la madre, improntata a un amore tenero. L’articolo pone in luce la rilevanza psicobiologica della *tenerezza* e rintraccia gli autori – per lo più psicologi, psicoanalisti e filosofi tedeschi – dai quali Rof Carballo mutua alcuni nuclei tematici al riguardo. In quanto nell’infanzia ha fruito della tenerezza materna, l’essere umano è capace di amare. In una prosa molto elegante l’autore recensisce le espressioni più significative della tenera cura prestata dalla madre, ovvero della “diatrofia”.

SUMMARY

The Spanish physician Juan Rof Carballo (1905-1994) is the author of a wide work of remarkable scientific and literary interest. He ascribes the greatest importance to “urdimbre”, i. e. the “warp” of relationships every man lives in. The first “urdimbre” develops in the relationship between the mother and child which is characterized by tender love. The essay highlights the psychobiological relevance of *tenderness* and traces the authors - mostly German psychologists, psychoanalysts and philosophers – from whom Rof Carballo borrows some thematic elements in this regard. Having enjoyed maternal tenderness ever since his childhood, man can love. In a very elegant prose, the author reviews the most significant expressions of tender maternal care, that is “diatrophy”.



## II. Dello scandalo e di altre questioni. La dignità del morire in un romanzo di E. Rebulla

di Massimo Naro

«Si possiede un futuro finché non si apprende di non averlo»  
Hans-Georg Gadamer

### 1. *La laicità come sfondo per le domande radicali*

*La misura delle cose*, su cui qui mi fermo a riflettere, è un romanzo – potremmo definirlo anche un racconto lungo – pubblicato nel 2008 per i tipi Sellerio da Eduardo Rebulla, di professione cardiologo, nato a Palermo nel 1950, il quale si dedica anche alla critica d'arte e alla scrittura letteraria. È autore di una tetralogia dedicata al tema dei quattro elementi costitutivi – secondo i pensatori presocratici – del reale tutto quanto (l'aria, la terra, il fuoco e l'acqua), anch'essa pubblicata per i tipi di Sellerio tra il 1990 e il 1999. Nel 2004, con lo stesso editore, pubblica *Stati di sospensione*. Più recentemente, nel 2013, ha pubblicato con Baldini & Castoldi *Le conseguenze estreme*, ispirato alla storia del sindacalista Accursio Miraglia<sup>1</sup>.

La storia del libro, ambientata ai nostri giorni, narra di una giovane donna, Tea, che vive su un'isoletta al largo delle coste spagnole, sul versante Atlantico, di fronte alla Galizia, assieme a Julio, il suo compagno, incontrato durante un'inchiesta giornalistica sul naufragio della nave petroliera Prestige e sul conseguente disastro ecologico, realmente accaduto il 19 novembre 2002. Nel suo *buen retiro*, Tea viene raggiunta all'improvviso da una lettera del fratello maggiore, Nick, con cui aveva perso ogni contatto ormai da tempo. Nick, da anni costretto – da una malattia incurabile e gravemente invalidante – a vegetare stando in simbiosi meccanica con delle sofisticate apparecchiature mediche che gli permettono di respirare e di alimentarsi, le scrive per chiederle un aiuto particolare, estremo, che nessun'altra persona può dargli: quello di metterlo in condizione di lasciarsi morire. Tea, quindi, intraprende un viaggio difficile, innanzitutto interiore, per andare a trovare Nick, col quale rivivrà l'esperienza antica di Antigone che soffre e si batte in favore del fratello Polinice, ritrovandosi a sua volta sospesa tragicamente tra le ragioni del cuore e quelle dell'istituzione, avviluppata fra i legacci sociali e i legami familiari, gettata sul crinale che scorre irto tra le esigenze dell'etica pubblica e le urgenze della morale personale, tra le proprie convinzioni e le altrui convenzioni, tra la retorica dei diritti e l'imperativo del dovere, tra il moltiplicarsi dei doveri e l'inviolabilità del diritto, nella paradossale incompatibilità tra *lex* e *ius*. O, ancora, tra vita e morte.

La mia lettura del libro si svolge nella prospettiva delle cosiddette domande radicali, ossia di quegli interrogativi seri e forti che cercano un barlume di senso nelle pieghe dell'esistenza, dentro le piaghe della storia, indugiando a problematizzare soprattutto le questioni liminali: chi sono io e perché ci sono? come mai gli antipodi estremi della mia vicenda – appunto, morte e vita – s'intrecciano e s'innestano tanto da risultare intercambiabili e da riecheggiarsi a vicenda, rivelandosi sinonimi? perché l'amore può deteriorarsi in tradimento e capovolgersi in odio? perché la verità degenera in menzogna? giustizia e libertà sono forse delle aporie, dato che spesso si sviscerano in prevaricazione? Si potrebbe continuare ancora nel formulare domande di questo tipo, sino a interrogarsi sulla

---

<sup>1</sup> Sull'omicidio mafioso di Accursio Miraglia cfr. A. Baglio-V. Schipirra, *Santi laici e apostoli civili nel profondo Sud: le premesse dell'agiografia antimafia*, in AA.VV., *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia*. 1: *Riti, culti e santi*, a cura di T. Calìo e L. Ceci, Viella, Roma 2017, pp. 195-218.

destinazione ultima dell'essere umano e a chiedersi se il destino di ognuno abbia a che fare con l'esserci di Dio. Si tratta di quelle che Rainer Maria Rilke – proprio meditando sul mistero di Dio – considerava le «grandi dinastie di domande» che «sempre e di nuovo sono state ricoperte di domande»<sup>2</sup>, le domande che secondo Bartolo Cattafi si sforzano di decifrare l'universo e di capire se esso sia un cosmo o il caos<sup>3</sup>.

Le pagine di Rebullà si prestano a una lettura in questa prospettiva, sia per i contenuti che trattano, sia per come sono scritte: la vera letteratura è tale per ciò che dice e per come lo dice. L'opera narrativa di Rebullà è vera letteratura, perché è prosa trapuntata di domande radicali e permeata da un afflato autenticamente poetico, trasfigurante.

Per averne un'immediata riprova, basti citare l'incipit della lettera di Nick a Tea, con cui il romanzo si apre: «Sono Nick, Tea, sono una voce in fondo a un pozzo, una voce senza un corpo che l'accompagni e le faccia da tramite. Parlo e le parole rimbalzano sulle pareti di questa stanza d'ospedale e mi ripiovono addosso con un'eco viscida, maligna, simile a un bisbiglio di cose morte. Tuo fratello, l'uomo che tu hai conosciuto e che io sono stato, non c'è più. Ne rimane solo la voce e il pensiero e questa testa che sbuca fuori da una macchina d'acciaio il cui compito è farmi respirare e mantenermi in vita. Non posso alzarmi, fare un passo, girarmi su un fianco, non posso far spaziare lo sguardo da nessuna parte. Il tetto è il mio orizzonte fisso»<sup>4</sup>. Oltre la descrizione potente dello stato vegetativo, che riduce l'essere umano alla sua voce e al suo pensiero, privandolo di tutto il resto e perciò dimidiandone effettivamente l'identità, ci sono – in questa pagina prima – alcune sporgenze che richiamano alla memoria alcuni «analoghi» letterari di grande importanza.

Una prima sporgenza è la voce flebile di Nick, il quale ha la sensazione dolorosa d'essersi ridotto appunto a un *flatus vocis*, senza più una reale consistenza, senza più esser preso in considerazione dagli altri. Quella voce risuona, inascoltata, «in fondo a un pozzo»: potremmo pensare subito alle parole rivolte da don Mariano Arena al capitano Bellodi ne *Il giorno della civetta*, allorché il boss di mafia spiega al tutore della legge che la verità giace proprio «in fondo al pozzo» e, perciò, è morta ed è mortale, rischiosa da raggiungere e affogata essa stessa nella melma del fondale<sup>5</sup>. Ma, forse, riemerge qui – a sorpresa – la narrazione biblica, col suo valore di grande codice della cultura occidentale<sup>6</sup>, riportandoci alla vicenda di Giuseppe venduto dai fratelli e gettato – anche lui – in fondo a un pozzo, nel deserto. Assecondando questo inopinato senso biblico, la voce in fondo al pozzo comincia a dire qualcosa di meno ovvio, lancia un appello non scontato, che dev'essere semmai interpretato in ogni possibile direzione, un po' alla stregua di Etty Hillesum, la scrittrice olandese di origine ebraica, vittima della *shoah* nel 1943: lontana da Dio, lo riscopre proprio quando ormai per lei va maturando un destino di morte, mentre torna a scrutare in se stessa, sino ad annotare – il 26 agosto 1941 – in una pagina del suo diario: «Un pozzo molto profondo è dentro di me. E Dio c'è in quel pozzo. Talvolta mi riesce di raggiungerlo, più spesso pietra e sabbia lo coprono: allora Dio è sepolto. Bisogna di nuovo che lo dissotterri»<sup>7</sup>.

Una seconda sporgenza è l'impossibilità di muoversi, fisicamente e spiritualmente: «Non posso alzarmi, fare un passo, girarmi su un fianco, non posso far spaziare lo sguardo da nessuna parte». E ancora: «Il tetto è il mio orizzonte fisso». Sembra di intravedere la siepe leopardiana che «dell'ultimo orizzonte il guardo esclude». Un pessimismo esistenziale che qui, però, acquisisce obiettività materiale, si esprime dentro la situazione concreta della sofferenza, oltre che nella

<sup>2</sup> R.M. Rilke, *Su Dio*, in Id., *Lettere a un giovane poeta*, Adelphi, Milano 2010, p. 117.

<sup>3</sup> L'espressione del poeta siciliano è riportata in G. Spagnoletti, *La poesia che parla di sé. Voci del Novecento*, Ripostes, Salerno-Roma 1996, pp. 168-169.

<sup>4</sup> E. Rebullà, *La misura delle cose*, Sellerio, Palermo 2008, p. 13.

<sup>5</sup> Cfr. L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, in Id., *Opere*, I, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1987, p. 469.

<sup>6</sup> Cfr. N. Frye, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino 1986.

<sup>7</sup> Riportato in C. Dobner, *Oltre la pietra e la sabbia*, saggio introduttivo a E. Hillesum, *Pagine mistiche*, Ancora, Milano 2007, p. 13.

condizione coscienziale del dolore. Questo duplice pessimismo di Rebullà mette in crisi l'ottimismo moderno che Kant aveva dichiarato nella chiusa della sua *Critica della ragion pratica*: «Il cielo stellato sopra di me, la legge morale dentro di me»<sup>8</sup>. Il filosofo tedesco aveva enfatizzato il «dentro», cifra formidabile dell'autonomia, ridotato di valore e d'importanza rispetto al «sopra», dal canto suo sgombrato dalla presenza di Dio e visto come l'improbabile riserva ideologica di ogni indebita eteronomia. Lo scrittore siciliano, invece, si scontra con una nuova, insuperabile, eteronomia, che gli limita la vista da ogni lato, come il tetto incombente della stanzetta da cui non può più uscire. Proprio l'immagine del tetto, che diventa l'orizzonte fisso dell'ammalato, si propone – già in quest'incipit drammatico – come la sbarra a cui le leggi del codice sono chiamate per la resa dei conti con la legge della coscienza. Nondimeno, anche in questo caso il tetto si potrebbe trasfigurare in uno sfondo inevadente ma non per questo irreale, aperto a un senso ulteriore, che da parte sua Tea si sforzerà di attingere per Nick e per se stessa. Forse, i versi di un poeta cappuccino, il romagnolo Agostino Venanzio Reali, avrebbero potuto suggerire ad entrambi come aggirare l'assedio nella stanza: «Il soffitto del cielo è senza valichi / e in ognuno di noi dispera l'eterno. / Di parvenze escluse dalla siepe / più se ne innamora la mente»<sup>9</sup>. E, ancora, agostinianamente: «Mi pedinavi dentro / da dietro la siepe»<sup>10</sup>.

Una terza sporgenza ci spinge in fondo alla lettera inviata da Nick a Tea: «Fai in fretta, ti prego. Mi basta solo che tu ti metta in movimento e conterò i tuoi passi. Li seguirò uno dopo l'altro. Con pazienza. Te lo prometto, con pazienza»<sup>11</sup>. Di nuovo qualcosa di tipico della grande letteratura, specialmente di quella siciliana, si lascia percepire in queste battute: penso al tema del viaggio di ritorno, al *nóstos*, che, per esempio, anche Vittorini compie nel suo *Conversazione in Sicilia*, immaginandone il protagonista nella parte di un figlio che ritorna dalla madre, incrociando nel frattempo – come Tea – le vicende di tanti altri personaggi. Lo sbocco del viaggio, tuttavia, ancora una volta, può non essere scontato, se si riporta l'invocazione di Nick a quella di un altro viaggiatore – John Henry Newman – che navigando attraverso il Mediterraneo, nel 1833, fece l'esperienza del suo ritorno a casa proprio dopo esser scampato in Sicilia alla malaria, che lo aveva trascinato sull'orlo della morte: navigazione meridiana la sua, vale a dire incerta, nei mari profondi del senso, lì dove è necessario avere coraggio e pazienza insieme («Tu guida i miei passi, luce gentile, / non chiedo di vedere assai lontano, / mi basta un passo, solo il primo passo, / conducimi avanti, luce gentile»<sup>12</sup>).

Gli analoghi letterari che ho richiamato, sulla scorta dell'incipit del romanzo di Rebullà, sono – tra loro stessi – di segno contrario e, probabilmente, non del tutto coerenti all'ottica del nostro autore. Ma tutti contengono e rilanciano gli interrogativi radicali cui accennavo prima: uno stimolo, per quanto mi riguarda, a interpretare proprio in tale prospettiva anche il romanzo di Rebullà, accettandone in ogni caso, e rispettandone, la chiave di lettura fornita da chi lo ha scritto.

Alla fine del libro, difatti, vengono segnalati dall'autore i riferimenti bibliografici in cui trova sponda la sua narrazione, che – «almeno nelle mie intenzioni», confida Rebullà – «non è un libro sull'eutanasia»: «Affronta anche questo tema ma esso è in fin dei conti soltanto un pre-testo, cioè qualcosa che sta prima del testo (della tessitura) e almeno in parte contribuisce a sostenerlo e motivarlo»<sup>13</sup>. Pre-testo letterario sono anche l'*Antigone* di Sofocle e *La rivendicazione di Antigone* di Judith Butler (il cui sottotitolo è epifanico: *La parentela tra la vita e la morte*), *Il corpo* del filosofo

<sup>8</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pratica*, Laterza, Bari 1963<sup>8</sup>, pp. 201-203.

<sup>9</sup> V.A. Reali, *In ognuno dispera l'eterno*, in Id., *Nóstoi. Il sentiero dei ritorni*, introduzione di E. Raimondi e A. Bertoni, testimonianza di M. Camillucci, a cura di D. Dozzi e F. Gianessi, Book Editore, Castel Maggiore 2008 (prima edizione 1995), p. 48.

<sup>10</sup> Id., *Mercoledì delle Ceneri*, *ibid.*, p. 213.

<sup>11</sup> E. Rebullà, *La misura delle cose*, cit., p. 16.

<sup>12</sup> Sono alcuni versi della famosa lirica *Lead, kindly light* – conosciuta anche col titolo *The pillar of the cloud* – di cui si può leggere una traduzione italiana in J.H. Newman, *Malattia di Sicilia*, con testi in originale inglese a fronte, a cura di C. Scordato e R. La Delfa, Città Aperta Ed., Troina 2010, pp. 184-185.

<sup>13</sup> E. Rebullà, *La misura delle cose*, cit., p. 209.

Umberto Galimberti e *Il silenzio e le parole* di Franco Rella, il saggio *Nonluoghi* dell'etno-antropologo Marc Augé, *Sotto il segno di Saturno* della scrittrice Susan Sontag, *La politica dell'esperienza* dello psichiatra Ronald David Laing, soprattutto *Il mito di Sisifo* di Albert Camus, oltre che gli interventi giornalistici di Gustavo Zagrebelsky, talvolta citati in corsivo dentro le pagine del romanzo<sup>14</sup>. Indugio nell'elencare queste "fonti" usate da Rebullà come pre-testo, perché la loro progressiva e unitaria sequela mi fa intuire l'elemento che le accomuna e che costituisce il vero pretesto della sua storia: la laicità, intesa e vissuta come opzione fondamentale per un umanesimo ateo, «senza dio» spiega lo stesso autore, suggerendo quella che per lui potrebbe essere la chiave interpretativa già della tragedia sofoclea a cui egli s'ispira, «dato che il conflitto tra *ius* e *lex* in essa [nell'*Antigone*] narrato è tutto interno alle complicate vicende umane, ai legami del sangue e ai suoi diritti»<sup>15</sup>. Le motivazioni religiose e, a maggior ragione, quelle teologiche sono lasciate da parte. La battaglia dovrà svilupparsi su un campo esclusivamente laico: «Sono costretto a vivere, perché così vuole la legge, la loro etica e la scienza», scrive Nick a Tea<sup>16</sup>.

Il confronto critico tra gli esseri umani – non a caso tra le sue "fonti" Rebullà menziona anche il *Simposio* di Platone –, l'intreccio delle loro controverse relazioni, le loro reciproche prese di posizione, il loro dialogo sempre suscettibile di guastarsi in diverbio, costituiscono l'ordito in cui s'intrama anche la storia di Nick e Tea, senza che nessuno senta la necessità di un arbitro, o di un garante, o di un'istanza dirimente: «Perché anche qui – spiega l'autore – l'insensata determinazione dell'uomo sull'uomo conta di più, infinitamente di più, del caso o del destino, e assurge a ruoli supremi e definitivi. Senza bisogno di un dio. E non perché dio sia lontano o distratto, ma semplicemente perché non c'è»<sup>17</sup>. Il dio di cui parla Rebullà è il *deus ex machina* della tragedia greca, che non a caso in Sofocle manca. È il *tappabuchi* di cui parlava Bonhoeffer<sup>18</sup>. Un dio, cioè, che davvero non c'è perché non è mai esistito e dai cui simulacri la tarda-modernità s'è nietzscheanamente liberata, gettando però gli uomini davanti a problemi insolubili o a difficoltà insuperabili (anche questo può significare l'assenza del *deus ex machina*), impegnandoli nella *autopsía*, cioè – per come l'intendeva Tucidide – nella «testimonianza diretta»<sup>19</sup>, e chiamandoli alla responsabilità di essere misura di tutte le cose, per usare il sintagma cesellato da Protagora, assunto da Rebullà come titolo ed esergo della sua opera.

## 2. La prolissità della morte difficile da decifrare

Nel romanzo di Rebullà, dunque, l'essere umano – forte della sua autonomia – è criterio di discernimento e, al contempo, soggetto discernente. Questa professione di laicità, come dicevo, è il

<sup>14</sup> Cfr. *ibid.*, p. 210. A questi volumi oggi si potrebbe aggiungere il seguente saggio storico: M. Cavina, *Andarsene al momento giusto. Culture dell'eutanasia nella storia contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2015.

<sup>15</sup> E. Rebullà, *La misura delle cose*, cit., p. 209.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 14. Si smarca da una posizione rigorosamente laica, pur mettendo sotto accusa Dio, il romanzo di P. Solimeno, *Una voce nel silenzio*, 0111 Edizioni, Cocquio Trevisago 2014, che narra di Isabella, una donna piena di voglia di vivere, sposata a un uomo che non la ama. Proprio quando scopre uno dei tanti tradimenti del marito, un terribile incidente la riduce a una invalidità irrecuperabile e a una permanente degenza ospedaliera. Isabella, tuttavia, continua ad amare, a sognare e a pregare in silenzio, chiusa nel suo mondo di gesti e di parole solo immaginati e immaginati solo da lei. Implora un Dio, che gli sembra impietoso, di concederle la morte, perché quella che ormai vive non è più autentica vita. Nondimeno l'amore per la musica e per Marco, il suo insegnante di pianoforte, riusciranno a darle la forza di continuare a far sentire la sua voce, pur nel silenzio.

<sup>17</sup> E. Rebullà, *La misura delle cose*, cit., p. 209.

<sup>18</sup> Cfr. D. Bonhoeffer, *Resistenza e resa. Lettere e appunti dal carcere*, introduzione di I. Mancini, Bompiani, Milano 1969: lettera del 29 maggio 1944.

<sup>19</sup> E. Rebullà, *La misura delle cose*, cit., pp. 93 e 100.

vero pretesto dell'intero racconto: potremmo anche dire il pretesto culturale, o il pretesto remoto, che precede altri due pretesti più immediati ed espliciti, vale a dire quello storico e quello etico.

Il pretesto storico si lascia rintracciare in tre fatti di cronaca, che – seppure collocati temporalmente nei primi anni duemila – rimangono tutt'ora di grande attualità: la questione ecologica, a partire dall'affondamento della Prestige nel 2002; la questione del terrorismo, nel romanzo evocata con l'attentato ai treni di Madrid nel 2004 che causò circa duecento vittime; la questione antropologica, che in quegli anni esplodeva anche in Italia sulla scia degli incalzanti episodi eutanasici di Piergiorgio Welby nel dicembre 2006 e di Eluana Englaro nel febbraio 2009.

Il pretesto etico rimanda all'antico giusnaturalismo, invocato dall'autore per salvaguardare il diritto di sangue e di natura rispetto al diritto statale, da sempre minato dal tornaconto politico e pur sempre lento nell'evolversi. L'eroina di Sofocle, che Rebullà fa rivivere in Tea, lo gridava già nei teatri di pietra al re Creonte e ai governanti della sua epoca: «Ci sono leggi più alte e inconcusse di quelle dello Stato».

Così si configura il quadro tematico in cui l'autore intercetta le domande radicali che più lo interessano, mentre le sintetizza con un'espressione greca: *pollà tà deiná*, giacché davvero molte sono le cose mirabili<sup>20</sup>. Vale a dire i fatti capaci di suscitare stupore, di far sorgere interrogativi nella mente di chi s'accorge ch'essi accadono effettivamente, di interpellare la coscienza di chi li osserva, di provocare il giudizio di chi li sperimenta. C'è qui, implicito, il richiamo del *thaumázein* platonico, di quel meravigliarsi che per i filosofi classici sanciva l'inizio della loro ricerca riguardo alle cause e agli effetti.

Per Rebullà sono interrogativi scomodi e difficili, «domande che si chiudono su se stesse e non lasciano scampo», come scrive Nick alla sorella Tea<sup>21</sup>. Poiché, in ogni caso, le cose mirabili sono tali persino «quando ce ne sfugge il significato nascosto e ci adattiamo a subirle evitando di interrogarci sulle cause e sugli esiti»<sup>22</sup>. La loro problematicità è ontologica, sta in esse, anzi le costituisce. Esse stesse – le cose mirabili, e le domande in cui si travasano – sono il problema, hanno un intrinseco carattere questionante e questuante, che induce chi le formula per un verso a opporsi a ciò che avverte come un'ingiustizia insopportabile e per altro verso a invocare una giustizia più alta, a resistere e ad arrendersi, come ancora una volta spiega Nick a sua sorella<sup>23</sup>. La quale pure s'interroga, mentre si lascia assorbire dal dramma del fratello, immergendovisi come nella «notte» e lasciandosene frastornare come dalla «sensazione di trovarsi in un non-luogo, fuori dagli incroci dell'esistenza»<sup>24</sup>. Le domande fioccano a raffica: «C'è un dio che segue tutto questo? Oppure è diventato insensibile, allo stesso modo di una scogliera boreale percorsa dalle onde invernali?»<sup>25</sup>. «E perfino su questo punto dovremmo intenderci per capire se è al meraviglioso che pensiamo o all'incredibile»<sup>26</sup>, come a dire: per stabilire se il problema sia razionale o religioso. «Cosa mi manca?», si chiede a sua volta Julio, anche lui costretto dalla lettera di Nick e dalla partenza di Tea, la sua compagna, a mettersi in viaggio, a tentare una ricerca: «Cosa mi manca? È questa la domanda che cerco di tenere a bada e che non oso formulare nel modo giusto»<sup>27</sup>. La radicalità della domanda ne inibisce la formulazione, quasi mancassero le parole capaci di contenerne le conseguenze. Forse solo il «grido» può farsene carico, come nel *Guernica* di Picasso, davanti a cui Tea si sofferma a pensare, quadro straordinario in cui il grido stesso «è contenuto a stento»<sup>28</sup>, urlato dai personaggi lì raffigurati, dalla madre prostrata col bimbo morto in braccio e dall'orante – povero “giobbe” sofferente – che nudo e inginocchiato

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>23</sup> Cfr. *ibid.*, p. 14.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 91.

innalza le mani al cielo. Rebulla conclude una delle sue pagine più suggestive con questa ammissione: «Ci sono cose che bussano e sentimenti da tenere a freno. E poi la Storia e dubbi su dubbi»<sup>29</sup>. Insomma, il racconto dello scrittore è come un avvertimento, o come una provocazione a farci carico del problema, a interrogarci a nostra volta con quelle domande che s'annidano non soltanto nella mente dei suoi personaggi, «ma – annota Rebulla – in quella di chi, come noi, sta acquattato, sfoglia le pagine, accetta la finzione e vive per procura»<sup>30</sup>.

Interviene a questo punto lo scandalo, chiamato in causa come corrispettivo di una indignazione tutt'altro che perbenista, come la forma di meraviglia critica più eclatante e contestatrice. In un corsivo, ispirato da qualche telegiornale, Rebulla così scrive: «In una stanza illuminata da luci fioche, una telecamera riprende Thomas, affetto dal morbo di Gehrig allo stadio terminale, e un medico che gli sta iniettando una dose mortale di farmaci. Questa vicenda, come tante simili, sarebbe stata ignorata se non fosse stata trasmessa da una rete televisiva. Schiere di opinionisti hanno gridato allo scandalo e si sono scagliati contro i voyeur della sofferenza, contro la necrofilia, il cinismo, la ricerca dello scoop, la commercializzazione della morte. Eppure le immagini trasmesse parlavano soltanto del dolore di Thomas e del suo diritto di porre termine a un'ignominia. Lo scandalo semmai è tutto lì, in una giurisdizione cieca. Ma soprattutto lo scandalo è nella malattia, nel tormento, in una vita senza qualità e senza speranza»<sup>31</sup>. In questa riflessione, lo scandalo compare non solo come la radicalizzazione dello stupore, ma anche come lo smascheramento di una «ignominia», che consiste nella malattia incurabile e invalidante, nell'intimo dolore che ne deriva, nella disperazione che ne consegue.

La questione radicale per antonomasia, dunque, lo «scandalo» con cui confrontarsi, è – secondo Rebulla – la malattia completamente invalidante. La quale è intesa come un'inappellabile interruzione del senso, una deviazione brutale rispetto alla direzione che ogni essere umano – per essere se stesso – ha il diritto di dare al proprio vivere. Se l'uomo è la misura di tutte le cose, per Nick «è la sua malattia ad essere la dismisura»<sup>32</sup>, l'insensatezza, l'assurdità, giacché essa non gli permette di essere il motivo per cui vale la pena di vivere. La malattia è, in questo orizzonte, molto più che uno spiacevole e sfortunato accidente biologico, o un guasto che si possa riparare. È piuttosto la negazione del senso dell'uomo e perciò – nell'ottica di un'antropologia esistenzialistica – è l'esautoramento ontologico dell'uomo stesso in quanto tale. Nel diario della madre del già citato Thomas, l'autore segnala ai suoi lettori l'interrogativo sotto questo punto di vista capitale: «Che senso ha questo dolore?». La risposta è della stessa donna, che si sente del tutto coinvolta nel dramma del figlio ammalato e quasi dà voce alla sua sofferenza senza voce: «Io non sono più io»<sup>33</sup>. Alla sorella Nick ripeterà la stessa cosa, aggiungendo un'importante precisazione: «Io non sono più io senza il mio corpo», «senza corpo, sono già morto»<sup>34</sup>. E, ancora, in un'altra pagina, sempre a Tea, che – infreddolita – decide di farsi una doccia, ripete con la voce del pensiero: «È bello avere freddo o avere caldo, vorrei dirle, è bello essere la misura delle cose. [...] Si allontana e seguo con apprensione i suoi movimenti fino a percepire il rumore dell'acqua dall'altro lato della parete. Tendo l'orecchio e immagino il piacere di sentirsela addosso, socchiudendo gli occhi. Prolungo questa sensazione e improvvisamente la paura si dilegua. Ecco, è questo il modo giusto. La doccia aperta e Tea che mi inietta il sedativo, attende un paio di minuti e poi stacca il respiratore. E mentre tutto accade, io penserò esattamente a questo, all'acqua che mi piove sulla testa, mi bagna i capelli, scivola sul viso, gocciola dal mento lungo il collo e giù fino all'inguine, alle cosce, alle caviglie»<sup>35</sup>. Questa supplezza

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 167-168.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 188-189.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 193-194.

della sensazione immaginata rispetto al senso ormai compromesso è molto significativa: esprime un aspetto delicato dell'antropologia contemporanea, la quale riconduce – e riduce – la corporeità alla corpicità. Per questo il senso, scollato dalla sensazione, si smarrisce. Se cessa la sensazione, se diventa impossibile provarla, allora anche il senso rischia di estinguersi: «ci sono turbamenti – scrive Rebullà, rimandandoci alla questione del provar stupore, dell'interrogarsi radicalmente, del cercare il senso appunto (e questa ricerca, tale turbamento, sono attribuiti anche alla vergine di Nazareth in una pagina principale dell'evangelista Luca) – che non conoscono altro linguaggio che quello del corpo»<sup>36</sup>.

Se la malattia terminale equivale «a sopravvivere come un estraneo nel suo corpo»<sup>37</sup> e, quindi, coincide con la perdita del senso, vale a dire con la più grave disumanizzazione, il rimedio non potrà che essere drastico: «Di fronte all'insensatezza del mondo non c'è una terapia»<sup>38</sup>, afferma l'autore. Per il quale la morte è l'unica via d'uscita dalla stanza col tetto troppo basso e dal corpo inerte entro cui Nick sopravvive «come un estraneo». Ma non lo accettano i medici con cui il protagonista ha a che fare in ospedale, per via della loro deontologia; non lo permette la legge dello Stato, che pretende di difendere proprio il diritto alla vita di chi non ha più voce e perciò non potrebbe mettersi al riparo da chi dovesse erroneamente interpretare i suoi desideri; non lo vuole Diana, la sua compagna, a causa dell'amore che nutre per lui. Sono, certo, tutte posizioni portatrici di un senso. Ma questo senso rimane esposto su un crinale ambiguo, che chi sta dall'altra parte, dentro la malattia, rischia di sperimentare e di intendere in una direzione del tutto contraria: quella di voler scampare a una vita a cui la malattia incurabile sembra aver stravolto i connotati, vissuta come il «male»<sup>39</sup>, travisata in uno stato di prematura e permanente morte. Il gesto eutanasi, che i due fratelli si sentono chiamati a concordare, è presentato come un momento di verità supremo, in cui la vita e la morte si smascherano a vicenda, anche a costo dello scandalo. Lo scandalo non è più da evitare. E non è più la morte, bensì il suo prolungarsi sotto le mentite spoglie di una vita insensata: «C'è una statistica sanguinante che ci riguarda tutti e si articola su probabilità che non fanno scandalo: malattie incidenti disastri violenze»<sup>40</sup>. Per Rebullà è necessario prendersi in carico il problema della morte, sottrarsi al pericolo di assuefarsi a quella che potremmo chiamare la *prolixitas mortis*.

Quest'ultima espressione fu già di Gregorio Magno ed è stata presa in prestito da Karl Rahner proprio per spiegare come l'uomo muoia nella sua vita, ancor prima di giungere alla propria morte biologica, ogni volta che attraversa la propria finitezza, ogni volta che subisce la propria debolezza fisica oltre che morale e spirituale<sup>41</sup>. Nella prospettiva del pensiero cristiano la *prolixitas mortis* può far pensare alla notte oscura che il credente sperimenta non quando si stacca alla memoria della Pasqua, ma proprio allorché la vive misticamente e personalmente, assieme a Chi muore sul Golgota. In una prospettiva non più cristiana, invece, la vita – schiacciata tra la malattia e la morte, costretta a restare «senza qualità» – può diventare un tedio profondo, un disagio insopportabile. Potrebbe esserci qui, tra le righe, l'avvisaglia del nichilismo. Ma Rebullà smarca il suo Nick da questa deriva: «Vorrebbe segnare il punto, assumersi la responsabilità e morire. Tutto qui. E non perché detesti la vita, ma più semplicemente perché la vita se n'è andata. Non c'è più. E la malattia ne ha occupato per intero lo spazio»<sup>42</sup>. Non io, ma la vita ha «divorziato» da me, insiste il protagonista<sup>43</sup>.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>41</sup> Cfr. K. Rahner, *Prolixitas mortis*, in AA.VV., *Mysterium salutis*, X, a cura di J. Feiner e M. Löhrer, Queriniana, Brescia 1978, pp. 560-567 e Id., *Il morire alla luce della morte*, *ibid.*, pp. 568-594, ora ripubblicati insieme: *Il morire cristiano*, Queriniana, Brescia 2009.

<sup>42</sup> E. Rebullà, *La misura delle cose*, cit., p. 39.

<sup>43</sup> Cfr. *ibid.*, p. 122.

Il linguaggio di Nick suona duro, dato che si sente «costretto a vivere»<sup>44</sup>. E si equipaggia con argomentazioni etiche e giuridiche che tentano di far vincere le ragioni dell'altro-diritto, cioè del diritto a morire. Nei corsivi disseminati lungo la trama, e ricavati dai fatti di cronaca, Rebullà colleziona episodi e casi in cui ad esser presi in considerazione sono solo i diritti, gli uni contro gli altri armati. Vincent Humbert, giovane tetraplegico, divenuto muto e cieco a seguito di un incidente automobilistico, «senza voglia di continuare a vivere», scrive al presidente francese Chirac, per chiedergli che gli venga accordato «un diritto negato» dalla legislazione corrente: «A voi che avete il diritto di dare la grazia, io domando il diritto di morire»<sup>45</sup>. Enzo, dal canto suo, ha deciso di andare fuori dall'Italia per staccare la spina in un *hospice*. Ma prima ha finanziato e promosso «un convegno sul diritto a vivere e diritto a morire»: il suo scopo è «far uscire l'eutanasia dal ghetto del dibattito accademico, per riportarla alla realtà del corpo, al dolore della carne»<sup>46</sup>. In realtà, però, impostando così la discussione non c'è più dialettica tra dovere e diritto, ma soltanto diritti *a contrario*, che si generano e si elidono a vicenda. Il dibattito degli addetti ai lavori si avvita addirittura in una retorica dei diritti<sup>47</sup>.

Al di là dei fatti di cronaca, su cui Rebullà ragiona nelle sue pagine, il vocabolario dei protagonisti comprende parole che oltrepassano questa retorica. Sono parole dal timbro biblico, ma che risuonano modernissime, perché appartengono a codici che sono iscritti in fondo alla coscienza. «Aiutami, Tea – scrive Nick –. Non so dirlo in altro modo, se non servendomi di questa formula priva di scrupoli e di pudore. Aiutami, fallo in nome della solidarietà o della pietà, fallo in nome dell'amore o di qualsiasi altra cosa»<sup>48</sup>. E all'«invocazione»<sup>49</sup> del fratello, la sorella corrisponde con parole che tradiscono il significato vocazionale che lei dà alla vita: «gratis» non tornaconto, «responsabilità» non ottemperanza, «amore» non odio. Parole che obbediscono a una sintassi rigorosa e consequenziale, che seguono un'altra logica. Una logica-altra.

«Gratis. Se c'è una parola con cui iniziare è esattamente questa. Una parola antica che si ripete ovunque, immutata nel tempo. Una parola il cui significato mi lascia stupita, perché parla di cose che è possibile ottenere senza dovere nulla in cambio, in virtù di una grazia. Accade così con la vita, forse anche con la morte»<sup>50</sup>. «Spetta a lei, [a Tea], farsi carico, prendere in cura, assumersi la responsabilità [...] per ubbidire a un richiamo che non è solo la voce senza corpo di Nick ma qualcosa di più intimo e mescolato al suo sangue»<sup>51</sup>. «Responsabilità [...], un'altra parola antica che si ripete immutata, anche questa da mettere in elenco, perfino in testa alle altre»<sup>52</sup>. «Gratis e amore: basta una parola in più e l'inizio si complica e mostra il rovescio, la parte oscura»<sup>53</sup>. «Perché io, Antigone, Tea, sono una donna che non è nata per condividere l'odio ma l'amore»<sup>54</sup>.

### 3. Lo spessore biografico della dimensione biologica

Questa logica-altra, nel romanzo di Rebullà, ha una funzione particolare: far ricordare al lettore che, nel dramma, non valgono scappatoie, in nessuna direzione. La vita e la morte, il cordone ombelicale

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>47</sup> È la prospettiva assolutamente laica di U. Veronesi, *Il diritto di non soffrire. Cure palliative, testamento biologico, eutanasia*, Mondadori, Milano 2012, secondo il quale «la vita è un diritto, non un dovere».

<sup>48</sup> E. Rebullà, *La misura delle cose*, cit., p. 15.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 140.



che le unisce dall'inizio alla fine, costituiscono una realtà biografica, non soltanto biologica. In gioco ci sono la gratuità, la responsabilità, l'amore: le valutazioni da soppesare, le decisioni da prendere, le scelte da rispettare, la libertà da esercitare, la fiducia da accordare. Insomma, un questione complicata, come ogni questione radicale.

Quando, invece, vita e morte si appiattiscono alla dimensione soltanto biologica, ci si accontenta di un'alternativa senza sfumature: da un lato la deriva pietistica, dall'altro l'opzione vitalistica, l'eutanasia senza discernimento o l'accanimento terapeutico. In verità, anche quest'alternativa è tragica e chiama in causa registri etici e giuridici complessi, che impegnano a distinguere tra eutanasia attiva (scelta dal paziente) o passiva (decisa dai medici o dai parenti), tra sospensione delle cure e accanimento terapeutico, tra omissione dell'assistenza medico-alimentare e desistenza terapeutica, tra ricorso agli strumenti tecnici per evitare la morte e rinuncia ad essi per interrompere la vita<sup>55</sup>. È una questione bioetica molto controversa, su cui anche il magistero ecclesiale si è pronunciato più volte. Papa Francesco, a sua volta, interviene spesso sul tema dell'eutanasia. Per un verso la intende come un'espressione – sempre illecita – della cultura dello scarto che, ai nostri giorni, relega ai margini della società e persino reputa superflue le persone più deboli, in particolare gli ammalati e gli anziani. Per altro verso la distingue rispetto all'astensione – non illecita – dall'accanimento terapeutico, che protrae talvolta la vita del malato terminale al di là dei suoi limiti naturali<sup>56</sup>.

A me pare che l'obiettivo principale debba essere ridare spessore biografico alla dimensione biologica. E per riuscirci occorre ragionare su due grandezze valoriali che si coimplicano – paradossalmente – a vicenda: la dignità del vivere e la dignità del morire, come il romanzo di Rebutta stimola a fare (è intensa la pagina in cui Nick ha una crisi improvvisa e si sente quasi morire, sentendo pure la paura di morire, la voglia di non morire<sup>57</sup>).

Rebutta fa sfociare il suo racconto nella morte di Nick, non in ospedale ma nella sua casa: accanto a lui la sorella, che gli inietta un liquido e poi stacca il respiratore. L'atmosfera finale non è trionfale: è, semmai, impastata di sgomento e di serenità, di dolore e di sollievo, di paura e di coraggio. Il suo punto di vista sembra evidente: l'ho già segnalato, un punto di vista del tutto laico, in cui solo la fede religiosa non è chiamata a dire la sua, assieme all'etica, alla scienza, al diritto.

Reputo, però, che anche la fede sarebbe potuta intervenire nel confronto di cui il romanzo rende conto, magari offrendo un contributo per nulla scontato, con le domande che pur'essa sa sussurrare. Da sempre il cristianesimo intende la vita come dono di Dio. La morte, invece, è ciò che scaturisce dal rifiuto della vita: è ciò che dobbiamo concludere se la consideriamo, come già san Paolo, il salario del peccato. Voltando le spalle alla fonte della vita, si scivola nella morte. È chiaro che, per applicare questa ermeneutica, bisogna sforzarsi di pensare la vita non solo sotto il suo profilo naturale ma anche

<sup>55</sup> Cfr. C. Lalli, *Secondo le mie forze e il mio giudizio. Chi decide sul fine vita. Morire nel mondo contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano 2014: l'autrice propone il ricorso a una consapevole dichiarazione "testamentaria" delle *disposizioni anticipate di trattamento* (*Dat*, secondo la denominazione sotto la quale il tema è trattato nelle più recenti discussioni parlamentari italiani sulla proposta di legge relativa al cosiddetto fine-vita, intitolata *Norme in materia di consenso informato*). In una direzione simile riflette G. Remuzzi, *La scelta. Perché è importante decidere come vorremmo morire*, Sperling & Kupfer, Milano 2015.

<sup>56</sup> Cfr. L. Lo Sapio, *Bioetica cattolica e bioetica laica nell'era di papa Francesco. Che cosa è cambiato?*, saggio introduttivo di G. Fornero, Utet, Milano 2017.

<sup>57</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 158-159. Sotto questo profilo, reputo che sia problematica, dal punto di vista esistenziale e psicologico, prima ancora che teologico, la tesi illustrata – lo stesso sottotitolo dell'opera ha un timbro alquanto stoico – in H. Küng, *Morire felici? Lasciare la vita senza paura*, Rizzoli, Milano 2015. In una diversa prospettiva, più serenamente ed equilibratamente critica nei confronti dell'accezione tardo-moderna del termine "eutanasia", si sviluppa la riflessione di V. Paglia, *Sorella morte. La dignità del vivere e del morire*, Piemme, Milano 2016. Una interessante testimonianza sul senso dell'esistenza e sulla dignità del vivere, nonostante il tumore incurabile che lo ha colpito ancora in giovane età, è quella del neurochirurgo americano P. Kalanithi, *Quando il respiro si fa aria. Un medico, la sua malattia e il vero significato della vita*, Mondadori, Milano 2016.

nella sua qualità relazionale. E a tale qualità relazionale si deve anche riconoscere una dimensione verticale, non solo orizzontale. Ma se questo vale per la vita, vale anche per la morte. Altrimenti della morte dovremmo pensare che è una sorta di ripensamento di Dio, che si riprenderebbe il dono prima concesso con la vita. Interverrebbe, in questi termini, un'immagine di Dio che non è quella conosciuta e incontrata da chi crede nel Dio di Gesù Cristo.

Nella tarda modernità, tra flebo e provette, la fine della vita va diventando sempre più un fatto tecnico-medico, come pure il suo inizio. Su questo versante biologico, inizio e fine si contrappongono, con tutto il carico di sofferenza che c'è in uno scontro che si può evitare solo con una buona dose di psicologia epicurea. I credenti nel Dio di Gesù Cristo, tuttavia, non dovrebbero smettere di essere sensibili e vigili sull'altro versante della realtà, lì dove inizio e fine non si smentiscono. Don Divo Barsotti, mistico e teologo, di cui è stato iniziato il processo canonico per la beatificazione nella diocesi di Firenze, in una sua riflessione sul senso della vita, rimasta inedita sino al giorno della sua morte, ha scritto: «Si muore. Ma che cosa vuol dire per noi morire? Vuol dire deporre un corpo che non è evidentemente per l'immortalità. E dunque la morte non è un male. [...] La morte, così, diviene la suprema medicina»<sup>58</sup>.

**Massimo Naro**

## SOMMARIO

Papa Francesco interviene sempre più spesso sul tema dell'eutanasia. Per un verso la intende come un'espressione – sempre illecita – della cultura dello scarto che, ai nostri giorni, relega ai margini della società e persino reputa superflue le persone più deboli, in particolare gli ammalati e gli anziani. Per altro verso la distingue rispetto all'astensione – non illecita – dall'accanimento terapeutico, che protrae talvolta la vita del malato terminale al di là dei suoi limiti naturali. È una questione bioetica molto controversa, su cui la teologia deve riflettere, anche mettendosi in ascolto della letteratura contemporanea. Come in questo breve saggio, in cui si esamina un romanzo dedicato a una drammatica vicenda di eutanasia: *La misura delle cose*, di E. Rebullà.

## SUMMARY

More and more in recent times Pope Francis has addressed the subject of euthanasia. On the one hand he uses it in the sense – somewhat illicit – of a culture dominated by rejection, whereby nowadays the weakest people are relegated to the fringes of society, even to the point of considering them superfluous, especially when they are ill and old. On the other hand, he distinguishes it from the abstention – not illicit – from excessive over-treatment which can sometimes protract the life of a person who is terminally ill beyond its natural limits. This is quite a controversial bioethical concept which theology has to take into consideration by examining contemporary studies on the subject. This essay deals with this subject by examining a novel dealing with a dramatic case of euthanasia: *La misura delle cose*, by E. Rebullà.

---

<sup>58</sup> D. Barsotti, *La morte, giorno del raccolto*, in *Toscana Oggi* del 19 febbraio 2006.

### III. Riflessi nel linguaggio ordinario dell'unità tra il pensiero e il sentimento

di *Gabriel Valle*

I nostri giudizi di valore sono fatti della stessa sostanza di cui sono fatti i nostri sentimenti. Questa frase, che ne rievoca vagamente una di Shakespeare, farebbe inarcare le sopracciglia dei sospettosi, che senza indugio la rifiuterebbero. Essi, spalleggiati dalla nostra millenaria storia culturale, demarcherebbero il terreno del pensiero dividendolo dal campo degli affetti. Le valutazioni, concluderebbero i critici, fioriscono nel primo, non nel secondo. Una cosa è il capo, tutt'altra cosa è il cuore, sentenzierebbero lapidari.

Sono forse invalicabili i confini tra il pensiero e il sentimento? In qualche modo sono permeabili? Il proposito principale di queste riflessioni è quello di indicare le tracce, impresse nel lessico ordinario, di una certa forma di unità tra il pensiero e il sentimento, una unità più stretta di quel che di solito si crede. Due saranno le tappe del nostro itinerario: in primo luogo saranno passate in rassegna, attraverso un breve scorcio storico, le interminabili battaglie teoriche che sono state ingaggiate da trincee opposte; successivamente sarà sottolineato il ruolo svolto dalla nostra indole affettiva nella facoltà estimativa.

#### 1. *C'era una volta un abisso*

Si dice spesso che ci sia una netta frontiera tra la sfera del pensiero e quella del sentimento, un vero e proprio abisso per alcuni. Della profondità del presunto baratro ha lasciato testimonianza la maggior parte di coloro che, senza cadere in deliquio, si sono affacciati sul suo ciglio.

La scissione tra il pensiero e il sentimento è una conseguenza della scissione tra l'anima e il corpo (affrontata, con un diverso apparato concettuale, nel dibattito contemporaneo, sotto il nome in lingua inglese di *mind-body problem*). L'iato, apparentemente irriducibile, tra le due nature dell'uomo gode di una illustre prosapia nell'Occidente. Trattasi di una idea oltremodo antica, talmente antica che non vi è modo di datarla. Quasi tutti gli storici sono concordi sul fatto che essa giungeva dall'Oriente attraverso la dottrina della trasmigrazione delle anime e, dopo aver messo piede in suolo europeo, gettava radici in tutta l'area fecondata dalla civiltà greco-latina. È probabile che le orme primordiali di tale scissione siano state quelle che rimasero stampate, intorno al secolo VI a.C., nell'orfismo e nel pitagorismo.

Qualche tempo dopo Socrate, malgrado sapesse che nulla sapeva, fissava per sempre la nostra nozione di anima: essa è la sede del pensiero e del carattere morale dell'uomo. Il suo discepolo Platone compiva un passo oltre: l'anima non ha inizio né fine nel tempo. L'anima immortale contempla la verità e la giustizia, il corpo mortale alberga la sensibilità e l'appetito. L'allegoria dei cavalli dell'auriga illustra in modo cristallino la nostra duplice costituzione. Nella nostra carne si manifesta la debilitante tensione tra il cocchiere e i destrieri. Aristotele, pur abolendo il cielo delle Idee perenni, differenziava le funzioni dell'anima. Il genio di Stagira insegnava che le virtù etiche sono disposizioni dell'animo che, coltivate con assiduità, sbocciano nelle buone abitudini. Insegnava inoltre che le virtù dianoetiche sono disposizioni dell'intelletto che, coltivate con regolarità, sbocciano nella scienza e nella saggezza morale. Il bene e il male, pertanto, sono sotto la giurisdizione della funzione razionale, scevra di interferenze.

Il cristianesimo è stato probabilmente uno dei veicoli più efficaci per la propagazione della teoria dualista. In questo modo ciò che era nato come astrusa diatriba nel cenacolo dei dotti diventò, sotto l'influsso della fede, nella cultura popolare, il semplice pane quotidiano. La scienza non parlava più il greco bensì il latino. Nella teologia cristiana dei primi secoli la nozione di anima era stata rielaborata

in modo che essa fosse compatibile con il credo dei fedeli: l'anima è immortale ma generata, infonde vita ma non trasmigra.

Si consenta una bella parentesi per rammentare un'altra operazione teologica destinata ad ampia fortuna nelle discussioni sulla razionalità. Il vocabolo greco *πάθος* era stato tradotto in latino con *passio*, che possedeva due accezioni eminenti, entrambe di uso frequente nel lessico ecclesiastico. La voce latina *passio* era 'patimento' (per antonomasia, quello del Cristo sulla croce); *passio* era anche, con sfumatura peggiorativa, 'sentimento ignobile che muove al peccato' e in quel senso si distingueva dal classico *affectus*. Era stata quindi ricostruita una coppia dialettica che metteva a nudo la contrapposizione tra *azione* e *passione*, tra *agente* e *paziente*, tra il soggetto che esegue l'azione e quello che, subendola, spesso la *patisce*. Tracce rivelatrici di questa opposizione si trovano disseminate nelle pagine dei dottori della Chiesa, da sant'Agostino a san Tommaso.

Va sottolineato, per concludere la digressione, che la voce *passio* aveva conservato intatto, attraverso i suoi derivati in altre lingue, il senso di 'sentimento peccaminoso'; aveva pure acquisito gradualmente il senso di 'sentimento dominante' e addirittura quello di 'sentimento', contrapposto a *ragione* (per secoli, in effetti, gli studiosi erano soliti riferirsi alle *passioni* dell'anima). Ragione *versus* passione. Quest'ultima accezione di *passione*, nell'uso colto, era condannato a languire. Nell'Inghilterra dell'Ottocento la psicologia nascente, con le sue aspirazioni di scienza nuova, per evitare connotazioni che sapessero di filosofia vetusta o di teologia, si sbarazzava, come fosse zavorra, del termine *passion*, che veniva sostituito da *emotion* 'sentimento'. Ora torniamo al nostro percorso storico.

Nel Rinascimento si riaccendeva la polemica intorno all'anima, alle sue intricate relazioni con il corpo. Ficino negava che l'anima fosse fatta della stessa sostanza di cui sono fatti gli angeli e negava al tempo stesso che essa fosse un composto materiale. L'anima, egli sosteneva, è un ente intermedio, il terzo grado dell'esistenza; è la «copula del mondo», il cardine in cui convergono i gradi infimi della realtà con quelli supremi. Pomponazzi non celava le sue tribolazioni: sebbene egli ammettesse l'immortalità dell'anima, in quanto dogma di fede, metteva in discussione che una siffatta tesi potesse provarsi mediante le vie della filosofia.

In età moderna Cartesio avallava la dicotomia tra anima e corpo. L'anima, nelle meditazioni cartesiane, non è più principio vitale ma soltanto coscienza pura. Un bel paradosso: un'anima esanime pronta per le *cogitationes*. Tale dicotomia veniva ratificata da numerosi ricercatori della natura umana, tra cui Leibniz, la cui «armonia prestabilita» attribuiva a Dio la decisione, presa prima dell'era cosmica, di pianificare la vita di ogni uomo in maniera che in esso coincidessero il volere e l'agire. Un prodigio di ingegneria: un'anima prefabbricata pronta per il montaggio.

Anche il pensiero tedesco della età moderna trasudava una concezione dualistica della natura dell'essere umano, sebbene occorra riconoscere che l'idea di anima era stata varie volte rivista e modificata. Molti scrittori del Romanticismo alzavano la voce contro la ragione antimetafisica dell'Illuminismo e nel contempo esaltavano il ruolo svolto dai sentimenti nella ricerca dei misteri della realtà. Tra romanzieri e poeti era diffusa la convinzione, talvolta latente, che l'arte fosse il campo coltivato dai sentimenti e che la scienza fosse il campo arato dal pensiero. Kant, dal canto suo, costruiva un reticolato di ferro tra un dominio e l'altro. La ragione pratica, estranea agli affetti, è l'arbitro inappellabile del giudizio morale. Nel crogiolo delle nostre valutazioni, pensava il maestro di Königsberg, non si fondono i sentimenti a eccezione di uno: il *rispetto* verso l'imperativo categorico. Rara era, nell'Europa continentale di quei secoli, la posizione dissenziente riguardo al dualismo. Quella di Spinoza era forse la nota più dissonante nel concerto. In effetti la *sostanza* unica concepita dal pensatore olandese aveva abbattuto le barriere tra due nature reciprocamente irriducibili. Le dissonanze più clamorose, come vedremo nel paragrafo successivo, si udivano piuttosto dall'altro lato della Manica.

Ciò che, nella storia della filosofia, è stato per secoli una idea preponderante, ribadiamo, nella storia delle credenze comuni è stato la moneta più corrente. Ancora oggi, nel terzo millennio, si possono rinvenire segni di un dualismo, più o meno accentuato, nella nostra concezione del mondo. Ancora

oggi è credenza diffusissima che con l'intelletto si *pensa* e si *valuta*, mentre con il cuore si *ama* o si *odia*. Si dice, in parecchie lingue, «bisogna agire con la testa, non con il cuore». Si dice anche che certe argomentazioni si appellano alla emotività, non alla razionalità, come se una cosa e l'altra si escludessero a vicenda.

Per la verità nell'atto di pensare non c'è una distanza così grande tra la testa e il cuore. Ne danno testimonianza molteplici lingue, non tutte estranee a quelle indoeuropee (si veda, senza oltrepassare i confini occidentali, la fraseologia del francese del Duecento, nella quale *coeur* "cuore" simboleggiava la sede della intelligenza). Ne danno pure testimonianza alcuni pensatori della tradizione filosofica, in minoranza rispetto alla tendenza dominante, ma non per ciò meno influenti nel dibattito, soprattutto in quello contemporaneo.

## 2. *Un doppio visore*

Nel 1745, nell'Università di Edimburgo, David Hume si candidava alla cattedra di Filosofia morale. Per demolirne la candidatura, William Wishart, rettore dell'ateneo e potente ecclesiastico, metteva in circolazione le «pericolose idee» che Hume aveva espresso nel *Trattato sulla natura umana*. Il filosofo, venuto a conoscenza della campagna diffamatoria che era stata avviata per screditarlo, scrisse una lettera al suo patrocinatore, John Coultts. Successivamente la lettera andò perduta finché, nel 1967, venne alla luce dissotterrata da due studiosi.

Che cosa diceva la missiva? In essa Hume spiegava che non aveva mai negato la differenza tra il bene e il male, bensì il modo di concepirla così come era stato esposto da un paio di accademici, Clark e Wollaston. Essi avevano affermato che le proposizioni della morale sono «della stessa natura delle verità della matematica e delle scienze astratte» e che gli oggetti della morale sono di «natura razionale», non sentimentale. Hume, in questa guerra, dichiarava di schierarsi con gli «antichi moralisti» e con il «signor Hutcheson».

Hume non è stato né il primo né l'ultimo, ma è stato probabilmente il più autorevole dissidente di quella tradizione che ha aperto un abisso tra il pensiero e il sentimento. Per il filosofo scozzese gli enunciati morali traducono sentimenti morali, e questi ultimi a loro volta sono indotti da quello che, nella sua lingua, si chiama *sympathy*, un principio fisico in virtù del quale, fra due persone, ciò che accade nell'una induce nell'altra un effetto alla distanza. Si tenga presente che la lingua inglese ha conservato questo senso di *sympathy*, scomparso in altre lingue. Nell'Italia del Rinascimento, per esempio, *simpatia* era, per certe dottrine naturalistiche, una forza d'attrazione di carattere vitale che unisce gli esseri gli uni con gli altri; per i medici, una tendenza di determinati organi a contrarre una affezione manifestatasi in un organo congenere; per i musicisti, una vibrazione di corde che suonano «contagiate» da quelle che sono state toccate dal suonatore.

Sono i sentimenti, sosteneva Hume, a fornire contenuto agli atteggiamenti etici; sono i sentimenti, e solo loro, a spingere verso l'agire. La ragione, per lui, non è una potenza capace di imporsi sugli stati affettivi, né ha il potere di incanalare il comportamento. No. La ragione, con il suo lume, quale fiaccola fra le tenebre, non è che un servitore dei sentimenti («*slave of the passions*» in parole di Hume). Un conflitto emotivo, agli occhi dell'autore, si risolve quando un sentimento prevale su un altro. Che significa che la ragione ha «dominato» la rabbia nei confronti del prossimo? Che la *rabbia* è stata sconfitta dal sentimento di *rispetto* nei suoi riguardi, o dal *timore* alla vendetta, o dal *desiderio* di non perdere le staffe, eccetera. Che vuol dire che la gelosia ha «annebbiato» il giudizio? Che essa, con la sua sconvolgente *violenza*, si è impossessata dell'animo del soggetto al punto di impedirgli di ponderare una questione con la necessaria *serenità*. Si vede, nel primo caso, che la vittoria della ragione è, in realtà, la vittoria di un sentimento su un altro; nel secondo, che le nebbie che avvolgono il giudizio raffigurano la surrogazione di un sentimento con un altro.

Altri esponenti incliti del pensiero britannico, precedendo Hume o succedendogli, percorrevano un sentiero simile a quello che egli aveva calcato. Anthony Shaftesbury, Francis Hutcheson, Adam Smith e Bertrand Russell, per esempio, vedevano nei sentimenti umani la patria della morale. Russell, in

particolare, era categorico al riguardo. Nel corso di una celebre disputa con Frederic Copleston, trasmessa dalla BBC di Londra, nel 1948, questi gli aveva chiesto come «giustificasse» la distinzione tra il bene e il male, al che Russell replicò che non ne aveva bisogno, come non aveva bisogno di giustificare la distinzione tra il blu e il giallo. L'interlocutore obiettò affermando che la seconda cosa è visibile, la prima no. Russell addusse allora che distingueva tra il bene e il male attraverso i suoi sentimenti.

Questa continuità dottrina, che si è affermata soprattutto oltremarina, si è espansa gradualmente verso altre latitudini, specie di cultura anglosassone. Nel 2001, ad esempio, la filosofa statunitense Martha Nussbaum sosteneva che i sentimenti sono giudizi cognitivi e valutativi. L'amore, la collera, la gioia, la paura, la tristezza, la speranza, la nostalgia, la frustrazione, eccetera, esprimono un sapere circa una situazione e, al tempo stesso, una valutazione, favorevole o avversa. La tesi è controversa in quanto identifica il sentimento con il giudizio stesso, ma accresce un patrimonio teorico che, negli ultimi decenni, ha sfociato nel mare della scienza empirica.

In effetti, nel 1994 Antonio Damasio, un neuroscienziato portoghese attivo negli Stati Uniti, aveva concluso, sulla base della prassi clinica, che determinate lesioni nella sede cerebrale dei sentimenti possono danneggiare gravemente la facoltà estimativa della vittima. Un incidente nel caso di un paziente, un tumore nel caso di un altro, per fare due esempi addotti dallo stesso scienziato, avevano compromesso irrimediabilmente, in quelle persone, la capacità di discernere ciò che era invero importante per ciascuno di loro. Era come se tutt'a un tratto esse avessero smarrito la bussola.

La voce *ragione* proviene dal latino *ratio*. *Ragione* è quindi, per vocazione etimologica, "conto", "calcolo", "computo". Questa accezione è rimasta viva nell'italiano odierno, come attesta la locuzione verbale *render ragione* "rendere conto", oppure il sostantivo *ragioniere* "chi per professione gestisce la contabilità in un'azienda". L'accezione è rimasta viva anche nel lessico filosofico, segnatamente nella frase di Hobbes *ratiocinatio est computatio*. La ragione stabilisce rapporti tra idee di ogni tipo. Ai livelli più alti si dispiega tra astrazioni logiche e matematiche. In tal senso assomiglia a quello che, in inglese, è conosciuto sotto il nome di *computer* (propriamente «computatore») e, in italiano, sotto la denominazione, sempre più desueta, di *calcolatore*.

Tuttavia, ecco la tesi qui difesa, il pensiero non si esaurisce nella ragione. Anzi, esso la comprende e ne supera il perimetro. Se la ragione «computatrice» è un torrente che scorre mansueto tra le dighe della logica, il pensiero è un fiume in piena che tracima la cresta di ogni argine. Considerazioni come quelle che sono state avanzate intendono mostrare la vastità del pensiero rompendo gli stretti limiti del raziocinio logico. *Pensando, conferiamo valore alle cose*, siano esse decisioni, atteggiamenti morali, promesse, oggetti quotidiani, scoperte scientifiche, programmi di azione. Non vi è praticamente nulla, nell'universo dell'interesse umano, che sfugga all'orizzonte del valore. Il potere di apprezzare le cose affonda le sue radici nella nostra trama affettiva. La facoltà estimativa possiede, nella variopinta gamma dei sentimenti, un carattere diffuso; non di rado si nasconde e si manifesta nel folto bosco che li raggruppa. Se gli affetti non fossero l'*humus* e l'*habitat* delle valutazioni, non potremmo differenziare tra ciò che apprezziamo e ciò che disprezziamo, e men che meno stabilire una scala graduata che consentisse di soppesare il valore delle cose. L'ago della bilancia sarebbe fermo. Se il mondo, con le sue bellezze e i suoi orrori, alloggia nella nostra coscienza tinto di colori e carico di calore è perché lo scrutiamo con un doppio visore.

Una volta concessa questa premessa, si tenterà di esibire, a dimostrazione di ciò, la duplice valenza che, nel linguaggio ordinario, hanno alcune espressioni di uso frequente.

### 3. Parole che si biforcano

Nel linguaggio vengono cristallizzate le nostre esperienze collettive. Con il trascorrere del tempo le parole si accumulano e sedimentano in un tesoro comune. È come se esse formassero strati che si sovrappongono l'uno sull'altro attestando l'imprevedibile storia dei nostri significati. La storia dei

significati, per quanto inverosimile possa sembrare, fa parte integrante della storia della immaginazione.

Molte parole o locuzioni del linguaggio, nate con un senso univoco, hanno acquistato nuovi significati in concomitanza con complesse vicende sociali. Ciò che si vuole sottolineare è che alcune fra queste espressioni idiomatiche riferiscono talvolta fatti, talaltra valori. Questa duplice valenza si verifica in una miriade di lingue, tra cui si annovera l'italiano, il quale per i nostri fini sarà al centro della nostra attenzione.

Negli esempi elencati qui appresso si badi che, di fronte a un termine di riferimento, il primo significato a essere enunciato rinvia a un accadimento, il secondo significato esprime piuttosto un valore.

La prima parola che verrà considerata in questa sede è *significato*, che può rimandare a “idea”, “concetto”, oppure a “valore”, “importanza”. Paragoniamo la frase «l'insegnante ha spiegato il *significato* del proverbio» con «l'orologio che aveva ereditato dal nonno aveva un *significato* per lei». Una cosa del genere può dirsi del vocabolo *sensò*, che da una parte può associarsi a “idea” e, dall'altra, a “finalità preziosa”. Confrontiamo la frase «non capiva il *sensò* della battuta» con «la vita ha un *sensò*». La voce *logico* non si sottrae a questa tendenza: in quanto aggettivo, riferito a un ragionamento, vuol dire “conseguente”; riferito a un'azione, vuol dire “sensato”, “saggio”. Compariamo l'enunciato «la sua deduzione era *logica*» con «la sua scelta non era *logica*». Anche la parola *assurdo* si dirama in due direzioni, che conducono, in un caso, a “incomprensibile” e, nell'altro, a “imprudente”, “stolto”. Avvertiamo la differenza tra la proposizione «la sua ipotesi era *assurda* poiché implicava una contraddizione» e «il piano che proponeva era *assurdo*».

Che cosa si può affermare della voce *ragione*? Che il termine allude, in alcuni contesti, a “cosa vera” e, in altri, a “buoni motivi”. In effetti chi «ha *ragione*» eventualmente dice qualcosa di vero, eventualmente orienta i propri passi sotto l'impulso di un sentimento ritenuto valido. Notiamo, a titolo di esempio, come *ragione* si sdoppi semanticamente negli enunciati seguenti: «avevi *ragione* quando delucidavi la causa del problema» e «avevi le tue *ragioni* per liberarti di quel mascalzone». La doppia accezione qui delineata è perspicua nella famosa frase di Pascal: «il cuore ha *ragioni* che la *ragione* non conosce». Pare davvero sintomatico, emblematico e sbalorditivo che, nel nostro modo di parlare, *ragione* equivalga talvolta a ‘sentimento’.

Accanto alla verità non può mancare il suo polo opposto: la falsità. Il vocabolo *errore* denota qualche volta quest'ultima, qualche volta “condotta sconsiderata o inopportuna”. Si legga la proposizione «ha commesso un *errore* nell'esame di chimica», si legga «ha commesso l'*errore* di fare affari pericolosi», e si avrà una prova di una cosa e dell'altra. L'espressione *cosciente* e il contrario *incosciente* sono anch'essi intrisi della stessa bivalenza a cui ci si è riferiti. In entrambi i casi il significato oscilla tra un fatto e un valore. Chi, per esimersi da una colpa, o per attenuarla, si scusa dicendo «non ero *cosciente* della legge», dichiara che la ignorava. Chi, in tono recriminatorio, dice a qualcun altro «sei un *incosciente*» gli rimprovera probabilmente stoltezza, ovvero incapacità di valutare il rischio cui espone sé stesso o gli altri, oppure ottusità nel distinguere le cose importanti da quelle secondarie.

La medesima fluttuazione può rilevarsi nella voce *accordo*, che alterna fra due estremi, quello di “concordanza sui fatti” e quello di “apprezzamento condiviso”. Infatti il mutamento di senso è ravvisabile in queste due proposizioni: «c'è *accordo* tra gli uomini di scienza sull'origine delle supernove» e «non c'è *accordo* in famiglia sulla qualità della pellicola». Una ambivalenza somigliante può attribuirsi al sostantivo *giudizio*, che si muove tra ‘enunciato dichiarativo’ ed ‘enunciato valutativo’. Il verbo *giudicare* è forse più versatile del sostantivo con cui è imparentato giacché equivale qualche volta a ‘esaminare’, qualche volta a ‘determinare il valore’, e non raramente a ‘censurare’. *Et sic de ceteris* visto che il novero degli esempi non è proprio esiguo.

Il linguaggio, diceva Wittgenstein, è una città antica cresciuta intorno a un centro: intorno a piazze e dimore vecchie, ristrutturata in diversi periodi, c'è una periferia di arterie nuove sulle quali sono state

erette edificazioni posteriori. E in quella città, aggiungiamo noi, tetti e lampioni, marciapiedi e fontane, esibiscono con frequenza due lati. Sono i lati intrecciati che animano i loro artefici.

**Gabriel Valle**

## SOMMARIO

Il pensiero e il sentimento sono stati tradizionalmente considerati due sfere indipendenti l'una dall'altra. Nell'Occidente questa posizione è stata avallata da una millenaria tradizione religiosa e filosofica. L'autore dell'articolo sostiene che la separazione tra pensiero e sentimento è meno profonda di quanto non si creda. In particolare l'esperienza del valore, che viene di solito attribuita al pensiero, rivela la nostra costituzione affettiva. Infatti, come Valle sottolinea, molte espressioni del linguaggio corrente esibiscono una duplice valenza: esse riferiscono talvolta fatti, talaltra valori. Il pensiero, quindi, oscilla tra giudizi enunciativi e giudizi valutativi.

## SUMMARY

Thought and emotions have been conventionally considered to be areas apart. In the West this point of view has been endorsed by a millennial religious and philosophical tradition. The author of this paper claims that separation between thought and emotions is not as deep as is often assumed, especially as far as the experience of value is concerned, which is usually ascribed to thought, since it reveals our emotional constitution. In fact, as Valle points out, many expressions of the ordinary language show a double meaning: they sometimes denote facts, sometimes denote values. Thought, therefore, fluctuates between declarative statements and evaluative judgements.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1984. Vedi voce *simpatia*.  
 L. Castiglioni, S. Mariotti, *Il Vocabolario della Lingua Latina*, Loescher, Torino 1996<sup>3</sup>.  
 M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1999<sup>2</sup>.  
 A. Damasio, *Descartes's Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Putnam Publishing, New York 1994.  
 T. Dixon, *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge University Press, New York 2003.  
 A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1951<sup>3</sup>.  
 D. Hume, *Letter from a Gentleman to his Friend in Edinburgh* (1745), ed. by E.C. Mossner, J.V. Price, Edinburgh U.P., Edinburgh 1967.  
 D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, testo inglese a fronte, Bompiani, Milano 2001.  
 Le Robert, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris 1992.  
 M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, New York 2001.  
 K. Popper, J. Eccles, *The Self and its Brain*, Springer, New York 1977.  
 B. Russell, *Why I Am Not a Christian and Other Essays on Religion and Related Subjects*, 1957 (*Perché non sono cristiano*), Tea, Milano 1997.  
 T. Sorell, *The Cambridge Companion to Hobbes*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.  
 A. E. Taylor, *Socrates: The Man and His Thought*, 1932 (*El pensamiento de Sócrates*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1961).  
 G. Valle, *Italiano Urgente, 500 anglicismi tradotti in italiano sul modello dello spagnolo*, prefazione di Tullio De Mauro, Reverdito, Trento 2016.  
 G. Valle, *Le lingue della filosofia, una guida per la diaspora*, in *Studium*, n. 5, settembre-ottobre 2016, pp. 706-716.  
 L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche (Philosophische Untersuchungen)*, 1953, Einaudi, Torino 1963.



#### IV. Vox populi vox dei: il ruolo della semantica cristiana nel passaggio dal latino ai volgari italiani (dal latino volgare di Egeria al volgare italiano di Francesca Romana, secc. V- XV)

di Gabriella M. Di Paola Dollorenzo

La definizione di *Semantica Cristiana* risale a Bruno Migliorini<sup>1</sup> che, nel primo capitolo della monumentale *Storia della lingua italiana*, definisce i tratti di una vera e propria rivoluzione linguistica realizzata dal cristianesimo all'interno della latinità d'Italia in età imperiale<sup>2</sup>.

Si tratta di un processo evolutivo che coinvolge tutte le strutture del latino, partendo dal latino parlato ma arrivando al latino della scrittura, al latino di Dante: «Moltissime parole mutano di significato in conseguenza della rivoluzione spirituale portata dal cristianesimo e penetrata in pochi secoli in tutti gli strati della popolazione. La massima parte dei vocaboli che si riferiscono alla vita dello spirito ricevono nuovi significati o almeno nuove connotazioni; i concetti morali e religiosi collegati con il pensiero pagano vengono travolti o sconvolti dalla concezione cristiana e dai nuovi rapporti che essa proclama fra il divino e l'umano»<sup>3</sup>. I documenti che prenderemo in esame dimostrano che la fede profonda che li anima trasforma dall'interno il latino partendo dalla lingua parlata dai Credenti, il *latino volgare*, una lingua giudicata scorretta dai Dotti, ma non dai Padri della Chiesa<sup>4</sup>.

I filologi romanzi hanno analizzato questi documenti per testimoniare la genesi delle lingue romanze, tra cui l'italiano, e ciò è stato ampiamente dimostrato. A noi interessa evidenziare come la rivoluzione culturale e spirituale del cristianesimo produca, attraverso parlanti indotti, un procedimento perfettamente coerente col messaggio evangelico<sup>5</sup> e che attiene alla *verità* dei significati che i parlanti usano e alla concretezza del loro dire. Un esempio per tutti: della lotta fra i due diversi significati della parola *salus*, intesa dai pagani come "sanità" e dai cristiani come "salvezza", abbiamo una

<sup>1</sup> B. Migliorini, *Semantica cristiana*, in *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze 1978, pp. 41-43.

<sup>2</sup> La rivoluzione spirituale del cristianesimo determina la risemantizzazione di tutti i vocaboli legati alla vita dello spirito; i concetti morali e religiosi collegati al pensiero pagano vengono travolti dalla buona novella che stabilisce nuovi rapporti tra divino e umano. Nel periodo storico che va da Augusto a Teodosio cambiano i significati di *fides*, *spes*, *caritas*, *virtus*, *mundus*, *pious*, *sacer*, *comunicare*. Voci generiche assumono un significato più ristretto come *vesper* (=vespro) che indica le preghiere della sera oppure ci sono parole associate al culto pagano che vengono sostituite da quelle cristiane come *ara*, sostituita da *altare* (San Girolamo l'adotta nella *Vulgata*) o parole sacre pagane come *lustrare* (=espiare con sacrifici) che passa al significato di "lucidare". Così Migliorini definisce mirabilmente l'evento linguistico: «la semenza evangelica sboccia nei nuovi concetti». Gli esempi seguenti in *Storia della lingua italiana*, cit., pp. 41-42 (LC= latino classico; SC= semantica cristiana):

(LC) SANITA' < SALUS > SALVEZZA (SC).

(LC) PASTA FERMENTATA < MASSA > GRUPPO DI PERSONE (SC)

(allusione ad un passo di San Paolo: il vasaio – Dio – trae come vuole i suoi vasi dalla *massa luti*; Sant'Agostino raffigura l'umanità peccatrice come *massa peccati*).

(LC) CONSEGNARE < TRADERE > TRADIRE (SC)

(“Iudas qui tradidit eum”= Giuda lo consegnò e quindi lo tradì; i vescovi *traditores* sono coloro che consegnarono a Diocleziano i testi sacri). □

(LC) PRIGIONIERO < CAPTIVUS > MALVAGIO (SC) (“captivus Diaboli”= prigioniero del diavolo e quindi *cattivo*).

<sup>3</sup> B. Migliorini, cit., p.41.

<sup>4</sup> Agostino d'Ippona, *Enarrationes in Psalmos*, 138, 20, «Melius est reprehendant nos grammatici quam non intelligant populi».

<sup>5</sup> Mt 5, 3: «Beati i poveri in spirito, perché di essi è il regno dei cieli».

testimonianza in un sermone di Sant'Agostino: «Attendebat enim forte Christianus pauper humilis in Pagano forte divite ac potenti, attendebat florem foeni et eligebat eum fortasse patronum habere magis quam Deum. Hunc alloquitur Psalmus (CXLV,3): 'Nolite fidere in principe set in filios hominum quibus non est salus'. Ille continuo respondet: 'Numquid de isto dicit, cui non est *salus*? Ecce sanus est: hodie illum vegetum video'»<sup>6</sup>.

### 1. Premesse storico-linguistiche

Tra la seconda metà del II secolo e la prima metà del I secolo avanti Cristo, la diversificazione interna al latino (*latino classico-latino volgare*)<sup>7</sup> coincide col periodo di gestazione del latino classico<sup>8</sup>. Si differenziano così due usi del latino: quello dei colti, un sistema compatto che non ammette innovazioni, e quello degli incolti, non disciplinato dalla norma. Il latino classico è un'istituzione pubblica ed è destinato a generi di discorso che interessano non specificamente la persona ma la società, laddove la lingua familiare e di conversazione, l'idioletto, è il settore in cui si manifesta con piena evidenza la continuità tra il latino arcaico e il latino volgare. L'espressione *latino volgare* riguarda tutti quegli aspetti linguistici che risultano difforni dalla norma classica; ad esso si affianca il termine *protoromanzo*, una sorta di lingua intermedia tra il latino e le lingue romanze.

Nel processo di differenziazione due fattori hanno avuto un'importanza innegabile: il mutamento fonetico e la sostituzione di moduli morfologici e sintattici attraverso altri moduli propri del latino volgare.

Il I secolo a.C. segna l'inizio di una biforcazione interna al latino. Nell'opinione dei parlanti il latino volgare si configura non come una lingua a sé stante, bensì come un registro di comunicazione caratterizzato dalla semplicità dello stile. Spesso lo si è identificato nella *rustica romana lingua*, cioè nel latino parlato, ma ciò è vero solo in parte. È più giusto considerare le differenze interne del latino nella specie di un *continuum* di registri di lingua che ha, ai poli opposti, la lingua del latino classico, da una parte, e dall'altra il registro cosiddetto volgare (da "vulgus"= popolo), tenendo presente che le tendenze innovative del latino volgare, che si contrappongono al latino classico, non si irradiano da un solo punto ma da zone diverse della Romània.

Nel I secolo d.C. il *Satyricon* di Petronio documenta la biforcazione interna al latino. Le deviazioni dalla norma classica si concentrano generalmente nei discorsi dei liberti della *Cena Trimalcionis*. Petronio usa consapevolmente un latino 'diverso' collegandolo ad un ambiente sociale di incolti. Altro testo "popolare" sono le iscrizioni pompeiane (non posteriori al 79 d. C.): i dati ricavabili da esse sottolineano il passaggio al sistema vocalico maggioritario romano (di cui fanno parte i volgari italiani). Il sistema del latino classico, basato sulla quantità, attraverso il latino parlato, pian piano si trasforma nel sistema vocalico del latino volgare e poi dei volgari italiani, basato sulla qualità o timbro delle vocali. In ambito morfologico comincia ad operare la tendenza alla semplificazione del sistema dei casi: il vocativo è sostituito dal nominativo, si afferma la confusione tra il complemento di stato in luogo e complemento di moto a luogo e il declino del genere neutro. Per la sintassi la costruzione della proposizione oggettiva mediante congiunzione + verbo finito ha 4 esempi in Petronio e, a partire da questo periodo, ha un forte incremento (8 esempi in Apuleio e assai più in Tertulliano).

Nel II secolo d.C. i documenti che segnalano la trasformazione sono cinque lettere, scritte in Egitto, dal soldato Claudio Terenziano al padre (risalgono all'età di Traiano ca.) e frammenti di lettere su

<sup>6</sup> Agostino, *Sermones*, XXXIII/A, in *Patrologia Latina*, XLVI, 919.

<sup>7</sup> Cfr. L. Serianni, *Per una tipologia dei latinismi nei testi dei primi secoli*, in *Rem tene, verba sequuntur. Latinità e medioevo romanzo: testi e lingue in contatto*. Atti del convegno conclusivo del progetto FIRB – Futuro ricerca 2010 «DiVo – Dizionario dei volgarizzamenti. Il lessico di traduzione dal latino nell'Italiano delle Origini» (Firenze, Villa Medicea di Castello, 17-18 febbraio 2016) a cura di E. Guadagnini e G. Vaccaro, Alessandria 2017, pp. 125-141.

<sup>8</sup> Cfr. M. Durante, *Latino classico e volgare*, in Id., *Dal latino all'italiano moderno*, Bologna 1994, pp. 1-72.

coccio (i cosiddetti *Ostraka*) del legionario Rustio Barbaro (trovati vicino al Mar Rosso). Questo latino d'Egitto presenta caratteri più evoluti come la tendenza all'indistinzione tra nominativo e accusativo e una nuova organizzazione della frase nella quale i costituenti nominali ricevono il loro *status* sintattico in base alla posizione che occupano all'interno della frase e non in virtù della marca morfologica. Il latino d'Egitto permette di cogliere dal vivo tendenze innovatrici e tendenze conservatrici: contrasto che preannuncia un riassetto del sistema linguistico (i veterani che parlavano questo latino provenivano, con buon margine di sicurezza, dall'Italia settentrionale e dalla Gallia). Il latino volgare è un aspetto rilevante della civiltà romana, nel senso che le sue vicende si correlano a condizioni storiche. Da registro di lingua, il latino volgare conosce la prima frattura dal latino classico negli ultimi decenni del II sec. d.C., quando incominciano ad indebolirsi le istituzioni dello Stato romano. Da allora in poi solo la scuola costituirà il tramite principale della continuità del latino classico.

L'evoluzione linguistica assume un ritmo più rapido quando si sfascia l'organizzazione dell'Impero e si preannunciano le condizioni socio-economiche del Medioevo. Agisce in senso innovativo il messaggio cristiano, soprattutto per quel che riguarda il significato delle parole, ma anche strutturalmente, desiderando avvicinarsi alla lingua parlata: in ogni caso esso è il frutto di una cultura nuova.

Secondo Bruno Migliorini la vitalità dei singoli fenomeni di cambiamento e la direzione in cui essi si vanno svolgendo e accentuando si possono scorgere solo collocandosi da un punto di vista neolatino, cioè fondandosi sui risultati che essi hanno finito col dare negli idiomi romanzi. Ciò che può mettere d'accordo le diverse ipotesi a confronto sul latino volgare è che esso copre un'ampia serie di fenomeni che hanno a che fare con la variabile diastratica (= lingua dei diversi ceti sociali), con la variabile diafasica (= lingua dei registri informali), con la dimensione diacronica (= lingua fluttuante tra due poli, il latino classico e le lingue romanze). I cambiamenti riguardano tutti i livelli grammaticali, fonologico, morfologico e sintattico; si tratta di un vero e proprio mutamento tipologico<sup>9</sup> che parte dal livello fonologico, cioè dal parlato, e arriva fino alla struttura della frase e del periodo secondo precise strategie mentali<sup>10</sup>.

Anche nel lessico i secoli IV e V segnano una frattura incolmabile tra latino classico e latino volgare. I due eventi principali sono la riduzione dei monosillabi tonici e i mutamenti semantici<sup>11</sup>. Il fenomeno del mutamento semantico riguarda tutti i secoli della nostra storia linguistica, ma nei secoli del basso impero l'evento coinvolge tutti i nuovi significati di cui si fa portavoce il cristianesimo, i nuovi significati delle lingue "barbare" e i significati legati alla ruralizzazione della vita sociale.

## 2. La diffusione del cristianesimo

La diffusione del cristianesimo nella Romània ha conseguenze linguistiche così rilevanti che sicuramente può essere definita uno dei fattori principali della trasformazione del latino nei molteplici volgari romanzi. La cultura cristiana adotta un linguaggio semplice ma, in un certo senso, di natura tecnica, poiché esprime una dottrina complessa, che porta l'impronta del clima linguistico greco:

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>10</sup> Marcello Durante documenta il passaggio dall'*ordine retrospettivo* del latino classico all'*ordine additivo* del latino volgare, più vicino ad una sintassi "parlata". A questo proposito vorrei ricordare l'aneddoto di San Girolamo che afferma di aver ricevuto dalla voce stessa di Dio il rimprovero di essere ciceroniano piuttosto che cristiano, senso di colpa rilevabile nel volgere la paratassi ebraica (che si avvicina al parlato per la giustapposizione delle frasi attraverso la *e*) all'ipotassi che invece caratterizza la prosa letteraria latina.

<sup>11</sup> I procedimenti di trasformazione della parola riguardano o il suo ampliamento, con l'adozione della forma accusativale (es GREGE(M) sostituisce GREX, it. *gregge*), o la sua sostituzione (BUCCA sostituisce OS), in questo caso dovuta all'omonimia tra OS e OS(=osso), determinata dalla perdita della quantità vocalica (il termine osco BUCCA indicava in LC la maschera dalla bocca larga).

donde un impasto variabile, a seconda della cultura scolastica e dello stile degli Autori, di lingua scritta e tratti colloquiali.

L'espansione del cristianesimo nella latinità ha effetti linguistici di grande rilievo, sia direttamente sul lessico, per il rivolgimento prodotto nei concetti e nei sentimenti, sia indirettamente, all'interno delle classi sociali, poiché il *Verbum* delle Sacre Scritture si rivolge soprattutto a coloro che occupano i livelli più bassi della piramide sociale: «Il trionfo sociale e linguistico [del cristianesimo] nel IV secolo significa il trionfo di un filone recente e popolareggiante sopra una tradizione pagana tenacemente mantenuta per secoli dai ceti conservatori»<sup>12</sup>.

Dal II al IV secolo d. C. si diffonde la *Vetus latina* («Antica latina»), denominazione convenzionale utilizzata per indicare tutte le diverse traduzioni della Bibbia in lingua latina, fatte da vari autori, che precedono la *Volgata*, la traduzione latina della Bibbia di San Girolamo. Queste traduzioni avevano il fine di diffondere il cristianesimo in Occidente in un'epoca in cui il latino era la lingua di tutta la Romània. Oltre a numerose traduzioni parziali esistevano due traduzioni complete: una, originata in Africa proconsolare, intorno al 150, ricevette il nome di *Afra*; l'altra, nata in Occidente tra il II e il III secolo, deve essere probabilmente identificata con l'*Itala* ed è a questa che si riferisce esplicitamente Sant'Agostino: «In ipsis autem interpretationibus, *Itala* ceteris praeferatur; nam est verborum tenacior cum perspicuitate sententiae»<sup>13</sup>. La lingua di partenza di questi testi è sempre il greco antico, quella di arrivo un latino ricco di grecismi, semitismi e volgarismi<sup>14</sup>. Essendo traduzioni destinate al popolo che non conosceva il greco, sono redatte in un latino lontano dalla sintassi della lingua letteraria: è una traduzione realizzata con estrema letteralità (il testo greco risalirebbe ai secoli I-II d. C.). Si consideri che sia l'*Afra* che l'*Itala* testimoniano come la Chiesa latina leggesse la Bibbia, fino alla diffusione della *Volgata*, in un modo ben lontano dalla grammatica e dalla retorica ciceroniana. Si tratta di testimoni attendibili della comunicazione cristiana dei primi secoli, mentre altri testi cristiani del III e IV secolo, ad esempio le scritture degli Apologisti, pur avversando fieramente la tradizione classica, non possono non usare la lingua e lo stile dei loro avversari<sup>15</sup>.

Nella seconda metà del IV secolo non è un caso che Agostino preferisse l'*Itala* ad ogni altra traduzione latina così come afferma nel *De Doctrina Christiana*. In quest'opera è molto viva l'attenzione ai valori e agli usi morali delle parole. Specialmente nel libro IV<sup>16</sup>, dove si tratta del “modus proferendi” delle Scritture, l'autore considera gli stili oratori che si possono e si devono assumere e, in particolare, sottolinea come la scrupolosità linguistica debba cedere all'appropriata comprensione del senso. Il desiderio di trasmettere delle verità conduce l'oratore a trascurare le parole più ricercate e non prendersi cura di ciò che suona bene, ma di ciò che vuole dimostrare, adoperando una sorta di negligenza diligente: «Haec tamen sic detrahit ornatum ut sordes non contrahat. Quamvis in bonis doctoribus tanta docendi cura sit, vel esse debeat, ut verbum quod nisi obscurum sit vel ambiguum, latinum esse non potest, *vulgi autem more sic dicitur ut ambiguitas obscuritasque vitetur*, non sic dicatur ut a doctis, sed potius ut ab indoctis dici solet. [...] cur pietatis doctorem pigeat imperitis eloquente, *ossum* potius quam *os* dicere, ne ista syllaba non a beo quod sunt *ossa*, sed ab eo quod sunt *ora* intellegatur, ubi *Afrae* aures de correptione vocalium vel productione non iudicant?

<sup>12</sup> B. Migliorini, I. Baldelli, *Breve storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze 1964, p. 12.

<sup>13</sup> «Fra le diverse traduzioni alle altre si preferisca l'*Itala*, che è più aderente alle parole e più chiara nel pensiero», *Opere di Sant'Agostino. La dottrina cristiana*, II, 15, 22, Città Nuova, Roma 1992, p. 87.

<sup>14</sup> Il testo, ricostruito a partire dai testi patristici e da pochi manoscritti integrali, venne edito dai monaci di Beuron dal 1954 in poi. Cfr. J.K. Ellist, *The Translation of the New Testament into Latin: The Old Latin and the Vulgate*, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II serie, vol. 26, n. 1, 1992, pp. 198-245.

<sup>15</sup> Vorrei però segnalare lo sperimentalismo di Commodiano, definito dai manuali, primo poeta cristiano che, pur attingendo alla tradizione, si scioglie dalle convenzioni del metro quantitativo e si rivolge all'uso del popolo, costruendo un ritmo e un metro personali, ponte verso la metrica accentuativa.

<sup>16</sup> Cfr. *Opere di Sant'Agostino. La dottrina cristiana*, cit., IV, 10, 24, pp. 228-229.

*Quid enim prodest locutionis integritas quam non sequitur intellectus audientis, cum loquendi omnino / nulla sit causa si quod loquimur non intellegunt, propter quos ut intellegant loquimur?* »<sup>17</sup>. Per Sant'Agostino dunque la "consuetudo vulgaris" è più utile della "integritas litterata": in questo contesto, di vicinanza allo spirito del Vangelo, possiamo collocare tutti i testi volgari, letterari e documentari, che si producono nei secoli dell'alto e del basso medioevo<sup>18</sup>. Autorevolmente<sup>19</sup> si è definito il codice retorico agostiniano *sermo humilis*, in cui è essenziale l'idea della concordanza fra argomento ed espressione come poi sarà in Dante: «*Humilis* diventò uno degli aggettivi più importanti per definire l'Incarnazione; in questo uso esso diventò talmente predominante che in tutta la letteratura cristiana in lingua latina esso quasi esprime l'atmosfera e il livello della vita e della passione di Cristo»<sup>20</sup>.

### 3. Il diario di viaggio di Egeria: Peregrinatio e/o Itinerarium

Documento fondamentale del latino volgare degli inizi del V secolo<sup>21</sup> è l'*Itinerarium Egeriae* (*Peregrinatio Aetherae* nelle edizioni meno recenti)<sup>22</sup>, in cui Egeria descrive il suo pellegrinaggio in Terrasanta, compiuto alla fine del IV secolo<sup>23</sup>. Nello stesso tempo il racconto del viaggio documenta mirabilmente la spiritualità femminile dell'epoca, presentando una donna (si è a lungo discusso se fosse una monaca o una donna di ceto sociale elevato), proveniente dalla Galizia (Spagna nord-occidentale) o dalla Gallia meridionale<sup>24</sup> che, attraverso l'esperienza della Fede e la pratica dell'ascetismo, non disdegna di mettere alla prova, sulle strade d'Oriente, la propria "feminea fragilitas", seguendo le orme di Cristo<sup>25</sup>.

Egeria scrive un diario di viaggio in forma di *epistolae* alle compagne della sua comunità religiosa («*Ille autem vos volo scire, dominae venerabiles sorores...*»)<sup>26</sup>, in cui racconta ciò che ha visto con dovizia di particolari. Il testo, incompleto, perché privo dell'inizio e della fine, e conservato da un

<sup>17</sup> «Questa negligenza però, se esclude il parlare forbito, non lo fa in modo che cada nella banalità. Peraltro nei buoni maestri è, o deve essere tanta cura che, se una parola non può essere latina senza essere nello stesso tempo oscura o ambigua – mentre, se la cosa viene detta in termini popolari si evita e l'ambiguità e l'oscurità – non si deve parlare con il linguaggio dei dotti, ma piuttosto come sogliono i meno istruiti. [...] Perché un oratore sacro dovrebbe quindi aver paura di dire, parlando a degli incolti, *ossum* invece di *os*, per impedire che questa sillaba venga presa come derivante non da quel nominativo il cui plurale è *ossa* ma da quell'altro da cui deriva il plurale *ora*, dato che gli orecchi degli africani non sono in grado di percepire la brevità o la lunghezza delle sillabe? Cosa giova infatti una scrupolosità nel parlare che non sia seguita dalla comprensione di chi ascolta, mentre l'unica ragione del parlare non è assolutamente altra che questa?» *De Doctrina cristiana*, cit., IV, 10, 24, ed. cit. pp. 228-229, corsivo mio.

<sup>18</sup> La tradizione agostiniana, attraverso il medioevo e Dante, giunge fino a noi: cfr. J. Freccero, D. Callegari, *In Dante's Wake: Reading from Medieval to Modern in the Augustinian Tradition*, Fordham University Press, New York 2015.

<sup>19</sup> Cfr. E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1974, pp. 31-67.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>21</sup> Egeria, *Diario di viaggio*, traduzione di E. Giannarelli, a cura di A. Clerici, Edizioni Paoline, Roma 2006. Cfr. L. Serianni, G. Antonelli, *Manuale di linguistica italiana. Storia, attualità, grammatica*, Bruno Mondadori, Milano 2011, p. 7.

<sup>22</sup> Egeria, *Pellegrinaggio in Terra Santa*, a cura di N. Natalucci, Edizioni Dehoniane, Bologna 1999.

<sup>23</sup> La relazione di viaggio di Egeria è in qualche modo l'archetipo di documenti successivi. Cfr. M. Dardano, *Un Itinerario dugentesco per la terra santa*, in *Studi sulla prosa antica*, Morano, Napoli 1992, pp. 129-186.

<sup>24</sup> Cfr. *La patria*, a cura di N. Natalucci, in Egeria, *Pellegrinaggio in Terra Santa*, cit., pp. 46-49.

<sup>25</sup> Cfr. N. Natalucci, *Pellegrine in Terra Santa fra il IV e il V secolo*, in Egeria, *Pellegrinaggio in Terra Santa*, cit. pp. 14-17.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 3.8, p. 78, corsivo mio.

solo codice<sup>27</sup>, è datato intorno al 400 circa d. C., mentre si suppone che il viaggio sia avvenuto tra il 381 e il 384<sup>28</sup>.

La pellegrina è ospitata e guidata da consacrati residenti nei luoghi visitati e ogni volta che arriva e conosce una nuova località, legge il passo o i passi della Bibbia relativi al luogo raggiunto e agli eventi che in quel luogo sono accaduti («Desideraveram semper, ut ubicumque venissemus, semper ipse locus de libro legeretur» e, descrivendo la pianura ai piedi del Giordano, «Campus enim ipse est infinitus subter montes Arabiae super Iordanem. Nam hic est locus, de quo scriptum est: *Et ploraverunt filii Israhel Moysen in Arabot Moab et Iordane contra Iericho quadraginta diebus*»)<sup>29</sup>. Il desiderio di Egeria di essere chiara e comprensibile la porta a tornare più volte su argomenti già trattati, per specificarli meglio e ciò determina l'uso a tappeto della ripetizione (specialmente *id est*). Il fenomeno non si limita alle unità lessicali ma investe interi sintagmi, ripetuti e poco variati<sup>30</sup>.

La lingua e lo stile di Egeria, che Leo Spitzer definì *epico*<sup>31</sup>, si inscrivono nel genere dell'autobiografia, ma si tratta di una autobiografia molto particolare: il suo viaggio muove dalla volontà di avere esperienza diretta dei luoghi in cui si sono svolti i sacri eventi narrati dalla Bibbia. Pur conoscendo le verità bibliche, Egeria riporta analiticamente e dettagliatamente i dati topografici e la lettura del passo biblico: «Sulla verità già posseduta si saldano nuovamente le stesse verità, man mano che si snodano le tappe del viaggio: l'elemento autobiografico è preceduto e suggellato da una verità ormai scritta una volta per sempre ma che tuttavia rivive continuamente nella coscienza del cristiano»<sup>32</sup>. Vedremo che questo carattere si conserverà anche nei secoli successivi, fino alle scritture volgari dettate da Francesca Romana al Mattiotti, e conferisce al testo quel tono *epico*, in cui la narrazione ha un effetto eminentemente morale e ascetico sui lettori e sugli uditori.

I 49 capitoli conservati nel manoscritto aretino possono essere divisi in due sezioni: *a*) capp. 1-23: Egeria descrive i pellegrinaggi ai luoghi santi dell'Egitto, della Terra Santa e dell'Asia minore; *b*) capp. 24-49: Egeria descrive la liturgia di Gerusalemme (da cui deriverà la liturgia ortodossa russa) che differisce dalla liturgia annuale occidentale.

La prima parte si apre con il pellegrinaggio al Sinai e il ritorno a Gerusalemme attraverso la terra di Gessen. Il racconto prosegue con la visita al monte Nebo, ove morì Mosè, quindi col viaggio nell'Idumea, la terra di Giobbe, e si conclude col passaggio in Mesopotamia e il ritorno a Costantinopoli, attraversando Tarso, Seleucia e Calcedonia. Di questa prima parte riportiamo l'ascesa al Sinai che, per l'afflato spirituale che la anima, è stata paragonata all'ascesa al monte Ventoso di Francesco Petrarca<sup>33</sup>:

«II. 1. Vallis autem ipsa ingens est valde, iacens subter latus montis Dei, quae habet forsitan, quantum potuimus videntes aestimare aut ipsi dicebant, in longo milia passos forsitan sedecim, in lato autem quattuor milia esse appellabant. Ipsam ergo vallem nos traversare habebamus, ut possimus montem ingredi. 2. Haec est autem vallis ingens et planissima, in qua filii Israhel commorati sunt his diebus, quod sanctus Moyses ascendit in montem Domini et fuit ibi quadraginta diebus et quadraginta noctibus. Haec est autem vallis, in qua factus est vitulus, qui locus usque in hodie ostenditur; nam lapis grandis ibi fixus stat in ipso loco. Haec ergo vallis ipsa

<sup>27</sup> Per la tradizione del testo cfr. N. Natalucci, *Il testo: tradizione manoscritta e testimonianze indirette*, in Egeria, *Pellegrinaggio in Terra Santa*, cit., pp. 21-31.

<sup>28</sup> Per la datazione cfr. N. Natalucci, *La datazione*, in Egeria, *Pellegrinaggio in Terra Santa*, cit., pp. 37-43.

<sup>29</sup> Ivi, 4.3, p. 80 e 10.4, p. 104.

<sup>30</sup> Cfr. F. Bruni, *Egeria sul Sinai*, in *L'Italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, UTET, Torino 2014, pp. 486-494.

<sup>31</sup> L. Spitzer, *The Epic Style of the Pilgrim Aetheriae*, in Id., *Romanische Literaturstudien*, Niemeyer, Tübingen 1959, pp. 871-912.

<sup>32</sup> F. Bruni, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, cit., p. 189.

<sup>33</sup> Cfr. F. Bruni, *Egeria sul Sinai*, in *L'Italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, cit., p. 486.

est, in cuius capite ille locus est, ubi sanctus Moyses, cum pasceret pecora soceri sui, iterum locutus est ei Deus de rubo in igne. 3. Et quoniam nobis ita erat iter, ut prius montem Dei ascenderemus, qui hinc paret, <quia> unde veniebamur, melior ascensus erat, et illinc denuo ad illud caput vallis descenderemus, id est ubi rubus erat, quia melior descensus montis Dei erat inde: itaque ergo hoc placuit, ut visis omnibus, quae desiderabamus, descendentes a monte Dei, ubi est rubus, veniremus, et inde totum per mediam vallem ipsam, qua iacet in longo, rediremus ad iter cum hominibus Dei, qui nobis singula loca, quae scripta sunt, per ipsam vallem ostendebant, sicut et factum est. 4. Nobis ergo euntibus ab eo loco, ubi venientes a Pharan feceramus orationem, iter sic fuit, ut per medium transversarem caput ipsius vallis et sic plecaremus nos ad montem Dei. 5. Mons autem ipse per giro quidem unus esse videtur; intus autem quod ingrederis, plures sunt, sed totum mons Dei appellatur, specialis autem ille, in cuius summitate est hic locus, ubi descendit maiestas Dei, sicut scriptum est, in medio illorum omnium est. 6. Et cum hi omnes, qui per girum sunt, tam excelsi sint quam nunquam me puto vidisse, tamen ipse ille medianus, in quo descendit maiestas Dei, tanto altior est omnibus illis, ut, cum subissemus in illo, prorsus toti illi montes, quos excelsos videramus, ita infra nos essent, ac si colliculi permodici essent. 7. Illud sane satis admirabile est et sine Dei gratia puto illud non esse, ut, cum omnibus altior sit ille medianus, qui specialis Sina dicitur, id est in quo descendit maiestas Domini, tamen videri non possit, nisi ad propriam radicem illius veneris, ante tamen quam eum subeas; nam posteaquam completo desiderio descenderis inde, et de contra illum vides, quod, antequam subeas, facere non potest. Hoc autem, antequam perveniremus ad montem Dei, iam referentibus fratribus cognoveram, et postquam ibi perveni, ita esse manifeste cognovi.

III. 1. Nos ergo sabbato sera ingressi sumus montem, et pervenientes ad monasteria quaedam susceperunt nos ibi satis humane monachi, qui ibi commorabantur, praebentes nobis omnem humanitatem; nam et ecclesia ibi est cum presbytero. Ibi ergo mansimus in ea nocte, et inde maturius die dominica cum ipso presbytero et monachis, qui ibi commorabantur, coepimus ascendere montes singulos. Qui montes cum infinito labore ascenduntur, quoniam non eos subis lente et lente per girum, ut dicimus in cocleas, sed totum ad directum subis ac si per parietem et ad directum descendi necesse est singulos ipsos montes, donec pervenias ad radicem propriam illius mediani, qui est specialis Sina. 2. Hac sic ergo iubente Christo Deo nostro adiuta. Orationibus sanctorum, qui comitabantur, et sic cum grandi labore, quia pedibus me ascendere necesse erat (quia prorsus nec in sella ascendi poterat, tamen ipse labor non sentiebatur, ex ea parte autem non sentiebatur labor, quia desiderium, quod habebam, iubente Deo videbam compleri): hora ergo quarta pervenimus in summitatem illam montis Dei sancti Sina, ubi data est lex, in eo id est locum, ubi descendit maiestas Domini in ea die, qua mons fumigabat. 3. In eo ergo loco est nunc ecclesia, non grandis, quoniam et ipse locus, id est summitas montis, non satis grandis est, quae tamen ecclesia habet de se gratiam grandem. 4. Cum ergo iubente Deo persubissemus in ipsa summitate et pervenissemus ad [h]ostium ipsius ecclesiae, ecce et occurrit presbyter veniens de monasterio suo, qui ipsi ecclesiae deputabatur, senex integer et monachus a prima vita et, ut hic dicunt ascitis et quid plura? qualis dignus est esse in eo loco. Occurrerunt etiam et alii presbyteri, nec non etiam et omnes monachi, qui ibi commorabantur iuxta montem illum, id est qui tamen aut aetate aut inbeccillitate non fuerunt impediti. 5. Verum autem in ipsa summitate montis illius mediani nullus commanet; nihil enim est ibi aliud nisi sola ecclesia et spelunca, ubi fuit sanctus Moyses. 6. Lecto ergo ipso loco omnia de libro Moysi et facta oblatione ordine suo, hac sic communicantibus nobis, iam ut exiremus de ecclesia, dederunt nobis presbyteri loci ipsius eulogias, id est de pomis, quae in ipso monte nascuntur. Nam cum ipse mons sanctus Sina totus petrinus sit, ita ut nec fruticem habeat, tamen deorsum prope radicem montium ipsorum, id est seu circa illius, qui medianus est, seu circa illorum, qui per giro sunt, modica terrola est; statim sancti monachi pro diligentia sua arbusculas ponunt et pomariola instituunt vel arationes, et iuxta sibi monasteria, quasi ex ipsius montis terra aliquos fructus capiant, quos tamen manibus suis elaborasse videantur. 7. Hac sic ergo posteaquam communicaveramus et dederant nobis eulogias sancti illi et egressi sumus foras [h]ostium ecclesiae, tunc coepi eos rogare, ut ostenderent nobis singula loca. Tunc statim illi sancti dignati sunt singula ostendere. Nam ostenderunt nobis speluncam illam, ubi fuit sanctus Moyses, cum iterato ascendisset in montem Dei, ut acciperet denuo tabulas, posteaquam priores illas fregerat peccante populo, et cetera loca, quaecumque desiderabamus vel quae ipsi melius noverant, dignati sunt ostendere nobis. 8. Illud autem vos volo scire, dominae venerabiles sorores, quia de eo loco, ubi stabamus, id est in giro parietes ecclesiae, id est de summitate montis ipsius mediani, ita infra nos videbantur esse illi montes, quos primitus vix ascenderamus, iuxta istum medianum, in quo stabamus, ac si essent illi colliculi, cum tamen ita infiniti essent, ut non me putarem aliquando altiores vidisse, nisi quod hic medianus eos nimium praecedebat. Aegyptum autem et Palaestinam et mare rubrum et mare illud Parthenicum, quod mittit Alexandriam, nec non

et fines Saracenorum infinitos ita subter nos inde videbamus, ut credi vix possit; quae tamen singula nobis illi sancti demonstrabant»<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> «1. Questa valle, che si stende alle pendici della montagna di Dio, è veramente immensa ed ha probabilmente, per quanto potremmo valutare ad occhio e secondo quanto dicevano loro, una lunghezza di circa sedicimila passi, mentre di larghezza sostenevano che era di quattromila. Noi dovevamo attraversare questa valle, immensa e completamente pianeggiante, in cui soggiornarono i figli d'Israele nei giorni in cui il santo Mosè salì sul monte del Signore e si trattenne quaranta giorni e quaranta notti. 2. E' questa la valle in cui fu costruito il vitello ed il luogo si mostra fino ai nostri giorni: lì, sul posto, è infissa una grande pietra. Ed è infine questa la valle, all'estremità della quale c'è il luogo dove, mentre il santo Mosè pascolava le pecore di suo suocero, a più riprese Dio gli parlò dal roveto ardente. 3. Ma, dal momento che l'itinerario prevedeva che noi prima salissimo sul monte, perché da qui, dalla parte da dove venivamo, la salita era migliore, e ridiscendessimo poi là, alla estremità della valle, dove era il roveto appunto, perché la miglior discesa era da quella parte, parve quindi più opportuno andare al roveto, quando, visto tutto ciò che volevamo, saremmo discesi dalla montagna di Dio, e tornare di là, sempre lungo il centro della valle che si estende in lunghezza, al nostro itinerario, insieme agli uomini di Dio che ci mostravano, lungo la valle stessa, uno ad uno, i luoghi che sono scritti, e così fu fatto. 4. Per noi quindi, che venivamo da quel luogo, dove, venendo da Faran, avevamo fatto una preghiera, il percorso prevedeva di attraversare al centro l'estremità della valle e di accostarci così alla montagna di Dio. 5. Questo monte, dalle immediate vicinanze sembra essere uno solo, ma, come cominci ad addentrartici, scopri che sono molti, tuttavia viene chiamato sempre monte di Dio; ma il vero Sinai, sulla cui sommità c'è il luogo dove era discesa la maestà di Dio, così è scritto, si trova in mezzo a tutti gli altri. 6. E, malgrado quelli che sono intorno siano così alti che penso di non averne mai visti di uguali, tuttavia quello centrale, in cui era discesa la maestà di Dio, è di tanto più alto di tutti gli altri che, quando vi fummo saliti, senza dubbio, tutti quei monti, che ci erano sembrati veramente alti, si trovavano così al di sotto di noi, come se fossero collinette più che modeste. 7. Ma il fatto prodigioso e che penso non si possa verificare senza la grazia di Dio, è che, sebbene quello centrale, chiamato propriamente Sinai, e cioè quello in cui era discesa la maestà del Signore, sia più alto di tutti gli altri, tuttavia non può essere visto finché non giungi proprio alla sua base, prima di cominciare la salita: quando invece ne sei disceso, appagato il desiderio, lo vedi pure di fronte, cosa impossibile prima di salire. Questo però lo sapevo già prima che arrivassimo alla montagna di Dio, perché me lo avevano detto i fratelli, e una volta giunta lì, constatai che era così.

III. 1. Noi dunque entrammo nella catena montuosa il sabato sera e, giunti ad alcuni eremitaggi, ci accolsero sul posto molto benevolmente i monaci che vi risiedevano, offrendoci ogni ospitalità: lì c'è anche una chiesa con un prete. Vi restammo per la notte e poi, presto, la domenica, insieme a questo prete ed ai monaci che lì dimoravano, cominciammo la salita di ogni singolo monte. Questi monti si scalano con grande fatica, perché non li sali piano piano, intorno, come diciamo, a chiocciola, ma ti arrampichi sempre dritto, come a parete, e direttamente bisogna ridiscendere ognuno di questi monti finché non arrivi proprio ai piedi di quello centrale che è il Sinai vero e proprio. 2. Così, per volontà di Cristo, Dio nostro, aiutata dalle preghiere di quei santi che ci accompagnavano, eppure con grande fatica, perché era necessario che io mi arrampicassi a piedi, visto che non era proprio possibile salire stando in sella (ma questa fatica non si sentiva: non si sentiva la fatica nel senso che, per volontà di Dio, vedevo esaudirsi il desiderio che avevo), giungemmo all'ora quarta sulla cima della montagna di Dio, il santo Sinai, dove fu data la legge, in quel luogo cioè, dove era discesa la maestà del Signore nel giorno in cui il monte fumava. 3. In questo luogo c'è ora una chiesa non grande, perché il luogo stesso, cioè la sommità del monte, non è molto esteso, ma questa chiesa ha di per sé una grande bellezza. 4. Come dunque, con l'aiuto di Dio, fummo arrivati su questa cima e fummo giunti sulla soglia della chiesa, ecco che ci venne incontro, venendo dal suo eremitaggio, un prete che era al servizio di questa chiesa, un vecchio venerando, monaco fin da giovane e, come dicono qui, asceta; e, che dire di più?, degno di trovarsi in un luogo simile. Ci vennero incontro anche altri preti ed anche tutti i monaci che dimoravano lì, vicino al monte, ad esser precisi però, quelli che non ne erano impediti per l'età o la salute cagionevole. 5. A dire il vero, sulla cima del monte centrale non ci abita nessuno: non c'è nient'altro lì che la chiesa isolata e la grotta dove si ritirò il santo Mosè. 6. Letto dunque tutto il passo dal libro di Mosè e celebrata l'eucarestia secondo il rito, ed essendoci pure comunicati, come uscimmo dalla chiesa, i preti del luogo ci distribuirono le *eulogie*, cioè alcuni dei frutti che nascono sul monte. Infatti, sebbene questa santa montagna del Sinai sia completamente rocciosa così da non avere neppure un arbusto, in basso tuttavia, alla radice dei monti, e cioè attorno a quello che si trova al centro, sia attorno a quelli che si trovano nelle vicinanze, c'è un pochino di terra, e così i santi monaci



Della seconda parte riporto questo frammento perché testimonia la sensibilità linguistica di Egeria nel notare che le sacre letture, che vengono fatte in greco, sono poi tradotte in siriano, affinché il popolo comprenda, mentre anche ai Latini si danno spiegazioni da parte di fratelli e sorelle bilingui, che conoscono sia il greco che il latino. Il brano ci riporta al precetto agostiniano («A cosa giova una scrupolosità del parlare che non sia seguita dalla comprensione di chi ascolta?»), che abbiamo citato precedentemente<sup>35</sup>, che possiamo indicare come il filo rosso del racconto di Egeria, quasi un commento visivo delle citazioni bibliche:

«XLVII. 1. Post autem uenerint dies paschae, per illos octo dies, id est a pascha usque ad octauas, quemadmodum missa facta fuerit de ecclesia, et itur cum ymnis ad Anastase, mox fit oratio, benedicuntur fideles, et stat episcopus incumbens in cancello interiore, qui est in spelunca Anastasis, et exponet omnia, quae aguntur in baptismo. 2. Illa enim hora catechumenus nullus accedet ad Anastase; tantum neofiti et fideles, qui uolunt audire misteria, in Anastase intrant. Clauduntur autem ostia, ne qui catechumenus se dirigat. Disputante autem episcopo singula et narrante tante uoces sunt collaudantium, ut porro foras ecclesia audiantur uoces eorum. Vere enim ita misteria omnia absoluet, ut nullus non possit commoueri ad ea, quae audit sic exponi. 3. Et quoniam in ea prouincia pars populi et grece et siriste nouit, pars etiam alia per se grece, aliqua etiam pars tantum siriste, itaque quoniam episcopus, licet siriste nouerit, tamen semper grece loquitur et nunquam siriste: itaque ergo stat semper presbyter, qui episcopo grece dicente siriste interpretatur, ut omnes audiant [ut omnes audiant] quae exponuntur. 4. Lectiones etiam, quaecumque in ecclesia leguntur, quia necesse est grece legi, semper stat, qui siriste interpretatur propter populum, ut semper discant. Sane quicumque hic latini sunt, id est qui nec siriste nec grece nouerunt, ne contristentur, et ipsis exponitur eis, quia sunt alii fratres et sorores grecolatini, qui latine exponunt eis. 5. Illud autem hic ante omnia ualde gratum fit et ualde admirabile, ut semper tam ymni quam antiphonae et lectiones nec non etiam et orationes, quas dicet episcopus, tales pronuntiationes habeant, ut et diei, qui celebratur, et loco, in quo agitur, aptae et conuenientes sint semper»<sup>36</sup>.

vi piantano con pazienza degli alberelli e vi fanno degli orticelli o delle coltivazioni, e vicino, i loro eremitaggi; e quei frutti che riescono a ricavare dalla terra del monte, si direbbe che li abbiano invece fabbricati con le loro mani. 7. Fu così dunque, dopo che ci fummo comunicati e quei santi ci ebbero dato le *eulogie* e fummo usciti fuori dalla porta della chiesa, che cominciai a chiedere che ci mostrassero i luoghi uno ad uno. Allora quei santi ebbero subito la compiacenza di mostrarceli. Ci mostrarono la spelunca dove stette il santo Mosè, allorché salì per la seconda volta sulla montagna di Dioc per ricevere nuovamente le tavole, dopo che aveva infranto le prime perché il popolo aveva peccato; ed ebbero la compiacenza di mostrarci anche tutti gli altri luoghi, tutti quelli che desideravamo o che loro meglio conoscevano. 8. Questo però voglio che sappiate, signore e sorelle venerande, che dal luogo dove ci trovavamo, e cioè intorno alle mura della chiesa, e cioè dalla cima di questo monte centrale, i monti che a stento avevamo scalato per primi sembravano essere tanto al di sotto di noi, in confronto a questo centrale su cui ci trovavamo, da crederli delle collinette, mentre sono invece così elevati che non penso di averne visti mai di più alti; senonché questo centrale li superava di molto. L'Egitto, la Palestina, il mar Rosso, il mar Partenico che arriva fino ad Alessandria, ed anche i territori vastissimi dei Saraceni, da lì li vedevamo così al di sotto di noi che a stento si riusciva a crederlo; e tutte queste cose, una ad una ce le venivano illustrando quei santi uomini». Cito dall'edizione di Nicoletta Natalucci, *Pellegrinaggio in Terra Santa*, cit., pp. 69-79.

<sup>35</sup> Cfr. nota n. 16.

<sup>36</sup> «XXXXVII.1 Arrivati quindi i giorni di Pasqua, per gli otto giorni che vanno precisamente da Pasqua fino all'ottava, una volta fatto il congedo dalla chiesa, si va in processione all' *Anastasis*, si fa immediatamente una preghiera, si benedicono i fedeli e il vescovo resta in piedi, a ridosso del cancello più interno che si trova nella grotta dell' *Anastasis*, e spiega tutte le cose che si fanno al battesimo. 2. A quell'ora nessun catecumeno può entrare nell' *Anastasis*; entrano nell' *Anastasis* soltanto i neofiti e i fedeli che vogliono ascoltare i misteri. Si chiudono le porte perché nessun catecumeno si avvicini. Mentre il vescovo prende in esame ogni punto e lo espone, i commenti di quelli che approvano sono tanti, che le loro voci si sentono perfino fuori della chiesa. In effetti spiega tanto bene tutti i misteri, che non c'è nessuno che possa sottrarsi alla commozione per quel che sente esporre in tal modo. 3. E, poiché in questa provincia una parte del popolo conosce sia il greco che il siriano, un'altra parte, invece, il greco, un'altra parte solo il siriano, così, dato che il vescovo, anche se sa il siriano, parla però sempre in greco e mai in siriano, c'è sempre un prete, che, mentre il vescovo parla in greco, traduce in siriano, perché tutti capiscano quello che viene spiegato. 4. Anche per tutte le letture che si fanno in

Il latino cristiano di Egeria segnala i mutamenti fonologici<sup>37</sup>, morfologici, sintattici e lessicali del latino volgare, proprio perché si tratta di lettere scritte alle consorelle e quindi vicine al parlato.

Per la morfologia segnaliamo che la distinzione tra nominativo e accusativo scompare progressivamente, ma la confusione tra i due casi opera a senso unico poiché la forma accusativa si impone su quella nominativa; gli ultimi due casi che rimanevano autonomi, cioè genitivo e dativo, cominciano ad essere sostituiti da sintagmi preposizionali, come *de* + ablativo (es. *Sancto Episcopo de Arabia* invece di *Arabiae*)<sup>38</sup>. La *Peregrinatio*, con l'incremento di *ille* e *ipse*, segnala una tappa importante nella storia dell'articolo; se nell'*Itala* è già presente la struttura intermedia tra il dimostrativo e l'articolo (es. *dixit...illis duodecim discipulis*), ma potrebbe essere dovuta alla fedeltà al greco, in cui esiste l'articolo (come esiste nell'aramaico), nel latino di Egeria espressioni come *deductores sancti illi* (= quelle sante guide, o meglio "le sante guide") conducono alla categorizzazione dell'articolo. Ciò avverrà nel VI secolo, quando *ille* e *ipse*, complice l'evoluzione fonologica, cominciano a ridursi allo stato monosillabico, il che conferisce una marca formale alla categoria<sup>39</sup>.

Per la sintassi della frase, notevole è l'uso di sintagmi come attualizzatore spaziale + *est* + sostantivo + aggettivo + espansione (es. *Haec est autem vallis ingens et pianissima, in qua filii Israhel commorati sunt*), mentre molto frequente è l'uso del participio del verbo di moto unito ad un altro verbo di moto (es. *ambulantes pervenimus*), che sembra conferire al ritmo del racconto il senso del lento procedere del cammino<sup>40</sup>. Che Egeria fosse una donna di una certa cultura, consapevole che le sue lettere sarebbero state lette anche pubblicamente, è testimoniato dalla ricerca costante di correttezza formale, specialmente per quanto concerne i costrutti sintattici<sup>41</sup>. Nello stesso tempo esiste anche una dimensione sintattica della ripetizione, che produce periodi ampi e ricchi di subordinate, ma allineate orizzontalmente, anziché gerarchizzate in senso verticale<sup>42</sup>. Tutto ciò prelude alla sintassi delle lingue romanze<sup>43</sup>.

Infine, per il lessico, abbiamo già considerato, nelle versioni latine della Bibbia, precedenti la *Vulgata* di san Girolamo, e cioè nell'*Itala*, un lessico ricco di semitismi, grecismi, volgarismi: in questa direzione si muove il lessico utilizzato da Egeria, poiché le citazioni continue del testo biblico lo connotano attraverso l'uso di tecnicismi e di espressioni che rimandano alla pratica liturgica. Possiamo perciò concludere che la lingua e lo stile di Egeria impostano una forma linguistica che, pur derivando dal latino, va oltre il latino per gli apporti decisivi del latino cristiano, ma soprattutto del latino parlato da quelle classi sociali, i *semicolti*<sup>44</sup> a cui è destinato il messaggio evangelico.

---

chiesa, visto che si devono fare in greco, c'è sempre qualcuno che traduce in siriano per il popolo, perché possano capire sempre. Per i latini che si trovano qui, quelli cioè che non conoscono né siriano né greco, perché non si affliggano, anche a loro si fa la spiegazione, perché ci sono altri fratelli e sorelle di lingua greco-latina, che spiegano loro in latino. 5. Ma questo soprattutto è particolarmente bello e degno di ammirazione, che sempre, tanto gli inni che le antifone, come le letture ed anche le preghiere che pronuncia il vescovo, hanno un contenuto tale, che le rende appropriate e adatte, sia all'occasione che si celebra, sia al luogo in cui si svolgono». *Pellegrinaggio in Terra Santa*, a cura di N. Natalucci, cit., pp. 227-229.

<sup>37</sup> Notevole l'uso del diminutivo che sostituisce il sostantivo di grado zero (es. *colliculi* invece di "colles" così come avviene per *fratellus* che sostituisce "frater").

<sup>38</sup> Cfr. Durante, *Latino classico e volgare*, cit., p. 41.

<sup>39</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 43-44.

<sup>40</sup> Cfr. Natalucci, *Pellegrinaggio in Terra Santa*, p. 62.

<sup>41</sup> *Ibid.*, nota 216 di p. 57.

<sup>42</sup> Cfr. Bruni, *Egeria sul Sinai*, cit., p. 489.

<sup>43</sup> Si veda, ad es. la sintassi allineativa del *Novellino*, raccolta di novelle, in volgare toscano, di Autore Anonimo, dell'ultimo ventennio del Duecento.

<sup>44</sup> F. Bruni, *I semicolti: testi e testimonianze*, in *L'Italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*. Utet, Torino 2014, pp. 479-517.

Colpisce il lettore moderno soprattutto lo stile di Egeria, che riproduce nella scrittura l'ampliarsi della spiritualità nel contatto con uomini e luoghi di fede, e che definisce l'*aurea simplicitas* di una nuova "retorica", fondata sulla sacralità dell'assunto piuttosto che sull'artificio. Si potrebbe addirittura affermare che la *repetitio*, così pervicacemente cercata da Egeria e altrettanto pervicacemente condannata dalla retorica classica, annunci una comunicazione propria del Verbo cristiano<sup>45</sup>.

#### 4. Testi e significati cristiani dall'Alto al Basso Medioevo

Determinare le fasi evolutive che collegano il latino volgare alle strutture documentate nei primi testi romanzi è un obiettivo di non facile realizzazione. La documentazione alto-medievale è assai frammentaria e non dà un'idea dell'evolversi delle condizioni linguistiche. Il latino dei secc. VII e VIII è semplicemente il frutto dello stato di degrado in cui si trova l'insegnamento della norma latina classica. Possiamo indicare nel sec. IX (età carolingia) l'epoca in cui nasce la coscienza linguistica della cultura volgare, proprio perché si rinnova l'insegnamento della norma classica.

L'evoluzione linguistica si determina con un ritmo lento poiché un brusco cambiamento pregiudicherebbe la comprensione tra i vari ambienti e le generazioni che partecipano alla comunità linguistica. Se un'innovazione che si è verificata nell'età antica viene a far parte delle lingue romanze, è gioco forza ammettere che il suo *iter* evolutivo abbraccia l'alto medioevo, anche se le scritture non ne danno conferma. Tutte le strutture importanti di cui consta la tipologia romanza si elaborano o si affermano in età tardo-antica; è un processo di continuità nella diversità<sup>46</sup>. La spinta decisiva alla trasformazione si era determinata tra i secc. III e V. Il sec. VI non è solo il punto di arrivo delle grandi trasformazioni grammaticali ma anche il periodo in cui si accentuano quei processi di frammentazione linguistica operanti fino all'età moderna. I secoli VII e VIII segnano l'acme del particolarismo medievale, mentre il rinnovamento carolingio imprime all'evoluzione linguistica un ritmo crescente che perdurerà nel basso medioevo.

Nel periodo che stiamo considerando<sup>47</sup> si formano, culturalmente, le radici cristiane d'Europa, il che significa che la rivoluzione semantica operata dal cristianesimo penetra profondamente in tutte le classi sociali, anzi il codice cristiano si sostituisce al codice del latino romano, permettendo la comunicazione tra chierici e laici, tra poveri e ricchi, tra nobili e plebei e anche tra italici e barbari convertiti.

Il cristianesimo è una religione "nuova", con un alto tasso di neologismi, greco-orientali (*Dominus* è un calco dal greco κύριος) ed è soprattutto religione degli umili, il che giustifica la presenza di volgarismi.

L'inversione e il livellamento dei rapporti sociali si traduce sul piano della coscienza linguistica in una sorta di "inversione di prestigio" tra volgarismo e classicismo. Si apre così la via alla giustificazione non solo delle novità lessicali, fraseologiche e stilistiche estranee e più o meno

<sup>45</sup> Cfr. «Per me si va nella città dolente, / Per me si va nell'eterno dolore, / Per me si va nella perduta gente» Dante, *Inferno*, III, vv. 1-3.

<sup>46</sup> Cfr. Durante, *Latino classico e volgare*, cit., pp. 73-100. Le fasi evolutive seguono queste direttrici:

- a) un tratto di lingua può cambiare nella sua funzione. Es. *ille* ha in latino classico ha valore dimostrativo mentre nei volgari italiani passa alla funzione di articolo: es. "Non dicere illa secrita a bboce", Iscrizione di Santa Commodilla, Roma, VIII sec.
- b) un tratto di lingua si afferma su una struttura concorrente. Es. prima dell'affermazione del comparativo analitico c'è un periodo in cui sono usate sia la forma sintetica, *gravior*, che quella analitica, *plus gravis*.
- c) cambia l'area di diffusione sia in senso geografico che in senso sociale. Es. il latino d'Egitto presenta caratteri 'più evoluti' rispetto al latino di altre zone.

<sup>47</sup> Nonostante l'ampia bibliografia riguardante questi temi, consideriamo fondamentali punti di partenza: A. Roncaglia, *Le origini della lingua e della letteratura italiana*, Utet, Firenze 2006 e C. Tagliavini, *Le Origini delle Lingue Neolatine*, Pàtron, Bologna 1982.

ripugnanti al gusto classico, ma anche delle deviazioni dalla norma grammaticale classica. Tra classicismo e rigorismo il latino biblico viene ad interpersi più come un cuneo che come uno strumento di mediazione attiva.

L'inversione di prestigio tra volgarismo e classicismo era già iniziata nel V secolo, quando San Girolamo aveva affermato di aver ricevuto dalla voce stessa di Dio il rimprovero di essere ciceroniano piuttosto che cristiano, ma proprio San Girolamo avvia la costruzione di un ideale sistema di concordanze tra la sapienza pagana e la Bibbia, secondo il principio della subordinazione del patrimonio culturale classico ai valori trascendenti che la Rivelazione ha donato agli uomini. Con la traduzione latina della Bibbia nasce il "classicismo cristiano" o, per meglio dire, "l'umanesimo cristiano".<sup>48</sup>

L'antinomia tra cultura classica e cultura cristiana torna ad essere dibattuta da Gregorio Magno nel sec. VII in contrapposizione al classicismo di Severino Boezio, sviluppatosi nel secolo precedente, mentre per il Venerabile Beda (Inghilterra, sec. VIII), lo studio delle lettere profane deve essere concepito unicamente come preparazione alla comprensione delle Sacre Scritture. Nel IX sec. è Alcuino<sup>49</sup> il principale artefice della riforma degli studi voluta da Carlo Magno, alla cui corte operano una serie di intellettuali, la cosiddetta *Accademia Palatina*, secondo un modello che sarà poi seguito da Federigo II di Svevia nel Duecento ed è durante la rinascita carolingia che si attua la sintesi delle due culture, classica e cristiana, attraverso l'allegorismo, in cui il motivo della superiorità cristiana si esprime come condizionato dal recupero della classicità. La giustapposizione armonica di *exempla* tratti dalla mitologia classica ed *exempla* tratti dalla Bibbia diventa un esercizio scolastico usuale a partire dall'età carolingia. Nell'allegorismo sembra trovare un equilibrio quel conflitto tra la fedeltà ai sacri testi e il culto dei classici latini, avvertito dai Padri della Chiesa<sup>50</sup>.

Nell'Alto medioevo i volgari recepivano e trasmettevano le innovazioni prodotte dai centri di irradiazione linguistica: mercati, itinerari di pellegrini, sedi episcopali, conventi. La trasformazione del latino nei volgari italiani non ha una data: è il punto di arrivo di una storia senza iati, di un *continuum* di eventi che ristrutturano il latino in una lingua più vicina alla comunicazione orale<sup>51</sup>. Già a partire dal VI sec. c'è consapevolezza, nel parlante, di un uso linguistico differenziato: il volgare per le esigenze del momento contingente; il latino per gli usi che trascendono il rapporto colloquiale tra i membri di una comunità (usi religiosi, amministrativi, giuridici, letterari, politici). Solo la minoranza colta praticava alternativamente i due codici: se non avesse avuto coscienza della diversità dei sistemi che impiegava, come avveniva nell'evo antico, si sarebbe creata una lingua mista di volgare e latino.

La restaurazione del latino classico e dello studio degli Autori latini (sec. IX) evidenzia la ormai definitiva autonomia del volgare, pertanto la coscienza del volgare nasce quando la riforma carolingia, risollevando il latino verso gli antichi modelli sottolinea la sua distanza dalla lingua parlata. L'impulso decisivo alla nascita delle lingue romanze non viene da chi parla e pensa soltanto in volgare ma da chi accondiscende a parlare in volgare essendo tuttavia abituato a pensare in latino. Il concilio di Tours (813) prescrive ai vescovi e a tutti i consacrati l'uso di una lingua il più possibile vicina alla comprensione popolare; non è un caso quindi che alla prima metà del IX secolo appartenga l'*Iscrizione di Santa Commodilla*<sup>52</sup>, un breve testo, inciso nella cornice di un affresco nella

<sup>48</sup> Cfr. G. M. Di Paola Dollorenzo, *Tracce dell'umanesimo cristiano: Dante e i Papi umanisti*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018.

<sup>49</sup> La locuzione *Vox populi vox Dei*, che dà il titolo al nostro saggio, impropriamente derivata da un passo di Isaia (66,6), in cui ha un significato invocativo, nella sua accezione moderna compare per la prima volta in Alcuino (*Capitulum admonitionis ad Carolum IX*, 1, 376).

<sup>50</sup> Comincia così la fortuna medievale di Virgilio, letto in chiave profetica, secondo la prospettiva della IV Egloga, preannuncio della venuta di Cristo.

<sup>51</sup> Si consideri, nell'italiano contemporaneo la cosiddetta "morte del congiuntivo", modo verbale sempre meno presente nel parlato.

<sup>52</sup> Cfr. nota 43 del presente saggio.

cripta dei santi Felice e Adauto, all'interno delle catacombe di Commodilla, a Roma. Vi si legge: «Non dicere ille secreta a bboce» («Non pronunciare le [orazioni] segrete a voce alta»). Il graffito dà conto del monito rivolto al Celebrante, seguendo l'uso liturgico del tempo, introdotto nella prima età carolingia<sup>53</sup>. L'aggiunta della seconda *b* in *bboce* segnala il desiderio di riferirsi alla variante popolare della pronuncia di *VOCE(M)*, in cui è perfettamente riconoscibile il raddoppiamento fonosintattico, mentre *ille* testimonia la genesi nonché categorizzazione dell'articolo, già avvenuta nella “grammatica del parlato” dei volgari italiani dell'epoca e già presente nel latino volgare di Egeria, con il diverso uso del dimostrativo *ille* rispetto al latino classico.

Il contributo della semantica cristiana all'evoluzione del latino volgare nei secoli dell'alto medioevo è testimoniato da una serie di documenti<sup>54</sup> a partire dall' *Iscrizione di Santa Commodilla* (prima metà

<sup>53</sup> La lingua utilizzata è un idioma volgare ancora vicino al latino. La parola *ille*, dal latino *ILLAS* (“quelle”), non conserva il significato originario, ma ha valore di articolo femminile plurale. Quanto a *secreta*, si tenga conto che la lettura corretta è “secreta”, con la E chiusa invece della I, secondo una grafia in uso nelle scritture pre-carolingie. L'aggiunta della seconda B permette di ricostruire la pronuncia dei parlanti romani dell'epoca, caratterizzata da due fenomeni, il raddoppiamento fonosintattico, cioè la tendenza, presente ancor oggi nella lingua di Roma, ad allungare le consonanti, e il betacismo, che porta alla confusione tra V e B (per questo dal latino *VOCEM* si ha *bboce*).

<sup>54</sup> Riportiamo l'inventario dei testi italiani databili entro il 1211, presente nel saggio di L. Petrucci, *Il problema delle Origini e i più antichi testi italiani*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Einaudi, Torino 1994, vol. III, pp. 5- 73. L'inventario è alle pp. 45-48 e comprende sia testi laici che testi religiosi. Non riportiamo i testi sardi perché non riferibili alla semantica cristiana. I documenti sono stati raccolti da A. Castellani, *I più antichi testi italiani*, edizione e commento, Pàtron, Bologna 1976 (2a ed. riv.):

Testi settentrionali	Testi centro-meridionali
Indovinello veronese, fine VIII- inizi IX (?)	Graffito di Santa Commodilla, prima met IX
Glossario di Monza, inizi X	Formule Placito di Capua marzo 960
	Formule Placito Sessa, marzo 963
	Formula Placito di Teano, 26.VII.963
	Postilla amiatina, gennaio 1087
	Iscrizione di San Clemente, fine XI
Iscrizione Cattedrale di Casale Monferrato, prima del 1106	Conto navale pisano, fine XI – inizi XII
	Formula di confessione umbra, inizi XII
	Carta osimana, luglio 1151 o 1150
	Testimonianza di Travale, 6.VII.1158
“Recordacione” di P. Corner, terzo-quarto decennio XII	Memoratorio di Monte Capraro, settembre-dicembre 1171
	Decime di Arlotto, 1160-80
	Iscrizione della tomba di Giratto, 1174-80
Dichiarazione di Paxia, 1182-1193	Carta fabrianese, maggio 1186
<i>Ritmo bellunese</i> , 1193-96	Carta picena, 7.IX.1193
	<i>Ritmo laurenziano</i> , 1188-98/1207
	Annotazione pistoiese, 1187-1208
	<i>Ritmo cassinese</i> , fine XII - <i>Ritmo di Sant'Alessio</i> , fine XII
	Beni di Santa Maria di Fondi, fine XII
	<i>Pianto di Maria</i> , fine XII
<i>Sermoni subalpini</i> , fine XII	Affitti di Coltibuono, fine XII – inizi XIII
	Memoria di Coltibuono, fine XII – inizi XIII
Ricordi veronesi, 1205 o poco più	Conti di banchieri fiorentini del 1211

sec. IX)<sup>55</sup> fino al *Pianto di Maria* (fine XII sec.). La lingua della Chiesa è e resterà per molti secoli il latino, ma ciò non è in contraddizione con l'omiletica, più vicina al volgare. Nel X secolo l'iscrizione sulla tomba di papa Gregorio V, morto nel 999, documenta la necessità di ricorrere al volgare per garantire l'efficacia della predicazione: «*usus francisca, vulgari, et latina instituit populos eloquio triplici*». Il latino della norma si pone come coscienza del volgare e fornisce al suo empirismo disordinato un principio d'ordine e di razionalizzazione in forza del quale la *rustica romana lingua* può cominciare a spogliarsi della sua *rusticitas*, ma il fine educativo e/o morale è potentemente rafforzato proprio nell'affiancare il latino al volgare così come avviene nell'*Iscrizione di San Clemente* (Roma, fine XI secolo).

L'affresco rappresenta, quasi nella forma dei moderni “fumetti”, un *exemplum* tratto dalla *Passio Sancti Clementis*: il patrizio pagano Sisinnio ordina ai suoi servi di legare e trascinare via il santo, ma in realtà portano via alcune colonne, pur vedendo, come il loro padrone, il corpo di San Clemente. Accanto alle figure si leggono le frasi pronunciate dai personaggi: Sisinnio è raffigurato nel gesto del comando, due servi trascinano la colonna da una parte, mentre un altro servo aiuta dall'altra e l'iscrizione descrive il dialogo:

*SISINIUM: “Fili de le pute, traite”.*

*GOSMARIUS: “Albertel, trai”.*

*ALBERTELLUS: “Falite dereto co lo palo, Carvoncelle”<sup>56</sup>!*

*SANCTUS CLEMENS: “Duritiam cordis vestris, saxa traere meruistis”.*

Sisinnio, Gosmario e Albertello si esprimono nel volgare parlato, mentre San Clemente si esprime in latino: si accosta così, con intento contrastivo, il latino posto in bocca al santo e il volgare romano posto in bocca a Sisinnio e ai suoi servitori. Questo espediente, volto a sottolineare la distanza che corre tra il santo cristiano, e gli altri tre personaggi, rozzi e pagani, documenta in forma scritta le espressioni della lingua parlata a Roma alla fine dell'undicesimo secolo. La frase pronunciata da San Clemente sintetizza la frase pronunciata dal Santo e rivolta a Sisinnio che si trova nella *Passio*, fonte dell'episodio<sup>57</sup> («*Duritiam cordis tui in saxa conversa est, et cum saxa deos aestimas, saxa trahere meruisti*»)<sup>58</sup>. Qui l'obiettivo del volgare è di comunicare aldilà del latino, ormai incomprensibile a chi non lo avesse studiato, una comunicazione “allargata” poiché l'affresco era sotto gli occhi di tutti. In questo periodo la comunicazione della Chiesa segue i parametri della *Peregrinatio*, ma, al contempo, si articola in quei generi più divulgativi, come l'agiografia<sup>59</sup>, le omelie e le *lectiones* rivolte ad un pubblico di semicolti, sia laici che consacrati. L'uso del volgare, così come iscrizioni e formule documentano, serve proprio a rinsaldare quella relazione con il *vulgus*, essenziale per la vita della Chiesa<sup>60</sup>.

<sup>55</sup> Graffiti notevoli per la nostra prospettiva sono l'iscrizione della cattedrale di Sant'Evasio di Casale Monferrato («qua l'è l'arca de san Vax») ma soprattutto l'iscrizione della tomba di Giratto («Homo ke vai per via prega Deo dell'anima mia, si come tu se' ego fui, sicus ego sum tu dei essere»), preceduta da un'epigrafe in latino, che chiede la carità di una preghiera. Cfr. Petrucci, *Il problema delle Origini e i più antichi testi italiani*, cit., pp. 69-70.

<sup>56</sup> Il vocativo *Carvoncelle* documenta l'avvenuto passaggio da /rb/ a /rv/ nella lingua parlata di Roma.

<sup>57</sup> Cfr. Petrucci, *Il problema delle Origini e i più antichi testi italiani*, cit., p. 68.

<sup>58</sup> «La durezza del tuo cuore è divenuta di pietra, e siccome credi che le pietre siano dèi, hai meritato di trascinare pietre». Petrucci, *Il problema delle Origini e i più antichi testi italiani*, cit., nota 94, p. 68.

<sup>59</sup> Cfr. R. Librandi, *L'italiano nella comunicazione della Chiesa*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, cit., vol. I, p. 339.

<sup>60</sup> La classificazione di Livio Petrucci distingue i testi di attinenza religiosa in “testi pastorali” (*Formula di confessione umbra* e *Sermoni subalpini*) e “testi di pietà” (*Iscrizione di San Clemente*, *Graffito di Commodilla*, *Iscrizione di Casale Monferrato*, *Iscrizione sulla tomba di Giratto* e il *Pianto di Maria*). Cfr. Petrucci, *Il problema delle Origini e i più antichi testi italiani*, cit., pp. 64-71.

Il ritardo dell'avvento del volgare in Italia è determinato da condizioni storiche. Quando il latino scritto entra in crisi nella sua funzione più prestigiosa, quella di lingua letteraria, è segno che il volgare ha ormai raggiunto una sua maturità e infatti il primo documento scritto in un volgare italiano, riconosciuto come tale, è un testo letterario. Nello *Scriptorium* di Verona si produce il famoso *Indovinello*, considerato il primo testo volgare italiano<sup>61</sup>. La metafora dell'atto dello scrivere, comune all'enigmistica medievale, pur di origine dotta, venne redatta da un chierico in un latino in cui furono introdotte delle parole sicuramente volgari; proprio perché i versetti volgari sono seguiti da una frase latina è facile dedurre che lo scrivente avesse chiara coscienza dell'opposizione delle due lingue. La lingua dell'indovinello è francamente volgare: sebbene il testo non rappresenti una legalizzazione del volgare è notevole per la sua prospettiva psicologico-linguistica, in cui l'atteggiamento fantastico e giocoso si incontra con quello pratico e didascalico e da esso adotta, in funzione espressiva, un sistema di forme che la tradizione scrittoria aveva, sino ad allora, ammesso solo in funzione strumentale.

### 5. Religiosità dell'Italia mediana

Autorevolmente Ignazio Baldelli<sup>62</sup> ha individuato e ricostruito, attraverso l'analisi di testi di tradizione dotta e popolare, la cultura religiosa dell'Italia mediana<sup>63</sup>:

«Una metà circa dei testi scritti in volgare, fino ai primissimi anni del secolo XIII, dell'area geografica italiana, proviene dall'Italia mediana (con "Italia mediana" si indica l'area linguistica e culturale a sud della linea La Spezia- Rimini, escludendo la Toscana e fino a comprendere il Lazio e l'Abruzzo). [...] Ma i più di questi testi antichissimi provengono da abbazie benedettine<sup>64</sup> o sono collegati con le grandi abbazie benedettine, appunto, fra Montecassino e l'Umbria. Le grandi abbazie benedettine europee sono i centri ove si conserva, si tramanda e si continua la cultura latina, classica e cristiana, specialmente nei suoi aspetti connessi con le necessità sia liturgiche e religiose, sia pratiche e scientifiche. [...] D'altra parte, nel suo insieme la cultura benedettina è aperta verso la realtà popolare e contadina, proprio nel suo essere perno centrale dell'organizzazione agraria di gran parte dell'Europa»<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Un codice conservato alla Biblioteca Capitolare di Verona e contenente testi liturgici ci ha tramandato un breve scritto di grande rilevanza per la storia delle origini del volgare italiano. I paleografi lo giudicano databile tra fine VIII – inizi IX secolo. Questa localizzazione è confermata dall'analisi linguistica del testo. La struttura metrica, coppia di esametri metrici caudati, in rima tra loro, risulta adeguata al genere del testo, un indovinello riferito all'attività della scrittura, di cui esistevano esempi nella tradizione popolare, ma anche antecedenti nella tradizione latina medievale degli *aenigmata*, di analoga fattura metrica. Per questi motivi la genesi dell'*Indovinello* parrebbe colta. In particolare, poi, la sua collocazione sulla pagina in uno spazio non destinato alla trascrizione, ma in margine, suggerisce un collegamento con le cosiddette note di copista, in alcune delle quali è documentata l'utilizzazione della metafora "arare = scrivere". L'autore potrebbe essere stato un copista o un chierico e l'*Indovinello* uno scherzoso gioco di parole rivolto ai colleghi di *scriptorium* o ai confratelli e compagni di studi. La maggiore libertà espressiva, il tono informale della postilla privata spiegherebbero la frequenza di volgarismi, risultanti da una scelta operata, consapevolmente, non tanto fra due lingue sentite come autonome e alternative (latino/volgare), ma fra due registri stilistici interni ad una stessa tradizione linguistica, quella latina. Dei due registri, il più corrente e quotidiano si adattava meglio all'occasione e alla destinazione del testo: «Se pareba boves/ alba pratalia araba,/ albo versorio teneba,/ et negro semen seminaba» (Spingeva avanti i buoi (le dita)/ arava bianchi campi (la pergamena)/ reggeva il bianco aratro(piuma d'oca)/ seminava nero seme (l'inchiostro)).

<sup>62</sup> I. Baldelli, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Adriatica, Bari 1983.

<sup>63</sup> I. Baldelli, *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1988, vol. I, pp. 27- 63.

<sup>64</sup> Si noti che anche il primo documento letterario in francese antico, la *Sequenza di Sant'Eulalia*, proviene da una abbazia benedettina ed è scritto parallelamente ad un testo latino e a uno tedesco. Cfr. Baldelli, *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, cit., p. 29.

<sup>65</sup> *Ibid.*

In questo incontro tra cultura alta latina e cultura popolare si incunea il sentimento vivissimo della lingua parlata, messa in pericolo dalle lingue e dalle culture dei popoli invasori, i Longobardi<sup>66</sup>, insediatisi nell'Italia centro-meridionale, e ciò si traduce nella volontà di innalzare il parlato alla scrittura<sup>67</sup>. Conseguentemente, i primi documenti, risalenti agli anni 960-963, in cui appare una nitida coscienza della distinzione tra latino e volgare, sono *Placiti cassinesi*<sup>68</sup>. Benché il volgare scritto si affermi tardi perché era sentito come manifestazione di carattere inferiore, rispetto al latino, una lingua indegna della scrittura, nel marzo 960 alcune brevi espressioni nel volgare di area mediana, espressione di una realtà linguistica per la prima volta avvertita come autonoma rispetto a quella tradizionale, vengono introdotte in un atto ufficiale integralmente redatto in latino, secondo le consuetudini cancelleresche. Il documento è propriamente un *placito* (= una 'sentenza', secondo la terminologia giuridica dell'epoca), emesso a Capua da un giudice, Arechisi, per definire una causa intentata da un privato, laico, di nome Rodelgrimo, contro il monastero di Montecassino rappresentato dall'abate Aligerno.

La forma in volgare esiste per far conoscere ai presenti il contenuto del giudizio, così come i *Giuramenti di Strasburgo* dell'842 erano avvenuti in lingua romana e germanica affinché i presenti potessero capire<sup>69</sup>. Di poco posteriori sono altre tre carte emanate in circostanze analoghe (controversie di confine tra piccoli proprietari terrieri e il monastero o sue dirette dipendenze) dalle cancellerie di Sessa Aurunca (marzo 963) e Teano (*memoratorium*: 26 luglio 963; *placito*: ottobre 963).

I placiti rimandano alla ricostruzione del patrimonio dell'Abbazia di Montecassino, dopo la distruzione fatta dai Saraceni nell'anno 883, invece un documento, anzi una "prosa lunga"<sup>70</sup> che parla della spiritualità popolare è la *Formula di confessione umbra*, presente in un codice miscelaneo<sup>71</sup> proveniente dall'Abbazia di Sant'Eutizio, presso Campi, non lungi da Norcia. Un monaco (anno 1080

<sup>66</sup> La solidarietà che legava le genti italiche subisce il colpo definitivo con l'insediamento dei longobardi. A partire dal sec. XII affiorano gli antroponimi *Italia*, *Etalia*, *Talia*, che si riconducono al modulo allora assai frequente della identità tra nomi geografici e personali. Il concetto di Italia comincia a diffondersi quando la cultura si apre ad un orizzonte sociale più vasto, nell'età comunale, ma rimarrà a lungo una nozione avulsa dalla realtà politica, culturale e linguistica. Mentre nella *Chanson de Roland* è più volte ripetuto il sintagma "dolce Francia", nell'Italia del Due-Trecento non esiste un sentimento nazionale. Cfr. Durante, *Latino classico e volgare*, cit., p.82.

<sup>67</sup> Baldelli, *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, cit., p. 30.

<sup>68</sup> Contemporanei e contigui geograficamente, i quattro documenti, conservati nell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino, sono caratterizzati da una innovazione tecnica nella stesura della sentenza. Le formule (tredici in tutto), pronunciate dai testimoni prodotti dall'Abate Aligerno, vengono riportate in volgare e in forma di discorso diretto, esattamente come furono proferite. L'insolita scrupolosità procedurale è motivata dalla necessità pratica di assicurare chiarezza e precisione legale, onde evitare fraintendimenti a cui i laici, in causa col monastero, potessero appigliarsi per ricorrere contro la sentenza. Struttura del placito: in un primo tempo il giudice comunica alle parti il testo della formula; in un secondo tempo tre testimoni, presentandosi separatamente, la pronunciano. La forma in volgare serve a far conoscere ai presenti il contenuto del giudizio. La realtà linguistica del volgare è per la prima volta avvertita come autonoma rispetto al latino giuridico della norma. La formula esemplifica il ruolo di mediazione tra latino e volgare svolto dalla cultura notarile. Il placito di Capua è il più antico. A questo modello si rifanno, salvo minime varianti, le formule contenute nelle carte più tarde: *Sao ko kelle terre, per kelle finì que ki contiene, trenta anni le possette parte Sancti Benedicti* («So che quelle terre, entro quei confini che qui si contiene, 'è contenuto, è registrato' le possedette trent'anni il monastero di San Benedetto»).

<sup>69</sup> Cfr. Egeria, nota 33 di questo saggio.

<sup>70</sup> Livio Petrucci (*Il problema delle Origini e i più antichi testi italiani*, cit. pp. 64-67) classifica la *Formula di confessione umbra* "testo pastorale" accostandola ai *Sermoni subalpini* (fine XII sec.) proprio per la compresenza di latino e volgare.

<sup>71</sup> La *Formula* è contenuta nel MS. B.63, cc. 221-83, della Biblioteca Vallicelliana di Roma.



ca) inserisce in un breviario monastico una formula di confessione ed una di assoluzione in volgare: la simbiosi con il latino formulare è strettissima ma il volgare, come nell'*Iscrizione di San Clemente*, comincia a denunciare quell' "impulso espressivistico" che lo ha promosso alla scrittura<sup>72</sup>. Tra le formule sacramentali del rito della penitenza (*Ordo ad dandam penitentiam*) è contenuto questo brano in volgare: volgare e latino si alternano sotto la penna di chi scrive, si mescolano nella stessa frase, si sovrappongono in una stessa parola. I caratteri linguistici sono centro-meridionali:

«Domine, mea culpa. Confessu so ad mesenior Dominideu et ad matdonna sancta Maria et ad s. Mychael archangelu et ad s. Iohanne Baptista et ad s. Petru et Paulu et ad omnes sancti et sancte Dei, de omnia mea culpa et de omnia mea peccata, ket io feci da lu battismu meu usque in ista hora, in dictis, in factis, in cogitatione, in locuzione, in consensu et » » opere, in periuria, in omicidia, in aulteria, in sacrilegia, in gula, in crapula, in commessatione et in turpis lucris. Me accuso de lu corpus Domini, k'io indignamente lu accepi. Me accuso de lu genitore meu et de la genitrice mia et de li proximi mei, ke ce non abbi quella dilectione ke mesenior Dominideu commando. Me accuso de li mei sanctuli et de lu sanctu baptismu, ke promisero pro me et no ll'observai. Me accuso de la decema et de la primitia et de offertione, ke nno la dei sì ccomo far dibbi. Me accuso de le sancte quadragesime et de le vigilie de l'apostoli et de la ieunia IIII. or tempora, k'io no ll'oservai. Me accuso de la sancta treva, k'i k'io no ll'observai sì ccomo promisi. Me accuso de V sensus corpori mei, visus, auditus, gustus, odoratus et tactus. Me accuso de VII principali vitia et de VII criminali peccata, he cke d'esse se genera, et quecumque humana fragilitas peccare et polui potest. De istis et his similia sì me nde metto en colpa, como ipsu Dominideu lo sa, k'io menesprisu de sono. Pregonde la sua sancta misericordia e la intercessione de li soi sancti ke me nd'aia indulgentia. Et pregonde te, sacerdote, ke nd'ore pro me, miseru peccatore, ad dominum nostrum Iesum Christum, et diemende penitentia, ke lu diabolus non me nde poza adcusare, k'io iudecatu nde non sia de tutte le peccata mie. Da la parte de mesenior Dominideu et matdonna sancta Maria et de s. Mychael et de s. Iohanne et de s. Petru et s. Paulu et de omnibus sanctis et sancte Dei, et meu, sì age tu iudicium penitentie per unumquemque peccatu, sì cco tu facte l'ai da lu baptismu tou usque in ista hora. Et como li sancti patri constitueru ne le sancte canule et lege, et derictu est et te nde vene, tu sì nde sie investutu, ke lo diabolus non te nde poza accusare ken tu iudecatu nde non sie en questa vita pro raccar quella. Et qual bene tu ai factu ui farai en qua nnanti, ui altri farai pro te, sì sia computatu em pretiu de questa penitentia. Se ttou iudiciu ene ke tu ad altra penitentia non poze accorrere, con questa penitentia et coll'altre ke tu ai levate, si sie tu rappresentatu ante conspectu Dei, ke lu diabolus non te nde posa accusare ke ttu nde sie pentitu. Per intercessionem beatissime Dei ginitricis semper virginis Marie et omnium sanctorum atque sanctarum, misereatur tibi Omnipotens usque in finem. Indulgentiam et remissiones, absolutiones omnium peccatorum tuorum et spatium vere penitentie et cor penitens tribuat tibi omnipotens et misericors Dominus. Amen.».

Come nell'*Iscrizione di San Clemente*, l'obiettivo della *Formula* è di comunicare al di là del latino, ormai incomprensibile a chi non lo avesse studiato. Si noti, come esempio efficace, la 'traduzione' del peccato contro il comandamento «Onora il padre e la madre» nell'espressività di «Me accuso delu genitore meu et dela genitrice mia et deli proximi mei, ke ce non abbi quella dilectione ke mesenior Dominideu commandao»<sup>73</sup>.

Nei secoli XII e XIII prendono l'avvio durevolmente tante tradizioni volgari: la situazione di diglossia (= fruizione alternativa di una varietà "alta", codificata dalle grammatiche, e una "bassa", per l'uso informale) consapevole, regolata da un principio di distribuzione funzionale, si protrae molto più a lungo in Italia che nei domini romanzi più evoluti. L'affidare il volgare alle scritture è un atto rivoluzionario che si produce sotto la spinta di idee nuove; il mutamento, che avviene solo nella seconda metà del sec. XII, consiste nell'accesso del volgare alle scritture politiche, amministrative,

<sup>72</sup> Cfr. A. Roncaglia, *Espressivismo nella letteratura italiana delle Origini*, in *L'Espressivismo linguistico nella letteratura italiana* (Roma, 16-18 gennaio 1984), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1985, pp. 23-37.

<sup>73</sup> "Mesenior Dominideu" ritorna nelle *Laudes Creaturarum* di Francesco, con "Messor lo frate sole" (= il signor fratello sole, con riferimento al Padre, signore, e al Figlio, fratello).

letterarie e religiose. L'uso del latino entra in crisi nella sua funzione prestigiosa, quella letteraria (sarà Dante il testimone e l'artefice della *eloquentia* del volgare), mentre acquisisce strutture e forme che si piegano alle esigenze del pensiero scientifico. I volgari italiani ed europei saranno tributari di questo latino fino al Seicento, fino a Galileo; si forma così il primo nucleo di un vocabolario intellettuale europeo. In ogni caso il volgare si sviluppa *in praesentia* del latino e di ciò è un esempio il latino ecclesiastico che, per secoli, fino alla nostra modernità, raggiungerà tutte le classi sociali. Ma, nella comunicazione religiosa in volgare, che si era manifestata fin dal latino di Egeria, si accede ad una comunicazione che, strutturandosi nei livelli metrico, retorico e non disdegnando anzi utilizzando il canale teatrale, può ben definirsi a tutti gli effetti letteraria. È il caso dei *Ritmi giullareschi*: *Ritmo laurenziano* (Toscana, 1188-98)<sup>74</sup>, *Ritmo cassinese* (Montecassino, fine XII sec.)<sup>75</sup>, *Ritmo di Sant'Alessio* (Marche, fine XII sec.)<sup>76</sup>, definiti da Gianfranco Contini "Testi arcaici" della letteratura italiana:

«Il *Ritmo laurenziano* è in stanze monorime di ottonari, di misura variabile: è quindi in una tecnica di chiara origine transalpina, non lontana da quella dei ritmi cassinese e su sant'Alessio [...]. Ma mentre i ritmi mediani riflettono la cultura benedettina-cassinese e sono con ogni probabilità opera di monaci, il *Ritmo laurenziano* si riferisce alla realtà delle corti vescovili cittadine ed è opera di un giullare: è stato scritto in onore del vescovo Grimaldesco di Iesi, e il dono di questo sarà mostrato al vescovo Ildebrando di Volterra<sup>77</sup>.

Ancora da Montecassino viene quella che possiamo definire la più antica composizione in versi dell'Italia peninsulare, il cosiddetto *Ritmo cassinese*; e sempre di area benedettina-longobardo-mediana il coevo e consimile *Ritmo marchigiano su sant'Alessio*. L'uno e l'altro ritmo sono costruiti secondo la stessa tecnica compositiva, con lasse costituite da una serie di ottonari-novenari monorimi di numero variabile, chiuse da versi decasillabi-endecasillabi, ugualmente monorimi [...]. L'uno e l'altro ritmo trattano leggende orientali di evidente applicazione ascetico-benedettina [...]. La leggenda, incardinata sui costumi brahmanici, del *Ritmo cassinese* e quella di eroico ascetismo di sant'Alessio si svolgono poi non su un piano ecclesiastico-clericale, ma su una volontà insegnativa, di divulgazione popolare. Così i due ritmi hanno andamento e modi giullareschi, già nel loro rivolgersi direttamente agli ascoltatori per sollecitarne l'attenzione [...]. E poi tutto lo svolgimento ne rivela l'intenzione popolare: il *Ritmo cassinese* anche nel puntare fortemente sul dialogo in discorso diretto che consente ovviamente una recitazione appunto giullaresca; il *Ritmo su sant'Alessio*, col riferirsi, ben oltre l'inizio, all'uditorio anche con interrogazioni che tendono appunto a coinvolgerlo e col procedere scandito continuamente da avverbi temporali che attualizzano la recitazione»<sup>78</sup>.

Forse non è azzardato sottolineare che si annuncia un procedimento stilistico-retorico che approderà agli "Appelli al lettore" presenti nella *Divina Commedia*, così come pre-dantesca sembra essere la dimensione teatrale del testo<sup>79</sup>. Ci riferiamo, per questo secondo aspetto, alla *Passione cassinese*, il più antico dramma latino sulla Passione dell'Europa medievale<sup>80</sup>. Almeno dal IV secolo i riti della settimana santa avevano assunto un rilievo particolare e abbiamo già considerato l'attenzione di Egeria per essi<sup>81</sup> all'interno della liturgia greco-ortodossa. Pertanto non è casuale che la *Peregrinatio*

<sup>74</sup> *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1995, volume I, tomo I, pp. 3-6.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp. 7-13.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 15-28.

<sup>77</sup> I. Baldelli, *La letteratura volgare in Toscana dalle Origini ai primi decenni del secolo XIII*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, cit., vol. I, p. 67.

<sup>78</sup> I. Baldelli, *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, cit., pp. 32-33.

<sup>79</sup> Cfr. F. Doglio, *Nascita e sviluppo dell'Ufficio drammatico*, in Id., *Teatro in Europa. Storia e Documenti*, Garzanti, Milano 1982, pp. 78-107 (vedi anche *Gli spettacoli arcaici nell'ambito della vita ecclesiastica*, pp. 108-137, *ibid.*).

<sup>80</sup> Cfr. I. Baldelli, *Il "Pianto di Maria" da Montecassino all'Abruzzo, alle Marche, all'Umbria, alla Toscana*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, cit., vol. I, pp. 44-53.

<sup>81</sup> *Ibid.*, nota 3 di p. 44: «Tali riti si svolgevano sui luoghi stessi che erano stati teatro degli eventi reali appunto della sofferenza, morte e resurrezione di Cristo; e di qui si parte per le ricostruzioni occidentali, per esempio, del Sepolcro e dell'Adorazione della Croce. Egeria (*Egeria*) rileva con particolare attenzione le manifestazioni

sia stata trascritta a Montecassino da Pietro Diacono su ordine dell'abate Desiderio (poi papa Vittore III): di tali riti certa è l'influenza sulla liturgia dell'Abbazia di Montecassino.

Baldelli sottolinea l'attenzione particolare alla settimana santa da parte della liturgia cassinese, ma, nello stesso tempo, la rimanda al «contesto del misticismo cristocentrico di Sant'Anselmo e San Bernardo, che portava all'accento sull'umanità di Cristo e sull'amore per Cristo crocifisso»<sup>82</sup>.

La *Passione cassinese* si chiude con versi in volgare tratti da un *Pianto della Vergine*: «[...] *Eo te portai nillu meu ventre, / quando te beio, moro presente;/ nillu teu regnu agime a mmente*». La citazione evangelica (Luca, 23, 42), presente nel terzo verso, conclude il *planctus*, dopo che lo strazio della Madre si era manifestato nei primi due, ma lo strazio di Maria è quello di ogni madre che vede morire il proprio figlio<sup>83</sup>. Solo considerando la veste testuale di questi documenti, ad esempio il raddoppiamento fonosintattico, è possibile riconoscerne l'origine popolare e il forte coinvolgimento emotivo del Recitante: l'epressività del proprio dialetto non è paragonabile al latino ecclesiastico e permette una fortissima vicinanza al Divino, una compassione verso la sua umanità.

## 6. Francesco e le «*Laudes creaturarum*»

La vicinanza estrema all'amore di Cristo secondo i canoni della *Imitatio Christi*<sup>84</sup> si evince dal più antico componimento poetico di cui si conosca l'Autore e la data di composizione (1224-26): il *Cantico delle Creature* di Francesco d'Assisi<sup>85</sup>. Baldelli sottolinea la forte incidenza della spiritualità francescana così come è espressa nei suoi scritti (anche quelli in latino) sia spazialmente, l'area mediana, che temporalmente, andando ben oltre la propria epoca<sup>86</sup>.

La novità del movimento spirituale creato da san Francesco<sup>87</sup> risiede non in una contrapposizione del diverso modo di sentire e d'operare cristiano rispetto ai motivi ascetici e morali che avevano

---

più commosse della partecipazione popolare a tali riti, con una ricca terminologia: *voces, lacrimae, gemitus, ploratus, rugitus, mugitus*».

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>83</sup> Baldelli a confronto cita la *Lamentatio Marie*, abruzzese, 1290 ca, vv. 49-52 (- *A ccui me laxi me me dolente? - / Sola remango fra questa gente. / Ecco Iohanne ke tt'è pparente: / dili tu filiu che mm'aia n mente*), il *Pianto delle Marie*, marchigiano, fine sec. XIII, vv. 108-11 (*A ccui me lasse, Christu potente? / Sola remango fra questa gente. / Eccu Iohanni k'è tui parente: / dilli, hoi filgu, ke m'aia 'mente.*), il *Pianto del Laudario urbinato*, vv. 91-94 (- *A ccui lassi questa dolente / ke tte portò, fillo, nel ventre? / - Pregote, fillo, ke tte si' a mmente / de darne consolazione*), *ibid.*, p. 47.

<sup>84</sup> L'*Imitatio Christi*, di Anonimo, è un testo che risale ad un momento imprecisato del Medioevo, tra il XIII e il XV secolo. L'opera è stata attribuita al monaco Giovanni Gersenio, abate del monastero di S. Stefano a Vercelli all'inizio del XIII secolo (l'ipotesi più probabile), ma anche al fiammingo Tommaso da Kempis, vissuto nel XV secolo. Comunque l'opera sembra provenire da un ambiente monastico e rivolta in modo particolare ai religiosi. Anche qui troviamo continui riferimenti e parafrasi dell'Antico e Nuovo Testamento, ma anche qui, come nel latino volgare di Egeria, l'Autore esprime concetti complessi in una forma accessibile a tutti. Cfr. Anonimo, *L'Imitazione di Cristo*, a cura di S. Ceccarelli, Orsa Maggiore, Torriana 1995. Vedi inoltre San Bonaventura, *Vita di San Francesco*, a cura di M. Spinelli, Città Nuova, Roma 1973.

<sup>85</sup> Cfr. G. Petrocchi, *San Francesco e il Cantico di Frate Sole*, in *Storia della letteratura italiana. Le Origini e il Duecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Garzanti, Milano 1965, vol. I, pp. 632-642. Vedi inoltre F. Cardini, *Francesco d'Assisi*, Mondadori, Milano 1989 e M. Bartoli, *Pater Pauperum. Francesco, Assisi e l'elemosina*, Edizioni Messaggero, Padova 2009.

<sup>86</sup> I. Baldelli, *Le "Laudes creaturarum" di Francesco d'Assisi* in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, cit., vol. I, pp. 35-44.

<sup>87</sup> Dante, *Paradiso*, XI, 43-117 «Intra Tupino e l'acqua che discende / del colle eletto dal beato Ubaldo, / fertile costa d'alto monte pende, / onde Perugia sente freddo e caldo / da Porta Sole; e di rietro le piange / per grave giogo Nocera con Gualdo. / Di questa costa, là dov'ella frange / più sua rattezza, nacque al mondo un sole, / come fa questo talvolta di Gange. / Però chi d'esso loco fa parole, / non dica Ascesi, ché direbbe corto, / ma

determinato una così larga fioritura di spiritualità nel secolo XII, ma nell'aver condotto ad unità tutti quegli elementi, nell'avervi impresso un'energia costante e fervidissima. La predicazione itinerante era già nei movimenti religiosi precedenti e così l'assiduo richiamo alla povertà evangelica e alla purezza di vita del tempo apostolico. I seguaci di Arnaldo da Brescia giungevano a considerare inefficaci i sacramenti impartiti da sacerdoti che non praticassero la povertà assoluta. Gli Umiliati insegnavano a vivere allo stesso modo dei cristiani primitivi, traendo dal lavoro i mezzi di sussistenza e nulla possedendo in proprio. Un analogo spirito di rinuncia ai beni terreni era a fondamento dell'operato di san Domenico che, accanto ai vari interessi dottrinari, sollecitava alla creazione dell'ordine dei Frati Predicatori.

Francesco decide di organizzare in una severa disciplina e in una forma comunitaria più moderna, le diverse e profonde aspirazioni alla *Imitatio Christi*, presenti nel contesto religioso della sua epoca. Nello stesso tempo convoglia gli intenti riformistici in un programma più efficace perché privo della contrapposizione alla Chiesa di Roma, anzi riconoscente nei confronti del suo beneplacito. Conformandosi ad esso, Francesco vuole rinnovare la fede, all'interno della Chiesa, in uno spirito di pace, di serenità e di martirio che deriva proprio dalla sua *Imitatio*, suggellata dalle Stimmate.

Gli scritti di Francesco<sup>88</sup> ci sono pervenuti attraverso tramiti diversi e incerti: da una parte rinviano direttamente e indirettamente a discepoli che raccolgono la dettatura del santo, tra questi discepoli il teologo Cesario da Spira aveva ricevuto il compito di ornare con parole del Vangelo la *Regola* che il santo aveva concepito con parole semplici, dall'altra gli scritti di Francesco risultano da lui controllati con grande cura e attenzione<sup>89</sup>. Prima di morire Francesco lasciò ai suoi frati un *Testamento*, che volle fosse divulgato in appendice alla *Regola*, vietando che a questa e a quello fossero apposte chiose e interpretazioni di sorta. Oltre a questi testi il Santo ci ha lasciato altri scritti in latino: anzitutto la cosiddetta *Prima Regola*, presentata nel Capitolo del 1221; varie *admonitiones* ai frati (in numero di 28), una lettera del 1223 a un ministro dell'Ordine, un'altra lettera diretta a tutti i fedeli per

---

Oriente, se proprio dir vuole. / Non era ancor molto lontan da l'orto, / ch'el cominciò a far sentir la terra / de la sua gran virtute alcun conforto; / ché per tal donna, giovinetto, in guerra / del padre corse, a cui, come a la morte, / la porta del piacer nessun diserra; / e dinanzi a la sua spiritual corte / *et coram patre* le si fece unito / poscia di di in di l'amò più forte. / Questa, privata del primo marito, / millecent'anni e più dispetta e scura / fino a costui si stette senza invito; / né valse udir che la trovò sicura / con Amiclate, al suon de la sua voce, / colui ch'a tutto 'l mondo fé paura; / né valse esser costante né feroce, / che, dove Maria rimase giusto, ella con Cristo pianse in su la croce. / Ma perc'io non proceda troppo chiuso, / *Francesco e Poverà* per questi amanti / prendi oramai nel mio parlar diffuso. / La lor concordia e i lor lieti sembianti, / amore e meraviglia e dolce sguardo / facieno esser cagion di pensier santi; / tanto che 'l venerabile Bernardo / si scalzò prima, e dietro a tanta pace / corse e, correndo, li parve esser tardo. / Oh ignota ricchezza! oh ben ferace! / Scalzasi Egidio, scalzasi Silvestro / dietro a lo sposo, sì la sposa piace. / Indi sen va quel padre e quel maestro / con la sua donna e con quella famiglia / che già legava l'umile capestro. / Né li gravò viltà di cuor le ciglia / per esser fi' di Pietro Bernardone, / né per parer dispetto a meraviglia; / ma regalmente sua dura intenzione / ad Innocenzio aperse, e da lui ebbe / primo sigillo a sua religione. / Poi che la gente poverella crebbe / dietro a costui, la cui mirabil vita / meglio in gloria del ciel si canterebbe, / di seconda corona redimita / fu per Onorio da l'Eterno Spiro / la santa voglia d'esto archimandrita. / E poi che, per la sete del martiro, / ne la presenza del Soldan superba / predicò Cristo e li altri che 'l seguìro, / e per trovare a conversione acerba / troppo la gente e per non stare indarno, / redissi al frutto de l'italica erba, / nel crudo sasso intra Tevero e Arno / da Cristo prese l'ultimo sigillo, / che le sue membra due anni portarno. / Quando a colui ch'a tanto ben sortillo / piacque di trarlo suso a la mercede / ch'el meritò nel suo farsi pusillo, / a' frati suoi, sì com'a giuste rede, / raccomandò la donna sua più cara, / e comandò che l'amassero a fede; / e del suo grembo l'anima preclara / mover si volle, tornando al suo regno, / e al suo corpo non volle altra bara».

<sup>88</sup> Francesco d'Assisi, *Scritti*, Edizione critica a cura di C. Paolazzi, OFM, Frati Editori di Quaracchi, Fondazione Collegio S. Bonaventura, Grottaferrata 2009.

<sup>89</sup> I. Baldelli, *Le "Laudes creaturarum" di Francesco d'Assisi*, cit., p. 36. Francesco nel *Testamentum* si riferisce all'originaria Regola presentata a papa Innocenzo III con le parole «et ego paucis verbi set simpliciter feci scribi».

raccomandare loro il rispetto dei dodici precetti, la benedizione a frate Leone, una preghiera alla Vergine, le *Laudes de virtutibus*, le *Laudes Dei*.

Le *Laudes creaturarum* sono scritte in volgare umbro “illustre”<sup>90</sup>. Sebbene Francesco si definisse “illetterato, incapace d’esprimersi, rozzo e puerile”, le tre lingue, da lui perfettamente conosciute, furono il latino, il francese e il volgare di Assisi. La profonda conoscenza delle Sacre Scritture, affiancata dal continuo contatto con gli ambienti di cultura e con gente proveniente da ogni parte d’Europa e dai viaggi fuori d’Italia, costituì il sostrato della cultura teologica, letteraria e anche scientifica di Francesco. Negli scritti latini, i cosiddetti *Opuscula*, tale esperienza si esprime in una profonda riflessione morale, in una limpida capacità d’esposizione e di persuasione, non disgiunte da una garbata freschezza espressiva, sì da voler riuscire non soltanto d’ammaestramento ma anche di consolazione. Il segreto dell’eloquenza francescana, come ci viene descritto dai biografi, consisteva infatti nella capacità di arricchire, con garbo, il discorso, pur mantenendolo sempre molto semplice e piano: alle improvvise elevazioni di tono teneva subito dietro una conversazione amabile, familiare. Più che nella *Regola* definitiva, revisionata dal cardinale Ugolino, poi Gregorio IX, è nelle lettere, nelle *Laudes* e nel *Testamento*, che riusciamo a cogliere qualche accento del fascino oratorio di Francesco. I temi fondamentali del francescanesimo, la rassegnazione, la penitenza, l’umiltà, la carità, la povertà, l’amore di Dio, sono presentati all’attenzione dei *fratres* e delle *sorores*, laici e consacrati, come altrettanti doni dello Spirito. Così nel *Testamento* ricorda gli intenti secondo i quali era nata la sua comunità:

«Et postquam Dominus dedit michi de fratribus, nemo ostendebat michi, quid deberem facere; sed ipse Altissimus revelavit michi, quod deberem vivere secundum formam sancti Evangelii, et ego paucis verbis et simpliciter feci scribi; et dominus Papa confirmavit michi. Et illi qui veniebant ad recipiendam vitam istam, *omnia, quae habere poterant* (Tob. 1, 3) dabant pauperibus; et erant contenti tunica una intus et foris repeciata, qui volebant, cum cingulo et braccis; et nolebamus plus habere. Officium dicebamus, clerici secundum alios clericos, laici dicebant *Pater noster*. Et satis libenter manebamus in ecclesiis; et eramus idiotae et subditi omnibus. Et ego manibus meis laborabam et volo laborare, et omnes alii fratres firmiter volo quod laborent de laboritio, quod pertinet ad honestatem. Qui nesciunt, discant, non propter cupiditatem recipiendi pretium laboris, sed propter exemplum et ad repellendam otiositatem. Et quando non daretur nobis pretium laboris, recurramus ad mensam Domini petendo elemosynam ostiatim [...].

Et in omnibus capitulis que faciunt, quando legunt Regulam, legant et ista verba. Et omnibus fratribus meis clericis et laicis precipio firmiter per obedientiam, ut non mittant glossas in Regula neque in istis verbis dicendo: “Ita volunt intelligi”, sed sicut dedit michi Dominus simpliciter et pure dicere et scrivere Regulam et ista verba, ita simpliciter et pure sine glossa intelligatis, et cum sancta operatione observetis usque in finem. Et quicumque haec observaverit, in celo repleatur benedictione altissimi Patris et in terra repleatur benedictione dilecti Filii sui cum sanctissimo Spiritu Paraclito et omnibus virtutibus celorum et omnibus sanctis. Et ego frater Franciscus, parvulus vester et servus, quantumcumque possum, confirmo vobis intus et foris istam sanctissimam benedictionem»<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> G. Contini, *Francesco d’Assisi, Laudes creaturarum*, in Id., *Poeti del Duecento*, cit., vol. I, tomo I, pp. 29-34.

<sup>91</sup> «E dopo che il Signore mi dette dei fratelli, nessuno mi mostrava quello che io dovessi fare, solamente l’altissimo Iddio mi rivelò ch’io dovevo vivere secondo la forma del santo Vangelo, e io con poche parole e semplici l’ho fatta scrivere, e il signor Papa me l’ha confermata. E coloro che venivano a intraprendere questa vita, tutto quello che avevano e avere potevano, davano ai poveri, ed erano contenti d’un solo vestimento, dentro e di fuori rapezzato e racconciato, con cingolo e brache, e più non volevano avere. Noi chierici dicevamo l’ufficio conforme agli altri chierici, e i laici dicevano i *Pater noster*, e molto volentieri stavamo nelle chiese ed eravamo ignoranti e sottoposti a tutti. Ed io con le mie mani lavoravo, e voglio lavorare; e voglio fermamente che tutti gli altri frati lavorino un lavoro che sia onesto e ad onestà s’appartenga. E coloro che non sanno, imparino, non per desiderio di ricevere la ricompensa del lavoro, ma per dare l’esempio e per scacciare l’ozio. E quando non c’è dato premio della fatica, ricorriamo alla mensa del Signore, domandando l’elemosina di porta in porta [...] E in tutti i capitoli che fanno, quando leggono la Regola, leggano anche

Il latino di Francesco ricorda molto il latino di Egeria sia dal punto di vista sintattico sia per la presenza di volgarismi che lo avvicinano alla comunicazione letta e parlata: «il senso religioso della parola, in questa civiltà della parola e del gesto, nasce dal sentimento che la parola parlata congiunta col gesto e quindi anche la parola scritta, incarnano la realtà in assoluta compenetrazione»<sup>92</sup>. Inoltre si tenga presente la funzione magico-sacrale della parola orale e della parola scritta, così come è testimoniata dagli scongiuri medievali<sup>93</sup>.

Ma il passaggio vero e proprio al volgare avviene solo con le *Laudes creaturarum*, testo di eccezionale spessore spirituale che, proprio per questo, accede al territorio della comunicazione letteraria *tout court*. Voglio dire che si annuncia un procedimento linguistico-stilistico che avrà la sua piena realizzazione nella *Commedia* di Dante.

L'innata disposizione a coglier gli aspetti più significativi della Natura in quanto riflessi dell'amore del Creatore verso le creature, emerge anche nelle *Laudes* in latino, che spesso sono parafrasi di espressioni scritturali, ma anche denotano l'eccezionale personalità dell'asceta e la sua partecipazione commossa e pura.

Secondo antiche fonti francescane il *Cantico* sarebbe stato composto in San Damiano, nel 1224, dopo una notte di dolore e dopo una visione divina che avrebbe promesso a Francesco la beatitudine. Il Santo si sarebbe dapprima limitato a dettare le lasse iniziali; quindi avrebbe aggiunto quelle della rassegnazione e del perdono, in seguito ad una controversia avvenuta tra il vescovo e il podestà d'Assisi; salvo poi completare il cantico poco prima della morte.

Tuttavia l'opera si presenta animata da un'ispirazione unitaria, sia poeticamente sia nei temi di esaltazione e di meditazione religiosa: le fonti bibliche (un passo di Daniele e un luogo del salmo 148) restano soltanto una traccia sopra la quale Francesco ha impresso il segno della sua personale creazione lirica. L'inno di grazie, innalzato al Creatore, per un mondo bellissimo e mirabile nella sua armonia e nei suoi fini, affonda le sue radici non già in un facile e superficiale entusiasmo, bensì nel travaglio dell'ascesi e della penitenza, dal quale l'anima risorge rinnovellata, capace di contemplare le cose e le vicende della terra con occhi nuovi, sereni e ridenti. Dalla varia disposizione e natura di tutte le cose l'anima trae motivo per glorificare la molteplicità degli esseri creati e per comprendere la loro necessità, in quanto dai vari elementi e dalle varie vicende l'uomo riceve ciò di cui ha bisogno per sostentarsi e per vivere. E così dalla contemplazione del creato la lode scende alla visione dell'umanità, che in terra patisce dolori e malattie, ma che da Dio riceve la forza per sopportarli e per perdonare le offese.

Nell'abbraccio fraterno al Creato c'è un atto totale d'amore, quasi per voler ricambiare l'amore col quale e per il quale Dio ha generato il mondo: e in tal ricambio Francesco porge la prova della sua umiltà e del suo annullarsi nel Creatore<sup>94</sup>. Si noti la concretezza delle immagini poetiche: essa deriva

---

queste parole. E a tutti i miei frati, chierici e laici, comando fermamente, per obbedienza, che non inseriscano spiegazioni nella Regola né in queste parole dicendo: "Così devono essere intese", ma come il Signore Iddio a me ha dato di semplicemente e puramente dire e scrivere la Regola, e queste parole, così voi semplicemente e puramente senza alcuna glossa intendere la dobbiate, e con operazioni sante osservatela fino alla fine. E ciascuno che la osserverà sia ripieno in cielo della benedizione dell'Altissimo Padre, e in terra sia ripieno delle benedizioni del diletteissimo suo Figliuolo, con il santissimo Paraclito Spirito, con tutte le potenze dei cieli, con tutti i Santi. Ed io frate Francesco piccolino, vostro servo, per quel poco che posso, confermo a voi entro e fuori questa santissima benedizione [Amen]». Francesco d'Assisi, *Scritti*, cit., pp. 394-405.

<sup>92</sup> I. Baldelli, *Le "Laudes creaturarum" di Francesco d'Assisi*, cit., p.36.

<sup>93</sup> Cfr. I. Baldelli, *Scongiuri cassinesi del secolo XIII e Antichi scongiuri aquinati*, in *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, cit., pp. 93-110 e 111-129.

<sup>94</sup> «Gesù disse ai discepoli: "Per questo io vi dico: Non datevi pensiero per la vostra vita, di quello che mangerete; né per il vostro corpo, come lo vestirete. La vita vale più del cibo e il corpo più del vestito. Guardate i corvi: non seminano e non mietono, non hanno ripostiglio né granaio, e Dio li nutre. Quanto più degli uccelli voi valete! Chi di voi, per quanto si affanni può aggiungere un'ora sola alla sua vita? Se dunque non avete

dalla natura profondamente educativa del *Cantico* e da una fede che non ha più bisogno degli occhi del corpo. Essendo Dio il Bene e il Bello supremo, gli elementi della sua creazione devono essere visti nella loro somiglianza a Lui, ma il Santo sa di parlare a tutti, anche ai semicolti<sup>95</sup>, ed ecco che la lingua e lo stile prescelti adempiono al fine del testo. Questo fine è anche di natura pratica: offrire ai fratelli un testo da cantare in lode del Signore e da insegnare alla gente devota. C'è infatti nel *Cantico* anche una linea musicale, affidata al suo ritmo particolare che è di ispirazione salmistica e litanica, con la possibilità di ripetere, nel canto, la melodia in un tempo più breve o più lungo a seconda della misura sillabica del singolo verso.

Nella sua struttura fondamentale il *Cantico* segue i procedimenti parallelistici delle Sacre Scritture e, in particolare, dei *Salmi* davidici<sup>96</sup>, ma la scelta di scriverlo in volgare, con il conseguente utilizzo di un lessico di varia provenienza (umbrismi, francesismi, latinismi), ne determina la novità retorico-compositiva. Ad esempio, se si considera l'aggettivazione<sup>97</sup>, mentre nelle opere latine essa pertiene a Dio creatore, nel *Cantico* i sintagmi, composti da tre e anche da quattro aggettivi, si riferiscono alle creature, a cui si richiamano anche gli epiteti di *frate* e *sora*. Comprendiamo così il sentimento di Francesco verso la Natura: una famiglia in cui l'essere umano ha fratelli e sorelle non umani. Come poi sarà nella *Commedia*, gli elementi della natura assumono un fortissimo significato spirituale ma non perdono il loro valore elementare, il supporto corporale all'uomo, che di quel significato è l'effetto principale<sup>98</sup>.

Nel *Cantico* allora la continuità nella diversità, ma soprattutto la novità del dire, si realizza nell'aderenza alle parti più note della Bibbia attraverso l'esibizione consapevole e cercata della lingua del popolo, una lingua «simbioticamente congiunta alla latinità»<sup>99</sup>, ma anche molto vicina alla predicazione di Francesco con tutti i suoi effetti emozionali e popolari. Si potrebbe immaginare l'omelia di Francesco, considerando le fonti biografiche, come un mosaico costituito da parole sacre, esortazioni morali, citazioni latine e semilatine provenienti dai testi sacri e conosciute da tutti, colti e semicolti, perché ripetute nei riti sacri, uno splendido mosaico tenuto insieme dal volgare o dai volgari dell'epoca.

Il *Cantico*<sup>100</sup> è in versetti di intonazione biblica, assonanzati ma non riconducibili ad un metro preciso:

«1 Altissimu, onnipotente, bon Signore,  
2 tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.

---

potere neanche per la più piccola cosa, perché vi affannate del resto? Guardate i gigli come crescono: non filano, non tessono; eppure io vi dico che neanche Salomone, con tutta la sua gloria, vestiva come uno di loro: Se dunque Dio veste così l'erba del campo, che oggi c'è e domani si getta nel forno, quanto più voi, gente di poca fede? Non cercate perciò che cosa mangerete e berrete, e non state con l'animo in ansia: di tutte queste cose si preoccupa la gente del mondo; ma il Padre vostro sa che ne avete bisogno. Cercate piuttosto il regno di Dio, e queste cose vi saranno date in aggiunta» (Lc 12, 22-31).

<sup>95</sup> In quel tempo Gesù disse: «Ti benedico, o Padre, Signore del cielo e della terra, perché hai tenuto nascoste queste cose ai sapienti e agli intelligenti e le hai rivelate ai piccoli. Sì, o Padre, perché così è piaciuto a te. Tutto mi è stato dato dal Padre mio; nessuno conosce il Figlio se non il Padre, e nessuno conosce il Padre se non il Figlio e colui al quale il Figlio lo voglia rivelare. Venite a me, voi tutti, che siete affaticati e oppressi, e io vi ristorerò. Prendete il mio giogo sopra di voi e imparate da me, che sono mite e umile di cuore, e troverete ristoro per le vostre anime. Il mio giogo infatti è dolce e il mio carico leggero» (Mt 11, 25-30).

<sup>96</sup> «Di grande rilevanza è che Francesco si sia ispirato a testi che venivano di continuo ripetuti, come appunto i *Salmi* finali della serie (dal salmo 148) e il *Canticum trium puerorum*; testi, per questa ragione, largamente popolari». I. Baldelli, *Le "Laudes creaturarum" di Francesco d'Assisi*, cit., p. 41.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>98</sup> Si veda il verso 6 «spetialmente messor lo frate sole», in cui la simbologia sole-Dio si specifica mirabilmente in *messor* (= signore) e *frate* (=fratello) ad indicare sia Dio padre che Gesù Cristo, Dio figlio e quindi fratello.

<sup>99</sup> I. Baldelli, *Le "Laudes creaturarum" di Francesco d'Assisi*, cit., p. 42.

<sup>100</sup> Trascrivo il testo a cura di G. Contini, in *Poeti del Duecento*, cit., pp. 33-34.

3 Ad te solo, Altissimo, se Konfano,  
4 et nullu homo ène dignu te mentovare.

5 Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,  
6 spetialmente messor lo frate sole,  
7 lo qual' è iorno, et allumini noi per lui.  
8 Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:  
9 de te, Altissimo, porta significatione.

10 Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:  
11 in celu l'ài formate clarite et preziose et belle.

12 Laudato si', mi' Signore, per frate vento  
13 et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,  
14 per lo quale a le tue creature dàì sustentamento.

15 Laudato si', mi' Signore, per sor' aqua,  
16 la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

17 Laudato si', mi' Signore, per frate focu,  
18 per lo quale enallumini la nocte:  
19 et ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

20 Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,  
21 la quale ne sustenta et governa,  
22 et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

23 Laudato si', mi' Signore, per quelli Ke perdonano per lo tuo amore  
24 et sostengo infirmitate et tribulatione.

25 Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,  
26 ka da te, Altissimo, sirano incoronati

27 Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale,  
28 da la quale nullu homo vivente pò skappare:  
29 guai a' quelli ke morrano ne le peccata mortali;  
30 beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati,  
31 ka la morte secunda no 'l farrà male.

32 Laudate et benedicete mi' Signore et rengratiate  
33 e serviateli cum grande humilitate».

### 7. *Tra San Franceso e Santa Francesca Romana*

Due secoli separano la stesura delle *Laudes creaturarum* (1224-26) dalla *Formula di oblazione*, pronunciata da Francesca Bussa de' Ponziani nella chiesa di Santa Maria Nova (15 agosto 1425)<sup>101</sup>, nelle mani del priore che la ricevette a nome dell'abate della congregazione benedettina di Monte Oliveto. In questi due secoli decisivo è il contributo del francescanesimo alla diffusione del volgare proprio perché, attraverso il Cantico e in virtù dei suoi significati, si diffonde una "parola nuova":

---

<sup>101</sup> A. Bartolomei Romagnoli, *Santa Francesca Romana*, Seregno, Abbazia di San Benedetto 2008, p.43.



Nel policentrismo linguistico dell'Italia medievale, il francescanesimo iniziale sviluppa e irradia i propri testi a partire dall'area mediana dell'Umbria, delle Marche, dell'Abruzzo e anche della Toscana, ma tende a diffondere una lingua dagli orizzonti più ampi: Importante fu anche la promozione dei numerosissimi volgarizzamenti di testi latini di contenuto ascetico e agiografico nati in ambiente francescano, che coincidono con la comparsa delle biblioteche degli Ordini mendicanti di *auctores* volgari accanto ai trattati teologici latini<sup>102</sup>.

All'interno del francescanesimo e all'interno dell'area mediana nasce e lascia profondamente traccia di sé l'esperienza della lauda di Iacopone da Todi e dei Disciplinati<sup>103</sup>. Baldelli riconduce a radici cassinesi, ad es. al Pianto della Vergine, considerato nel paragrafo precedente, il misticismo jaconico, che pure si radica profondamente nello stile di vita di Francesco:

«La sua notevolissima cultura e di mistici ed anche di poesia volgare assume la “negazione” attraverso, da un lato, il popolare violento il più lontano da quella cultura, dall'altro, la deformazione linguistica del volgare e del latino: ‘S’è lengua angeloro / che sta en quel gran coro / parlanno de tal scioro, / parlara escialenguato. / Ergo, co’ non vergogni / nel tuo laudar lo’ mpogni?’ In lui non v’è il ‘popolare’ nel tono medio e andante che spesso assume la lauda confraternale: il suo «popolare» scosceso e deformato è l'individuale scelta che interpreta il francescanesimo spirituale come rifiuto anche della sapienza. Ne risulta un'opera senza possibilità di continuazione, almeno nel suo nucleo più violentemente mistico»<sup>104</sup>.

I *Laudari*, per lo più anonimi e provenienti da Umbria, Abruzzo e Marche, costituiscono un articolato e complesso sistema di testi, espressione della realtà confraternale, caratterizzati dall'adattamento, dall'interpolazione e dall'incrocio. Uno dei più antichi<sup>105</sup> è il *Laudario Cortonese*, che risale, secondo Contini, al 1260 e coincide per molti aspetti con altri laudari toscani e con quelli jaconici. Tra quelli umbri il più antico è il *Laudario Assisano* riferibile all'ufficio più antico dei Disciplinati e ai riti della Settimana Santa, secondo lo spirito penitenziale cristocentrico. Baldelli precisamente distingue la drammaticità della lauda a oriente del Tevere, nel suo oltranzismo tutto incentrato nel lamento della Vergine e nella Passione di Cristo, dalla lauda perugina, ispirata da una poetica popolare e domenicana:

«Il nucleo più originale del *Laudario* perugino è costituito da laudi-traduzioni, liriche o drammatiche, del passo evangelico, traduzioni nel senso più divulgativo della parola, cioè ricche di glosse, di interpolazioni meramente interpretative, tendenti a diluire, facilitare ed evidenziare insieme il testo latino, ricorrendo magari ad opere più articolate, ma sempre di stretta ispirazione evangelica, come le *Meditationes vitae Christi*»<sup>106</sup>.

Gli Ordini mendicanti, e in particolare i Domenicani, che diffondevano la predicazione fino a staccarla dall'omelia della Messa, a Perugia impostano la lauda in senso educativo e popolare per cui Cristo, la vergine Maria, la Maddalena e gli altri protagonisti dei Vangeli si umanizzano e si avvicinano agli Umili e al popolo. In questa direzione la lauda conosce la sua teatralizzazione: tutti gli eventi della vita di Cristo sono resi in forma teatrale e, a Perugia, il laudario viene intrecciato al calendario liturgico.

Particolarmente notevole è questa produzione di laudi all'interno dell'Ordine domenicano che era nato, per volontà del suo fondatore, all'insegna degli studi sacri e teologici per contrastare l'eresia.

<sup>102</sup> R. Librandi, *L'italiano nella comunicazione della Chiesa e nella diffusione della cultura religiosa*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino 1993, vol. I, p. 342.

<sup>103</sup> Cfr. I. Baldelli, *Le laude di Iacopone e dei disciplinati*, in *Letteratura italiana* a cura di A. Asor Rosa, cit., vol. I, pp. 53-60.

<sup>104</sup> I. Baldelli, *Le laude di Iacopone e dei disciplinati*, cit., p. 54.

<sup>105</sup> *Laude Cortonesi*, in *Poeti Del Duecento*, a cura di G. Contini, cit., Vol. II, Tomo I, pp. 7-59.

<sup>106</sup> I. Baldelli, *Le laude di Iacopone e dei disciplinati*, cit., p. 59.

Né ci sembra improprio ricordare che nella seconda metà del Duecento i Domenicani avevano a Firenze un rinomato *Studium* di teologia, probabilmente frequentato da Dante<sup>107</sup>, dove insegnava Remigio de' Girolami e annoverava tra i celebri oratori e letterati il beato Giordano da Pisa; in questi *Studia* era avvenuto l'incontro tra aristotelismo e pensiero cristiano<sup>108</sup>.

Pertanto si noti questo collegamento tra cultura ecclesiastica "alta" e cultura cristiana popolare. Conseguentemente, per la diffusione della fede, si afferma, presso i Domenicani, una grande fiducia sulle possibilità del volgare sia attraverso la predicazione sia attraverso i volgarizzamenti, che non traducono il latino alla lettera, ma comunicano ai semicolti ignari di "grammatica", cioè di latino, la "sentenza"<sup>109</sup>, perché è necessario, con i volgarizzamenti<sup>110</sup>, accrescere in modo corretto il sapere del popolo semicolto.

Domenico Cavalca e Jacopo Passavanti svolsero attività di predicazione di cui è traccia nei loro trattati, ma in particolare il Cavalca, pur raccomandando l'uso di una lingua semplice e chiara, cerca di trasmettere anche i significati più astratti:

«Lo si nota [...] quando si impegna a precisare e a far conoscere l'esatto significato 'tecnico' di parole come *intelletto* o *sapienza*, facendo notare [...] la differenza che intercorre con *scienza*<sup>111</sup>. C'è forse da aggiungere che, nel fornire il valore semantico di un certo lessico, il Cavalca ha senz'altro come base di definizione il latino, ma non certamente il latino dei classici: egli dà per acquisita la risemantizzazione già avvenuta nel latino della chiesa. Lo si vede chiaramente nella spiegazione fornita per alcune parole-chiave come *virtù* o *peccato*: la *virtus* già nel latino dei cristiani si era allontanata dall'ambito dei valori civili e guerrieri [...] ed era stata introdotta in quello dell'obbedienza consapevole ai precetti della fede'; e ancora il *peccato* aveva perso il generico significato di 'sbaglio', per specializzarsi in quello di 'sbaglio volontario verso Dio'. Il Cavalca sancisce definitivamente queste trasformazioni estendendole al volgare»<sup>112</sup>.

Con tutto quello che ciò significherà per Dante, la costruzione di un volgare colto va di pari passo con la necessità perseguire intenti didattici e morali, attraverso l'utilizzo di *exempla*, con la funzione di rilevare i dati soprannaturali presenti nella vita quotidiana.

Si è detto di Giordano da Pisa e dello *Studium* fiorentino, ma Giordano è anche un grande predicatore di cui ci è stata tramandata una vasta raccolta di sermoni in volgare, per tal motivo non può rinunciare ai meccanismi logici della Scolastica così come venivano riprodotti nelle *lectiones* e *disputationes* delle Università o negli *Studia* dei Domenicani. Citando Matteo, 13, 36-43, Librandi evidenzia la tecnica della *postillatio* praticata da Giordano: riportare una citazione delle Scritture o del Vangelo e riprenderne a mano a mano le singole frasi per spiegarne più precisamente il contenuto<sup>113</sup>.

Con il ciclo senese delle prediche di San Bernardino (anno 1427) siamo negli anni di Francesca Romana. Nel suo soggiorno a Roma (1424-26) il santo aveva tenuto, in San Pietro e nelle altre basiliche romane, un corso di 149 sermoni. In una delle prediche senesi ricorda di aver incontrato a Roma due donne "santissime" che, verosimilmente, potrebbero essere Francesca e sua cognata

<sup>107</sup> «Cominciai ad andare là dov'ella (la filosofia) si dimostrava veracemente, cioè ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti», Dante, *Convivio*, II, xii, 7.

<sup>108</sup> Cfr. F. Bruni, *L'apporto dell'ordine domenicano alla cultura*, in G. B. Squarotti, F. Bruni e U. Dotti, *Dalle origini al Trecento*, vol. I della *Storia della civiltà letteraria italiana*, UTET, Torino 1990, pp. 57-119.

<sup>109</sup> R. Librandi, *Il risveglio della parola predicata*, cit., p. 343.

<sup>110</sup> Alla seconda metà del sec. XIII appartiene un volgarizzamento dei *Mirabilia Urbis Romae*: le *Miracole de Roma*, una specie di guida storico-archeologica e religiosa dell'antica Roma per i pellegrini che ebbe grande fortuna e fu tradotta in toscano e in altri volgari. I. Baldelli, *Le laude di Jacopone e dei disciplinati*, cit., pp. 61-62.

<sup>111</sup> «Alla sapienza s'appartiene l'intellettuale conoscenza delle cose eterne, e alla scienza s'appartiene la ragionevole cognizione delle cose temporali» (D. Cavalca, *Specchio di Croce*, Torino 1878, p. 204), Librandi, cit. nota 13, p. 345.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 344-345.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 346.

Vannoza<sup>114</sup>. Secondo il Bartoccetti Francesca fu influenzata dai sermoni che Bernardino pronunciò in S. Pietro e ciò si evince da alcune analogie tra le prediche senesi e i testi delle *Visioni*.

Le prediche del ciclo senese furono registrate fedelmente dal cimatore di panni Benedetto di Bartolomeo che riportò nella scrittura la lingua parlata e l'oralità. Con san Bernardino si torna alla predicazione popolare delle origini francescane, ma ciò non si traduce in un rivolgimento delle strutture retoriche dell'omiletica; egli continua ad adottare le tecniche del *sermo modernus* medievale e «cerca di utilizzare le immagini che derivano dalle concordanze delle Scritture soprattutto per imprimere i principi della dottrina nella memoria degli ascoltatori»<sup>115</sup>.

## 8. *Le Visioni di Santa Francesca Romana*

Abbiamo scelto i *Tractati della vita e delli visioni*<sup>116</sup> di Francesca Romana come il punto d'arrivo della avvenuta, e codificata dalla scrittura, trasformazione del latino, attraverso l'iter seguito dalla semantica cristiana.

Francesca Bussa de' Ponziani (1384-1440)<sup>117</sup> organizzò una comunità di oblate, cioè di donne secolari, ascritte al monastero dei benedettini olivetani di S. Maria Nuova in Roma; più tardi prese in affitto e quindi acquistò la casa di Tor de' Specchi, non lontano dal Campidoglio, per ospitare le oblate che volessero condurvi vita in comune. Rimasta vedova (1436), anche Francesca si trasferì a Tor de' Specchi e vi rimase fino alla morte. Per quanto il suo mondo gravitò verso l'ordine benedettino, s'intravede anche la presenza di un francescano osservante, fra Bartolomeo, che è presente fra i testimoni del processo di beatificazione<sup>118</sup>.

I *Tractati*<sup>119</sup> furono scritti da Ianni (Giovanni) Mattiotti, guida spirituale e confessore di Francesca, in latino e, successivamente, in volgare romanesco. La duplice veste, latina e volgare, e soprattutto il

<sup>114</sup> Cfr. V. Bartoccetti, *Le fonti della visione di Santa Francesca Romana*, in *Rivista Storica Benedettina*, XIII, 1922, pp. 13-40.

<sup>115</sup> I principi di san Bernardino si sintetizzano nella famosa formula di esprimersi «chiarozzo chiarozzo», per illuminare la mente dei fedeli senza turbarla. Librandi, cit. p. 348.

<sup>116</sup> *'Tractati della vita e delli visioni' di Santa Francesca Romana*, a cura di R. Incarbone Giornetti, testo redatto da I. Mattiotti, confessore della santa, in volgare romanesco della prima metà del secolo XV, Aracne, Roma 2014, edizione critica del testo, vol. I, *Glossario*, vol. II.

<sup>117</sup> A. Bartolomei Romagnoli, *Santa Francesca Romana*, Edizione critica dei trattati latini di Giovanni Mattiotti, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1994.

La studiosa ha ricostruito tutta la vicenda umana e mistica di Santa Francesca con numerosi saggi e articoli e, in prospettiva agiografica, ha pubblicato l'edizione critica dei *Tractati* nella versione latina, avvalendosi, per la versione in volgare romano, del testo edito nel 1882 dall'archeologo Mariano Armellini, sulla base di un codice conservato nell'Archivio Vaticano (ASV, A.A. I-XVIII 3350). Rimandiamo pertanto, con le citazioni presenti nel nostro saggio, all'ampiezza e alla profondità dei suoi studi.

<sup>118</sup> Il corpus di fonti riguardanti la santità di Francesca comprende (A. Bartolomei Romagnoli, *Santa Francesca Romana*, cit., p. XXXVI):

1. I processi di canonizzazione (1440-1443-1451;
2. I trattati mistici e visionari di Giovanni Mattiotti, confessore della beata, redatti in volgare e in latino tra il 1440 ed il 1447;
3. Le tre redazioni di una *Vita* composta dal monaco olivetano fra' Ippolito da Roma negli anni 1452-1453;
4. I due cicli di affreschi di Tor de' Specchi che, disponendosi in un arco temporale più ampio, nella seconda metà del Quattrocento, sono pienamente in sintonia con le fonti letterarie (il ciclo di affreschi della Chiesa Vecchia risale al 1468, il secondo, nel refettorio delle suore, è del 1489).

<sup>119</sup> La ricerca agiografica su Francesca Bussa de' Ponziani prende l'avvio nel Seicento, con la pubblicazione ad Anversa da parte dei Padri Bollandisti degli *Acta Sanctorum*. Nel secondo tomo si trovano i *Tractati* nella versione latina e l'edizione fu curata da Daniele Paperbroch (1628-1714), uno dei padri fondatori del Bollandismo (Bolland, *Acta Sanctorum*, martii, tom. II, 3<sup>a</sup> ed. Parigi 1895, pp. 93-178).

fatto che la traduzione in latino abbia seguito invece che preceduto la genesi in volgare, assegna ai *Tractati* un ruolo determinante all'interno della semantica cristiana:

«I trattati sono l'opera curiosa e difficile di uno scrittore modesto, di cultura teologica non elevata, e sostanzialmente privo di ambizioni letterarie. Ma questo strano documento, in cui si combinano arcaismo e realismo, esperienze ecclesiastiche e popolari, è in realtà una testimonianza di eccezionale interesse per illuminare un particolare momento della devozione della cultura della mentalità nell'estremo limitare del Medioevo romano. Con i trattati il Mattiotti offre una sorta di *spicilegium* dei generi agiografici medioevali che spazia dalla raccolta di *exempla*, al trattato mistico e visionario, al *bellum* spirituale, alla tradizione letteraria delle visioni dell'oltretomba»<sup>120</sup>.

In qualità di padre spirituale, Ianni Mattiotti, subito dopo la morte di Francesca, cominciò a scrivere nel volgare di Roma i trattati, parallelamente all'avvio della causa di beatificazione e parallelamente alla promozione del culto e della devozione alla Beata. Rettore della cappella dell'Angelo nella basilica di Santa Maria in Trastevere, don Ianni era stato confessore della santa nei suoi ultimi undici anni di vita e testimone oculare delle esperienze mistiche vissute da Francesca, la quale, tornata da esse alla comunicazione naturale, gli trasmetteva nella lingua usata tutti i giorni, il volgare di Roma, quelle incredibili e ineffabili visioni:

«Et secundum quod dicta beata ei revelavi ipse testis cripsit et scripturam apud se retinuit et retinet ad laudem et honorem Creatori set ipsius beate, ut de predictis habeatur plena noticia»<sup>121</sup>.

Lavorando su testi preesistenti, il Mattiotti volle da una parte preparare i materiali da presentare alla causa informativa e dall'altra fornire testimonianze che favorissero il culto di Francesca proprio narrando l'*exemplum* del suo cammino spirituale. Questa componente narrativa rimanda precisamente alla *vox populi*, così come al popolo romano della prima metà del Quattrocento rimandano altre componenti delle visioni: l'ossessivo senso del demoniaco, sentito nella sua reale concretezza, la continua lotta contro le forze del male, in vista della salvezza eterna, ma anche la presenza della Chiesa con la sua assistenza liturgica e sacramentale e gli strumenti della devozione popolare come l'acqua benedetta e la candela accesa.

Riferendoci all'edizione critica di Rossella Incarboni Giornetti<sup>122</sup> è possibile classificare:

1. *Lo tractato della vita et delli miracoli*;
2. *Lo tractato delli visioni* (109 visioni, di cui le prime 81 datate, 1430-1439, e dalla 82° alla 109° non datate e prive di riferimenti al calendario liturgico);
3. *Lo tractato delle Bactaglie* (46 battaglie di cui le prime 5 non datate e l'ultima con la data, nella redazione latina, di marzo 1437);
4. *Lo tractato dello Inferno*<sup>123</sup>;
5. *Lo tractato de Purgatorio*;
6. *Lo tractato dello suo felice obito*

La scrittura doveva servire in primo luogo come guida di vita alle Oblate della casa di Tor de' Specchi e proporre, soprattutto attraverso la viva espressione del volgare locale, il modello religioso da imitare. Ma il Mattiotti volle anche presentare, rivolgendosi a tutto il popolo devoto, un libro di

<sup>120</sup> A. Bartolomei Romagnoli, *Santa Francesca Romana*, cit., p. XXXVII.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>122</sup> Cfr. nota 113 del presente saggio.

<sup>123</sup> R. Incarboni Giornetti, '*Tractati della vita e delli visioni*' di Santa Francesca Romana, cit., pp. 286-335. I peccati e i peccatori richiamerebbero per certi aspetti l'inferno dantesco ma qui si considerano ben 36 *mansiones*, che contengono altrettante categorie di peccatori:

visioni, quasi una serie di quadri di ex-voto, come un momento di meditazione, per ispirare la propria vita di tutti i giorni alla vita di Francesca, molto attiva nel territorio della Carità<sup>124</sup>.

Considerando questi scopi, risulta immediatamente comprensibile la priorità della redazione volgare su quella latina che, secondo Bartolomei, è stata compiuta da altri, sebbene poi il Mattiotti si sia assunto la responsabilità di entrambe le redazioni<sup>125</sup>. La traduzione latina era la condizione necessaria per poter sottoporre i trattati ai revisori del processo e ottenerne l'approvazione ecclesiastica; inoltre con il latino si poteva attenuare il divario tra esercizio del carisma profetico e l'istituzione, poiché il racconto delle visioni presentava Francesca come «uno strumento, un canale spesso del tutto inconsapevole della rivelazione divina»<sup>126</sup>. Attraverso il confronto della redazione volgare con quella latina, Bartolomei può mettere in risalto tutta l'emozione e l'espressività del volgare, considerando, ad esempio l'uso della prima persona nel testo volgare, quando il Mattiotti parla di se stesso, e della terza persona nella redazione latina per dare più «oggettività al resoconto: «il messaggio sostanziale evidentemente non muta ma nel testo latino il rapporto tra il padre spirituale e la sua diretta assume una connotazione meno intima e personale»<sup>127</sup>.

I processi si svolsero negli anni 1440, 1443 e 1451 e avviarono la canonizzazione, sancita da un nuovo processo del 1604. Che Francesca Romana sapesse leggere è provato da qualche testimonianza esplicita sulle sue letture di testi sacri in volgare; è ben verosimile che sapesse anche scrivere, ma non fino al punto di poter comporre il diario delle sue visioni, dato che una volta le si presentò il demonio, sotto le spoglie del Mattiotti, e le disse: «Voglio scrivere li grandi revelationi et visioni che Dio te dao»<sup>128</sup>, esortandola ad imparare a scrivere. Questo spiega il ricorso al Mattiotti, suo confessore, che divenne così il suo amanuense.

Per quanto la lingua del Mattiotti sia fortemente connotata in senso romanesco, compaiono i primi segni del cambiamento<sup>129</sup>. Intorno alla metà del Quattrocento la scrittura romanesca si sta modificando sotto la spinta del toscano, rinnovamento probabilmente preparato dalla diffusione della letteratura laudistica dell'Italia mediana. È una situazione di rimescolamento e di contatto fra scriventi e parlanti di regioni diverse. Alla metamorfosi del romanesco da idioma meridionale a idioma prossimo al fiorentino contribuiranno i papi medicei del primo Cinquecento, con la conseguente immigrazione fiorentina di prelati, funzionari ecclesiastici e laici, cortigiani e così via. La smeridionalizzazione sarà progressiva e partirà dalle classi alte. Il popolo resta legato ad una varietà linguistica arcaica che, attraverso la forma del racconto, riesce ad esprimere il complesso dogmatico della rivelazione cristiana<sup>130</sup>.

Da *I Demonii*:

<sup>124</sup> «In questa prospettiva, la grande casa borghese, sede degli affari e dei commerci, poteva trasformarsi per la pietà misericordiosa della santa nel centro di un assistenzialismo laico che soprattutto in casi di grave destrutturazione politica e sociale, quale stava vivendo la Roma di quegli anni, diventava non solo una presenza religiosa significativa, ma anche una risposta funzionale valida a taluni più immediati problemi materiali dell'esistenza», A. Bartolomei Romagnoli, *Santa Francesca Romana*, cit., p. 111.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp. 35-39.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>128</sup> Cfr. F. Bruni, *Santa Francesca Romana e i demoni*, in *L'italiano. Elementi di storia della lingua*, Torino 2014, p. 411.

<sup>129</sup> La scrittura manifesta l'interferenza di soluzioni morfologiche e grafiche diverse e l'oscura consapevolezza di una norma differente. Gli ipercorrettismi (ad es. - *nd* - per - *nn* - vedi *darando* per *daranno*) sono numerosi in altre scritture centro-meridionali affini, di tradizione laudistica e osservanza francescana, comunque riconducibili alla letteratura religiosa. Cfr. Bruni, cit., p. 412.

<sup>130</sup> Cfr. R. Manselli, *Introduzione* al volume da lui curato *La religiosità popolare nel Medio Evo*, Bologna 1983, pp. 9-45.

«Anche Lucifero vede tucti demonii che staco nello inferno, et nello airo, et quelli che so' nel mundo infra noi; et tucti se vedono l'uno l'altro senza obstaculo, e tucti intienno subito la volontà de Lucifero, advenga che la divina iustitia agia così ordinato.

Et quelli miseri demonii li quali stanno ne l'airo, staco in mieso *inter* lo cielo stellato et la terra, et generalmente àco granne pena in uno muodo, et sempre se percoteno l'uno l'altro. Anche àno granne cruciato dello bene che se fa nello mundo, advenga che anche tucti l'altri demonii ne agiano tormento dello bene che se fa. Et advenga che non àgiano lo fuoco infernale, *tamen* in essi sentono la granne pena dello dicto fuoco. Et così è de quelli demonii li quali stando infra noi nello mundo. Ma quelli demonii che staco nello inferno, staco nello fuoco et sentono la pena dello dicto fuoco.

Et quelli demonii li quali stanno ne l'airo, et quelli che staco infra noi nello mundo, so' più cruciati quelli della suprema et secunda jerarchia che l'altri, ad similitudine de quelli dello inferno, che li più malitiosi àno maggiore torme(n)to.

Usava essa beata Fra(n)cesca dicta quando erano le granne tempeste, le quale procedevano da quelli demonii, li quali staco nello airo, che bene essa lo conosceva, accennere la candela benedecta, et de spargere l'acqua benedecta, et diceva essa beata como era granne utilità contro tucti demonii»<sup>131</sup>.

Dopo dieci secoli di semantica cristiana Egeria e Francesca si trovano vicine nel racconto del loro viaggio: quello in Terrasanta di Egeria, quello interiore di Francesca. La loro spiritualità, profonda e complessa, e fortemente segnata dal contesto storico in cui sono vissute, diventa voce di una Verità che continuamente rivive nella coscienza del Cristiano: *vox populi e/o vox Dei*.

**Gabriella M. Di Paola Dollorenzo**

## SOMMARIO

Il saggio ricostruisce il ruolo della semantica cristiana, partendo dall'analisi del latino volgare cristiano, testimoniato dalla *Peregrinatio Egeriae ad loca santa* (sec. V d. C.). Prosegue considerando l'inversione di prestigio tra volgarismo e classicismo che attraversa l'Alto e il Basso Medioevo ed arriva fino a Dante. Notevole, in questo percorso, la religiosità dell'Italia mediana che tocca il suo apice nelle *Laudes creaturarum* di Francesco d'Assisi, ma altrettanto notevole la spiritualità di Francesca Romana, conservata nei *Tractati della vita e delli visioni*. Il racconto di Egeria come quello di Francesca è tramandato nella lingua del popolo, diventando voce di una Verità che continuamente rivive nella coscienza del Cristiano.

## SUMMARY

This essay traces the role of Christian semantics, starting with the analysis of the Christian vulgar Latin, witnessed by the *Peregrinatio Egeriae ad loca santa* (5<sup>th</sup> century). It takes into account the reversal of prestige between vulgarism and classicism throughout the Early and Late Middle Ages reaching as far as Dante.

In this scenario the religiosity of central Italy culmination in the *Laudes creaturarum* of Francis of Assisi is remarkable. The spirituality of Francesca Romana, which is preserved in the *Tractati della vita e delli visioni*, is also outstanding. The story of Egeria like that of Francesca are handed down in the language of the people, and give voice to a Truth that constantly revitalizes the consciousness of the Christian people.

---

<sup>131</sup> Giornetti, cit., pp. 327-328.

## V. Tommaso Moro e il piffero, nell'Amleto di Shakespeare

di Giorgio Faro

### 1. Premessa

Come noto, data l'esiguità delle tracce e dei dati della sua biografia, di William Shakespeare si è detto tutto e il contrario di tutto. Rimane sempre avvolto da un certo mistero, che favorisce il proliferare delle più varie congetture e teorie. Non nascondo di inclinare alla tesi di uno Shakespeare cattolico clandestino, che è una delle ipotesi da tempo avanzate da vari studiosi, per spiegare alcuni enigmi delle sue affascinanti e geniali opere<sup>1</sup>.

In questo breve saggio mi permetto di addurre tasselli nuovi, al mosaico di questa ipotesi, cercando di evidenziare proprio nell'*Hamlet*, una delle tragedie più note, un possibile e significativo legame che ritengo esistente tra Shakespeare e Thomas More, il celebre Lord cancelliere che non volle tradire la fede cattolica, rifiutandosi di avallare lo scisma inglese provocato da Enrico VIII, che pensò bene di risolvere in questo modo le note vicende matrimoniali. Motivo per cui, Moro fu decapitato a Tower Hill, nel 1535.

Il 25 novembre 2014, i principali quotidiani francesi e anglosassoni hanno annunciato la scoperta di una rarissima copia del *First Folio*, prima edizione delle opere di Shakespeare, risalente al 1623 (a sette anni dalla morte), a cura dei colleghi John Heminges e Henry Condell<sup>2</sup>. La notizia più interessante, per me, è però il luogo dove è stata ritrovata: il collegio di Saint-Omer (ora, in Francia). Si tratta del collegio inglese dei Gesuiti, fondato nelle Fiandre -nel 1594- da padre Robert Parsons, centro di appoggio e sostegno ai cattolici clandestini inglesi: i cosiddetti *ricusanti*.

Da una ricognizione di Th. Merriam, di cui mi ha informato un amico, Shakespeare risulta l'unico autore inglese di teatro – di epoca elisabettiana – presente nella biblioteca. Dunque, la comunità

---

<sup>1</sup> Limitandomi al mondo anglosassone, a parte il lavoro pionieristico di R. Simpson, *Was Shakespeare a Catholic?*, in *The Rambler, New Series*, vol. 2 part 7 (1854) 35 e anche, con H.S. Bowden, *The Religion of Shakespeare*, Burns and Oates, London 1899, ricordiamo tra i tanti (molti dei quali ravvisano specificamente nell'*Amleto*, la mano di un autore cattolico): J.H. de Groot, *The Shakespeares and "The Old Fait"*, King's Crown Press, New York 1946; I.J. Semper, *Hamlet without Tears*, Loras College Press, Dubuque 1946; H. Mutschmann e K. Wentersdorf, *Shakespeare and Catholicism*, Sheed and Ward, New York 1952; M.D.H. Parker, *The Slave of Life: A Study of Shakespeare and the Idea of Justice*, Chatto and Windus, London 1955; Ch. Devlin, *Hamlet's Divinity*, Rupert Hart Davies, London 1963; P. Milward, *Shakespeare Religious Backgorund*, Indian University Press, Bloomington 1973; *The Catholicism of Shakesepare's Plays*, St. Austin Press, Southampton 1997 e *Shakespeare the Papist*, Sapientia Press, Naples (Florida) 2005; R. Montano, *Shakespeare's Concept of Tragedy: the Bard as Anti-Elizabethan*, Gateway, Chicago 1985; H. Hammerschmidt-Hummel, *Die verborgene Existenz des William Shakespeare: Dichter und Rebell im katholischen Untergrund*, Verlag Herder, Freiburg im Breisgau 2001 e *The Life and Times of William Shakespeare, 1564-1616*, Chaucer Press, London 2007; V. Bourgeois Richmond, *Shakespeare, Catholicism and Romance*, Continuum, New York 2000; C.C. Enos, *Shakespeare and the Catholic Religion*, Dorrance, Pittsburg 2000; I. Wilson, *Secret Shakespeare: Studies in Theatre, Religion and Resistence*, Manchester University Press, Manchester 2004; C. Asquit, *Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare*, Public Affairs, London 2005; J. Pearce, *The Quest for Shakespeare: the Bard of Avon and the Church of Rome*, Ignatius Press, San Francisco 2008, nonché D. N. Beauregard, *Catholic Theology in Shakespeare's Plays*, University of Delaware Press, Newark 2008 e J. Waterfiled, *The Heart of his Mistery: Shakesepare and Catholic Faith in England Under Elizabeth and James*, iUniverse, New York-Bloomington 2009 e Ph. Jensen, *Religion and Revelry in Shakespeare's Festive World*, Cambridge University Press, Cambridge 2009. Val la pena aggiungere che l'ex primate della Chiesa Anglicana, Rowen Williams, ha ammesso qualche anno fa (l'11 maggio 2011 su *The Telegraph*) che Shakespeare, date le sue amicizie e frequentazioni, era probabilmente cattolico.

<sup>2</sup> Il titolo del *First folio* è *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*.

cattolica filtrava le opere di Shakespeare, da quelle dei drammaturghi inglesi suoi contemporanei e protestanti? Ciò significa che i cattolici inglesi del XVII secolo ritenevano Shakespeare uno dei loro? Il nostro nasce nel 1564, sotto il regime assolutista protestante di Elisabetta I, da una Arden (famiglia di forte tradizione cattolica); e la seconda moglie di Thomas More (Tommaso Moro), Alice (vedova Middleton), era una Arden, per di più imparentata con Enrico VIII<sup>3</sup>. Il padre, John Shakespeare, già sindaco di Stratford, fu spesso multato per disertare le (obbligatorie) funzioni anglicane. È stato ritrovato il testamento segreto di John, dove si svela come cattolico clandestino<sup>4</sup>.

Shakespeare potrebbe aver letto, in casa Arden, le opere scritte da Thomas More, edite a Londra nel 1557 (sotto la cattolica Maria Tudor), da W. Rastell: *The Workes of Sir Thomas More Knyght, sometyme Lord Chancellour of England, wrytten by him in the Englysh tonge*. E, forse, anche il manoscritto di W. Roper (primo biografo di More), pubblicato solo nel 1626, a Parigi. Che Shakespeare abbia letto anche il manoscritto di Roper, o ascoltato particolari confluiti nella biografia di Moro in casa Arden (e forse a casa Roper, vissuto sino al 1578) è attendibile. Infatti, nel dramma *sir Thomas More*, mai rappresentato fino al 2005, che alcuni ritengono interamente opera di Shakespeare<sup>5</sup>, ci sono particolari che vengono riportati in modo vicino a come ne descrive il Roper, inserito tra i personaggi del dramma. Ad esempio, nel testo si allude alle lezioni che un giovane Tommaso Moro tenne presso la Chiesa di san Lorenzo, nel quartiere ebraico di Londra: «Ah, Mastro Sceriffo, voi e io ci conosciamo da tempo. Eravate tra chi aveva la pazienza di ascoltarmi, quando insegnavo teologia a San Lorenzo»<sup>6</sup>. Moro vi commentava Sant'Agostino (il *De civitate Dei*), di cui parla Roper<sup>7</sup>.

In Roper, si legge che la moglie di Thomas More, Alice, si lamenta bonariamente della sorte del marito, in una visita al carcere della Torre di Londra: con la semplice firma sul documento, che Moro rifiuta di apporre, potrebbe tornare alla sua splendida casa di Chelsea e all'affetto dei suoi. Al che, Moro risponde «Cara Alice potresti dirmi una cosa?»; «Che cosa?» ribatte Alice. E incalza Moro: «Questa casa [il carcere della Torre] non è forse vicina al cielo, altrettanto di casa mia?»<sup>8</sup>. Nel dramma *Sir Thomas More*, l'episodio appare appena ritoccato: «dato che uno sgabellino ed un alto trono sono egualmente vicini al cielo»<sup>9</sup>. Dottamente, Luigi Firpo individua la fonte classica di Moro nella citazione di Anassagora: «Da qualunque punto, la distanza del cielo è sempre la stessa»<sup>10</sup>. Così rispose il filosofo morente a quanti gli proponevano di trasferirlo a Clazomene, sua città natale, per darvi sepoltura.

Roper narra che, all'entrata del carcere, il Luogotenente della Torre di Londra chiede all'ex-Cancelliere di Enrico VIII di dargli ciò che lo copriva (intendendo l'abito)<sup>11</sup>, e Moro –scherzosamente – gli porge solo il cappello. L'episodio si ritrova, tale e quale, in *Sir Thomas More*<sup>12</sup>. Moro amava scherzare sul cognome. Ad esempio, rise di gusto alla battuta del suo buffone Henry Patenson, all'indomani delle dimissioni da Lord Cancelliere. La battuta orale potrebbe ambigualmente suonare

<sup>3</sup> Cfr. R. Norrington, *All'ombra di un santo*, Studium, Padova 2012.

<sup>4</sup> Cfr. E. Sala, *L'enigma di Shakespeare: cortigiano o dissidente?*, Ares, Milano 2011, p. 49. E anche, R. Bearman, *John Shakespeare Spiritual Testament: A Reappraisal*, in *Shakespeare Survey*, 56, 2003, pp. 184-203.

<sup>5</sup> Circa la presenza di vari coautori, tutti anticattolici e filoprotestanti, rinvio a quanto scrivo su *Studi Cattolici*, n. 644, 2014, pp. 720-723.

<sup>6</sup> W. Shakespeare, Anthony Munday, Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood, *Tommaso Moro*, a cura di E. Rialti, Lindau, Torino 2014, p. 180 (d'ora in poi, W. Shakespeare e AA.VV.). Notevole, la prefazione di Thomas Pearce.

<sup>7</sup> W. Roper, *Vita di sir Thomas More*, Edizioni Fontana di Trevi, Roma 2013, p. 5.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>9</sup> W. Shakespeare e AA.VV., *Sir Thomas More*, cit., p. 153.

<sup>10</sup> Cicerone, *Tusculanae*, I, 43, 104.

<sup>11</sup> W. Roper, *Vita di sir Thomas More*, cit., p. 72.

<sup>12</sup> W. Shakespeare e AA.VV., *Sir Thomas More*, cit., p. 188.



come crisi di identità: «The Cancellour More is not Cancellour More!». Il Cancelliere Moro non è il Cancelliere Moro. In realtà, dipende dalla maiuscola/minuscola: il Cancelliere Moro non è più (*is not more*) Cancelliere. More, con o senza maiuscola, suona lo stesso. Ebbene, nel monologo del pezzo teatrale, l'ex-Cancelliere, dicendo addio alla casa di Chelsea, scherza sul cognome: «Non rivedrai più Moro, né Moro [not more, non più -sottinteso egli-] rivedrà te»<sup>13</sup>.

Nella prefazione alla riedizione della biografia scritta da W. Roper, da me curata, attribuisco a Moro una battuta che Diogene Laerzio imputava a Socrate (svelando poi, io stesso, di aver barato). Dopo il processo a Socrate, la moglie Santippe si dice desolata del fatto che il marito sia stato “ingiustamente” condannato a morte. E Socrate, sfoggiando la sua ironia, risponde: «Perché desolata? Avresti forse preferito che venissi condannato a morte “giustamente”»<sup>14</sup>? Perciò sono rimasto piacevolmente sorpreso, quando nel *Sir Thomas More*, Shakespeare mette in bocca a Moro prigioniero la seguente frase, rivolta alla moglie: «essere banditi costituisce peccato, quando uno se lo sia meritato»<sup>15</sup>. Vuoi vedere che Moro, che conosceva bene i classici, quella battuta a sua moglie Alice-Santippe l'ha detta davvero? Infine, Tommaso Moro scrive in carcere dei versi dedicati alla *Fortuna* pagana, dietro cui si cela la *Provvidenza*, riportati da Roper<sup>16</sup>. Il contenuto – pur rielaborato nel dramma – resta invariato:

«È scritto in cielo che io sia così e non altrimenti,  
e ciò che profaniamo col nome di Fortuna  
è predisposto dalla Potenza di lassù,  
così che calzi e abbia proprio la forma adatta  
a quel vigore naturale con cui nasciamo»<sup>17</sup>.

Unica differenza: nel Roper i versi sono scritti in carcere; nel dramma, alla notizia della nomina a Lord Cancelliere. Infine, la battuta prima di salire il palco del patibolo, in *Sir Thomas More*<sup>18</sup>, rispecchia quella narrata dal Roper: «Per favore, messer Luogotenente, volete darmi una mano per farmi salire sicuro? Poi, per scendere, lasciate pure che m'arrangi da solo»<sup>19</sup>. L'unica persona di famiglia ad assistere all'esecuzione fu la figlioccia di Moro, la coraggiosa Margaret Giggs, cui si deve la ricostruzione degli ultimi momenti (e quindi, di questa battuta). Così pure, come l'episodio in cui Moro offre una generosa mancia al boia<sup>20</sup>. Che poi Shakespeare abbia veramente attinto al manoscritto di Roper, o meno, importa poco. Ciò che emerge è comunque una conoscenza sorprendentemente dettagliata, circa i particolari della vita e della figura di Moro, definito nel dramma «il miglior amico che i poveri hanno mai avuto»<sup>21</sup>.

Se è vero che molte opere di Shakespeare si svolgono in Italia (ma 10 sono di pura storia inglese), questo grazie alla probabile (ma non provata da alcuno scritto o scambio epistolare) collaborazione con l'erudito e poliglotta John Florio, che attinge a vicissitudini italiane narrate dal padre, l'ebreo Michelangelo (già francescano, passato al calvinismo ed esule tra l'Inghilterra e l'elvetica Val Bregaglia), l'*Amleto* è invece ambientato in Danimarca. Andò in scena tra il 1600 e il 1602. A Florio è possibile che Shakespeare debba molto, come tributo linguistico (suo il dizionario italo-inglese *A world of words*, che introdusse vari neologismi, per colmare parole intraducibili dalla lingua italiana,

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>14</sup> W. Roper, *Vita di sir Thomas More*, cit., prefazione di G. Faro, pp. XIX-XX.

<sup>15</sup> W. Shakespeare e AA.VV., *Sir Thomas More*, cit., p. 184.

<sup>16</sup> W. Roper, *Vita di sir Thomas More*, cit., pp. 78-79. Cfr. anche i giovanili *Versi su Fortuna*, in Tommaso Moro, *Poesie inglesi*, a cura di C. M. Bajetta, san Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2010, pp. 113-137.

<sup>17</sup> W. Shakespeare e AA.VV., *Sir Thomas More*, cit., p. 102.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>19</sup> W. Roper, *Vita di sir Thomas More*, cit., pp. 97-98.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>21</sup> W. Shakespeare e AA.VV., *Thomas More*, cit., p. 166.

più ricca di sfumature) e come consulente di ambientamenti italiani, risalenti all'epoca in cui visse il padre di John (ex-francescano, fuggito dalle carceri vaticane, reo di eresia, nel 1550): tra la prima decade del 1500 e il 1566/1567.

Shakespeare doveva essere molto cauto con Florio, essendo questi buon amico di Giordano Bruno, nonché di Robert Dudley e William Cecil, anime nere di Elisabetta I e noti persecutori di cattolici. Il padre di John, pastore protestante a Londra, denunciò 14 parrochiani come *ricusanti* cattolici<sup>22</sup>. Florio era anche amico personale dei protettori e finanziatori della compagnia teatrale di Shakespeare: i conti di Southampton e Pembroke (al quale Florio lascerà in eredità la biblioteca)<sup>23</sup>. Proprio nel 1601, il conte di Southampton appoggiò il fallito *putsch* del conte di Essex, per rovesciare Elisabetta Tudor, pagando con il carcere a vita<sup>24</sup>. Shakespeare dovette difendersi dal sospetto di complicità<sup>25</sup>. Singolare che il nostro, noto anche come raffinato poeta, alla morte di Elisabetta (1603) sia stato l'unico personaggio di rilievo a non scrivere un'ode o un elogio funebre per l'ultima regnante Tudor, che i colleghi – letterati e protestanti – fecero invece a gara nel comporre<sup>26</sup>. Il drammaturgo Henry Chettle proprio per questo lo rimprovererà – aspramente e per iscritto –, ma invano<sup>27</sup>.

## 2. Tommaso Moro nell'Amleto di Shakespeare: una prova?

Ora è il momento di entrare nel merito del titolo di questo saggio (sul piffero, rinvio al finale).

Amleto fa porre in scena da una compagnia di teatro la trama, in cui si evoca il delitto (commesso a danno del padre, Amleto senior), davanti allo zio impostore che lo ha perpetrato, Claudio, che poi ha anche sposato la regina vedova. Si descrive come debba svolgersi l'allusiva pantomima:

*«Entrano un Re e una Regina, dall'aria innamorata. La Regina abbraccia lui e lui abbraccia lei. Lei s'inginocchia e gli fa proteste d'amore. Lui la solleva e appoggia il capo sul collo. Poi si stende su un banco di fiori. Lei, vedendolo addormentato, lo lascia. Al che entra un altro uomo: gli toglie la corona, la bacia, versa del veleno nelle orecchie del dormiente e lo lascia. La Regina torna, trova il Re morto, fa gesti appassionati. L'avvelenatore torna con altri tre o quattro; sembrano farle le condoglianze. Il cadavere viene portato via. L'avvelenatore corteggia la Regina con doni. Lei per un po' appare restia ma alla fine accetta l'amore»<sup>28</sup>.*

Mai si è sentito parlare di avvelenamento somministrato nel padiglione auricolare, nella storia, tranne che per un episodio, in Italia: «la storia è dei nostri giorni, e scritta in italiano scelto»<sup>29</sup>. Si allude a Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino. La fonte della notizia può risalire al padre di John, Michelangelo, che nelle varie peripezie italiane (da Messina a Venezia), frequentò -a corte- i Gonzaga. Il duca aveva sposato una Gonzaga di Mantova (viene chiamato “duca Gonzago”). Mentre attendeva a preparativi militari contro i Turchi, cominciò ad avvisare i malori che lo condussero a morte il 20 ottobre 1538, tre anni dopo la morte di Moro. Si pensò a un avvelenamento (allora,

<sup>22</sup> G. Perini, *Michelangelo Florio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Treccani, on-line. F.A. Yates, nel 1955, oltre su John, ha scritto anche un breve saggio su Michelangelo Florio, *John Florio's Father*, in *Collected Essays*, vol. II, Routledge Kegan & Paul, London 1983, pp. 161-164.

<sup>23</sup> In R. Romani e I. Bellini, *Il segreto di Shakespeare*, Arnoldo Mondadori, Milano 2012, dove si riporta il testo integrale del testamento di Florio, del 1625 (pp. 207-210).

<sup>24</sup> Fu condannato alla decapitazione; poi la pena gli fu commutata in carcere a vita, ma dopo soli due anni nella Torre fu liberato dal nuovo re, Giacomo Stewart.

<sup>25</sup> Cfr. E. Sala, *Elisabetta la sanguinaria*, Ares, Milano 2010, pp. 287-288.

<sup>26</sup> Cfr. G. Taylor, *Forms of Opposition: Shakespeare and Middleton*, in *English Literary Renaissance*, 24, 1994, pp. 288-304.

<sup>27</sup> Stessi riferimenti della nota n. 24.

<sup>28</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, III, 2, traduzione di A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2000, p. 143, corsivo nel testo.

<sup>29</sup> *Ibid.*, vv. 271-271.

frequente). Il processo che mandò a morte un barbiere (il “cerusico” svolgeva funzioni mediche) suscitò vasta eco. Due possibili mandanti: Cesare Fregoso, ma specialmente Luigi Alessandro Gonzaga, anche dopo il processo che lo assolse. Il Gonzaga si difese dicendo che il cerusico «aveva nettato più volte le orecchie del malato» – fatto per lui strano – con un fazzoletto bagnato, che poi pensò intinto nel veleno. Ne uscì assolto e il cerusico condannato<sup>30</sup>.

Unico nella letteratura mondiale – prima o dopo Amleto – a parlare di avvelenamento auricolare è Thomas More, nel finale dell'*Expositio passionis Christi*, ultimo scritto (interrotto) della prigionia (1534-35)<sup>31</sup>. Riguarda l'episodio in cui, dopo il bacio di Giuda, Pietro – per difendere il Signore – con un colpo di spada taglia di netto l'orecchio a Malco, servo del sommo sacerdote. Moro ne trae un'allegoria: «in ebraico Malco significa re»<sup>32</sup>. Possiamo quindi con fondamento leggervi un simbolo della ragione: come un re sui suoi sudditi, così la ragione deve governare l'uomo». Nell'*Amleto*, (Atto V, scena prima) un passo significativo parla degli inglesi che hanno perso la ragione. Il contesto: Amleto, spedito in Inghilterra per esservi ammazzato e tornato – in incognito – in Danimarca, dopo essere sfuggito al tranello, interroga un becchino che sta scavando una fossa. Costui, narrando fatti danesi, lo evoca:

«PRIMO CLOWN [...] il giovane Amleto – *quello che è pazzo ed è stato mandato in Inghilterra*.

AMLETO Sì, *per la Madonna*, perché l'hanno spedito in Inghilterra?»<sup>33</sup>

PRIMO CLOWN Beh, perché era pazzo. Lì ritrova il cervello o, se non lo fa, lì non importa.

AMLETO Perché?

PRIMO CLOWN lì non se ne accorgono. *Lì gli uomini sono pazzi come lui*»<sup>34</sup>.

L'anglicanesimo di Elisabetta si lega a Lutero che – da buon discepolo di Ockham, scolastico decadente – definiva la ragione: «prostituta del demonio»<sup>35</sup>. Se gli inglesi rinunciano alla ragione, non così Amleto, finto pazzo, e i cripto-cattolici inglesi.

Scriva Moro:

«E regna davvero [la ragione] quando sottomettendosi alla fede, si mette al servizio di Dio: servire Dio è regnare. Il sommo sacerdote, che con gli altri sacerdoti, i farisei, gli scribi e i maggiorenti del popolo aveva intorbidato con false credenze la legge di Dio, e sotto il pretesto della pietà religiosa si adoperava per togliere di mezzo l'autore della vera religione, è sicura allegoria degli empì eresiarchi e dei loro seguaci, sacerdoti di fedi perverse. Infatti, ogni volta che la ragione, ribellandosi alla vera fede, si lascia attrarre dalle eresie e diserta Cristo<sup>36</sup>, si fa schiava dell'eresiarca e, irretita dal diavolo, abbandona la strada maestra smarrendosi con lui nell'errore».

Ed ecco il passo dove – secondo me – Shakespeare attinge a Moro:

<sup>30</sup> In E. Viani, *L'avvelenamento di Francesco Maria I Gonzaga*, A. Mondovì, Mantova 1902, p. 45, si fa rinvio al *postscripto* di Luigi Gonzaga, che allude al barbiere avvelenatore, nella *Lettera al cardinal Ercole Gonzaga*, 9 febbraio 1539 (Archivio Storico Gonzaga).

<sup>31</sup> Uso la traduzione italiana, a cura di M. Bertagnoni, di T. Moro, *Nell'orto degli ulivi*, Ares, Milano 1984.

<sup>32</sup> Nome che rinvia al dio Melkart, re dell'olimpio fenicio e, quindi, sinonimo di re.

<sup>33</sup> Rendo comunque noto, che il termine “per la Madonna” o “per la Vergine” è reso dall'inglese medievale con un vocabolo minsucolo, *marry*, rimasto esclamazione ordinaria nella lingua inglese, anche in età elisabettiana. Quindi, almeno in questo caso, il riferimento mariano è meno esplicito di quanto possa arguirsi dalla traduzione.

<sup>34</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, cit., V.1, 145-153.

<sup>35</sup> La definizione compare nella Predica n. 3 dell'anno 1546 in M. Luther, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Boelhaus, Weimar 1914, vol. 51, p. 126.

<sup>36</sup> Allusione all'apparire della dottrina di Lutero che, come noto, avversava la ragione umana.

«È come se, perduto l'orecchio destro che dà ascolto alla retta fede [fide ex audito: l'orecchio reciso a Malco è il destro], rimanesse solo con il sinistro, a dar retta a sinistre teorie". Tra gli eretici, infatti, "qualcuno indulge all'eresia con pervicace malizia. A questi, l'orecchio non viene però troncato di netto [come a Malco], ma si atrofizza pian piano, un po' alla volta, man mano che il diavolo vi istilla il veleno. Il padiglione auricolare diviene sclerotico, i meati si ostruiscono, la voce del bene non può più penetrarvi [...]. I tessuti, consunti dalla cancrena, sono atrofizzati fin dall'interno e non possono più ricostruirsi<sup>37</sup>.

È la morte dell'anima cattolica d'Inghilterra? Amleto così rimprovera la madre, per aver sposato l'omicida del marito:

«Un atto tale che macchia la grazia  
E il rossore della modestia, chiama ipocrita,  
La virtù; toglie la rosa dalla bella  
Fronte d'un'anima innocente e la muta  
In una fiamma; rende i voti nuziali  
Falsi come giuramenti di giocatori.  
Oh, un atto tale **che strappa l'anima**  
**Dal corpo del contratto matrimoniale e muta**  
**La dolce religione in un'accozzaglia di parole!** [sola scriptura].  
Il viso del Cielo s'infiama, sì,  
E questa massa solida e composta con volto  
Acceso, come nel giorno del Giudizio,  
Soffre a quell'atto»<sup>38</sup>.

Ipotizzo che la "dolce religione" sia la fede cattolica, maltrattata come la fede nuziale del primo marito. Infatti, poco prima dell'omicidio, la regina – almeno nella pantomima – promette al primo marito, più avanti negli anni, di non risposarsi mai se lui dovesse morire prima; ciò che invece fa, meno di due mesi dopo. Essendo poi Claudio un fraticida, nel dramma si rievoca il primo fraticida della storia: Caino. Il protestante (Caino) uccide il cattolico (Abele). Sono fratelli, battezzati nella stessa fede. Il marcio è in Danimarca (Atto I, scena quarta), o in Inghilterra?

Torniamo all'avvelenamento auricolare. Nel dramma, non si poteva esplicitare una fonte politicamente scorretta; ed era auspicabile un episodio storico, perché Amleto potesse insinuare allo zio re, che certe cose possono accadere davvero. La domanda che fa Moro (ipotizzo) a John Florio è: "ammesso sia mai esistito, mi trovi un caso di avvelenamento auricolare?" Florio, conoscitore di storia italica, grazie al padre (linguista, nonché educatore), fa riferimento al sorprendente episodio: ciò di cui Moro parla, in allegoria, tre anni dopo diventa l'unico avvelenamento simile che la storia ricordi. L'allusione a Moro è più esplicita nell'Atto I (scena quinta), dove lo spettro di Amleto Senior, sugli spalti di Elsinore, narra la propria fine al figlio:

«Dormendo nel giardino, com'era sempre  
Mio costume di pomeriggio, tuo zio furtivamente  
In quell'ora sicura s'accosto con l'essenza  
D'un maledetto veleno in una fiala,  
E versò nella cavità delle mie orecchie  
Quella peste distillata. Il cui effetto  
Sta in tale inimicizia col sangue dell'uomo  
Che corre come l'argento vivo  
Per le porte e le vie naturali del corpo  
E con fulmineo vigore invade e caglia,  
Come goccia d'aceto nel latte, il sangue

<sup>37</sup> Le citazioni relative all'episodio di Malco sono tratte da T. Moro, *Nell'orto degli ulivi*, cit., pp. 116-117.

<sup>38</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, cit., III, 4, vv. 42-52.

Delicato e sano. Così fece al mio.  
 E una scabbia istantanea rivestì di una crosta  
 Disgustosa e oscena come quella di Lazzaro<sup>39</sup>  
 Tutto il mio corpo liscio. Così d'un tratto  
 Mentre dormivo, dalle mani d'un fratello  
 Fui privato della vita, della corona, della regina,  
 Falcitato nel rigoglio del mio peccato,  
 Senza sacramenti, senza unzione,  
 Senza esame di coscienza, e spedito al rendiconto  
 Con tutte le mie imperfezioni sul mio capo»<sup>40</sup>.

Sembra narrarsi l'uccisione del cattolicesimo, nella monarchia (e quindi nella nazione) inglese. Colpisce anche ciò che altrove dice di sé lo spettro: «condannato per un dato tempo a vagare / Di notte, e di giorno a digiunare tra le fiamme»<sup>41</sup>. In pieno protestantesimo si evoca quanto abolito: la confessione, l'estrema unzione e forse il purgatorio<sup>42</sup>, eliminati da Lutero, vestigia della Danimarca (o Inghilterra?) cattolica. Le stesse esequie di Ofelia tradiscono il rito cattolico<sup>43</sup>. Il bardo dell'Avon sembra riferirsi a un'epoca in cui c'era una sola dottrina. Di fronte al protestante e consulente Florio, o alla censura di regime, Shakespeare ha pur sempre un'ottima scusa: la fedeltà storica. Tutti i suoi principali drammi risalgono a prima della Riforma. E anche quando, a fine carriera, fu costretto a collaborare nell'*Enrico VIII*, opera celebrativa dei Tudor, la parte iniziale – che lo riguarda – tratta in maniera delicata e attraente proprio la figura della sua cattolica prima moglie: Caterina. E proprio come si evince in Tommaso Moro<sup>44</sup>, guarda caso, si avanzano seri dubbi sulla legittimità dell'accusa che portò a morte Lord Buckingham (nel maggio 1521), che anima l'inizio dell'opera. Ovviamente, salvando la buona fede del sovrano Tudor, che vi figura ingannato dalle perfide trame dell'allora Cancellier Wolsey. Torniamo, però, ad *Hamlet*. Lo spettro incalza:

«[...] Ma quale che sia il modo  
 Con cui compirai l'atto, non sporcare  
 La tua coscienza, né la tua anima trami  
 Nulla contro tua madre. Lasciala al Cielo,  
 E siano le spine che stanno nel suo petto  
 A pungerla e ferirla. Addio, ora»<sup>45</sup>.

La regina madre rappresenta l'Inghilterra, la madre-patria. Un membro della famiglia della madre di Shakespeare, Edward Arden – giustiziato da traditore nel 1583 – si proclamò fedele patriota (come Moro sul patibolo: fedele al Re, ma prima a Dio), dicendo che la sua morte era imputabile solo al cattolicesimo: non tradiva, come recitava l'accusa<sup>46</sup>. I cattolici inglesi, finiti sul patibolo da traditori, si sono sempre dichiarati patrioti, ma erano accusati di essere emissari di una potenza estranea: la

<sup>39</sup> Si riferisce al personaggio associato al ricco epulone.

<sup>40</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, cit., I. 5, vv. 59-79.

<sup>41</sup> *Ibid.*, vv. 10-11.

<sup>42</sup> Cfr. J. Freeman, *This Side of Purgatory: Goshly Fathers and the Recusant Legacy in Hamlet*, in AA.VV., *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England*, Fordham University Press, New York 2003, pp. 234-245.

<sup>43</sup> Cfr. G. Kilroy, *Requiem for a Prince: Rites of Memory in Hamlet*, in AA.VV., *Theatre and Religion: Lancastrian Shakespeare*, Manchester University Press, Manchester 2003, pp. 143-160.

<sup>44</sup> Cfr., ad esempio, *Lettera ad Elizabeth Barton*, in *Tommaso Moro: lettere*, a cura di A. Castelli, Vita e Pensiero, Milano 2008, p. 343. E, specialmente, T. Moro, *Le quattro cose ultime*, Ares, Milano 1998, p. 65, a cura di M. Bertagnoni (preziosa, la nota in calce, n. 49).

<sup>45</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, cit., I. 5, vv. 84-89.

<sup>46</sup> *Tommaso Moro: lettere*, cit., p. 269.

Santa Sede, o la Spagna cattolica di Carlo V. Pertanto, condannati a impiccagione e successivo squartamento. Ma torniamo allo spettro:

«E dunque ascolta, Amleto.  
S'è detto che, mentre dormivo nel mio giardino,  
Mi morse un serpente. Così l'orecchio  
Dell'intera Danimarca è stato ingannato  
Turpemente con un falso resoconto  
Della mia morte. Ma tu, nobile giovane,  
Sappi che il serpente che morse la vita  
Di tuo padre, ora ne indossa la corona.  
[...]  
Sì, quella bestia adultera e incestuosa  
Con la stregoneria della sua mente, con doni  
Traditori – O mente e doni scellerati  
Che hanno il potere di sedurre così! –  
Piego alla sua lussuria vergognosa il desiderio  
Della mia regina, dall'aria tanto  
Virtuosa. O Amleto, che caduta fu quella!  
Da me, il cui amore era di tale forza  
Da andare mano in mano con i voti  
Che le avevo fatto con il matrimonio –  
E questo per abbassarsi a uno sciagurato i cui doni naturali  
Erano miserevoli rispetto ai miei!»<sup>47</sup>.

Amleto replica invocando i santi (e altrove la Madonna), che i protestanti hanno abolito, tra cui il patrono dell'Irlanda cattolica: «Sì, per San Patrizio, l'offesa c'è, / Orazio, e molta»<sup>48</sup>. San Patrizio, nella tradizione, aveva allontanato i serpenti dall'isola. Lo zio Claudio è stato appena definito come «il serpente che morse la vita / di tuo padre»<sup>49</sup>. Il serpente evoca il demonio, che divide i fratelli: cattolici e protestanti. È davvero singolare che Saul Gerevini, la cui tesi è che Shakespeare sia un prestanome e il vero bardo dell'Avon sia il protestante John Florio, asserisca che tutti i drammi attribuiti a Shakespeare (bontà sua, tranne *La Tempesta*) siano chiaramente anticattolici<sup>50</sup>. Davvero è così? Devo peraltro a lui, la sensata ipotesi di collaborazione tra i due personaggi: quando mai Shakespeare è stato in Italia per conoscere così bene luoghi e vicende storiche? Quale, la sua fonte?

### 3. La firma d'autore di Thomas More, nell'Amleto di Shakespeare: ... quasi, una certezza

E arriviamo alla probabile firma d'autore. E cioè, al brano che allude in modo – a mio parere – significativo al debito di *Amleto* verso Thomas More. Partiamo dall'affermazione: “*il mondo è una prigioniera*”. La tesi che il mondo sia una prigioniera non è mai stata sostenuta da nessuno in passato, tranne da Seneca (e in poche battute). Thomas More è l'unico autore noto che la riprende e la svolge, per ben due capitoli del suo penultimo libro, scritto in carcere<sup>51</sup>. A meno che non lo faccia anche Shakespeare, in modo indipendente, attingendo direttamente a Seneca. E dopo? Il vuoto.

<sup>47</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, cit., I .5, vv. 34-41, 43-54.

<sup>48</sup> *Ibid.*, vv. 136-137.

<sup>49</sup> *Ibid.*, vv. 40-41.

<sup>50</sup> S. Gerevini, *William Shakespeare, ovvero John Florio*, Pilgrim, Aulla (MS) 2008, p. 43. Forse ha letto, in tal senso, di D.N. Beauregard, *New Light on Shakespeare's Catholicism: Prospero's Epilogue in "The Tempest"*, in *Renascence* 49, 1997, pp. 1-25.

<sup>51</sup> T. Moro, *Dialogo del conforto nelle tribolazioni*, a cura di M. Nicoletti, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2011, ai capp. XIX e XX, pp. 331-352, da cui traggò tutte le successive citazioni.

Curioso: sia l'avvelenamento auricolare, sia la tesi senecchiana sono state enunciate da Moro. E a meno di settant'anni di distanza, rieccoli nell'*Amleto*. Shakespeare, farebbe altrettanto, in modo del tutto casuale e autonomo?

Non impossibile, ma resta una doppia e rarissima coincidenza; e – in entrambi i casi – altamente allusiva. La tesi che il mondo sia una prigione è forse lo spunto più originale del *Dialogo del Conforto nelle tribolazioni*, penultimo testo moreano, scritto in carcere<sup>52</sup>. Il dialogo si svolge tra i magiari Antonio e il giovane nipote Vincenzo, in attesa dell'invasione turca dell'Ungheria (dopo la clamorosa sconfitta cristiana a Mohács, nel 1526). Si enumerano, in un dialogo esistenziale-filosofico, i rischi progressivi -fino al martirio per fede- minacciati dall'Islam.

Nel cap. XIX, Antonio affronta il tema della prigionia, in vari modi: «può darsi che uno sia messo in prigione, ma non gli vengano imposti i ceppi, né gli venga messo il collare al collo; mentre ad un altro può essere permesso di camminare dove voglia, ma con un paio di catene». Si prova orrore per la prigionia, ma ciò deriva per lo più «dall'immaginazione». Tesi sconcertante per chiunque, ivi Vincenzo. Lo zio insiste: «basti richiamare alla mente lo stato e la condizione di molta altra gente, nei quali vorremmo trovarci perché non li consideriamo prigionieri, mentre nonostante tutto si trovano sotto vari aspetti a subire proprio quelle cose, che abbiamo in orrore, della prigionia». Asserzione, che il nipote non comprende. Antonio gli propone allora di immaginare due uomini, sorvegliati e relegati in due stanze di un castello, una più grande, l'altra più piccola: «Sono entrambi prigionieri o solo quello relegato a camminare in uno spazio più piccolo?».

Per Vincenzo, lo sono: la prigionia risiede nella mancanza di libertà di andare dove ognuno vuole. E allora, incalza, Antonio «vorrei sapere se conosci qualcuno che sia fuori di prigione». Vincenzo ribatte: «ognuno che sia fuori dal carcere, anche il più misero mendicante, è comunque un uomo libero. Potrà andare solo dove può, ma -proprio perciò- libero di andare dove vuole». Ciò vale anche per chi, con libertà interiore -esercitandosi nella pazienza-, si abitua ad una prigione con spazi ristretti, replica Antonio (pensando anche ai religiosi di clausura); ma Vincenzo ritiene ancora inaccettabile fargli credere che ogni uomo sia in prigione. E Antonio: «poniamo che un uomo, a torto o ragione, sia condannato a morte per tradimento. E in attesa di esecuzione, quando il re vorrà deciderla, sia relegato in cella. Costui è in prigione?» «Certo», risponde Vincenzo. Lo zio obietta: «ma tutti gli uomini nascono condannati a morte». Anche i cosiddetti liberi si trovano in questa terra d'esilio, come in domicilio coatto, «e allora il mondo intero è una prigione», dove molti non sanno la data di condanna, né di quanto verrà prorogata, ma da cui non si scampa. Solo Kafka sembra reggere il confronto, nel capolavoro: *Il Processo*.

Quando il duca di Norfolk ricordò a Moro che “indignatio principis mors est”, si sentì rispondere che – in tal caso – c'era poca differenza tra lui e il duca: «io morirò oggi; e voi, domani»<sup>53</sup>. Il mondo, per Antonio, è la prigione più sicura in cui Dio ha relegato ogni uomo, dopo il peccato originale: nessuno sfugge la condanna a morte. Una prigione senza bisogno di mura, sentinelle, ceppi e collari, visto che – per quanto il mondo lo si possa girare in lungo e in largo – non può uscirne neanche il principe più potente: «quanti si trovano nella grande prigione del mondo, si trovano nelle stesse condizioni di chi si trova nelle prigioni strette». Anzi, insiste Antonio, chi è rinchiuso in una di queste – magari per una lite – potrà uscirne di nuovo, ma per ritrovarsi nella prigione del mondo, reo di morte. Naturale o violenta, «la morte è sempre una violenta separazione dalla vita». Perché allora temere i Turchi – che stanno per dilagare in Ungheria – se dovessero lasciarci in prigione? Siamo abituati a ben altra prigionia...

Nel secondo atto della tragedia *Amleto* incontra il falso amico Rosencrantz (con il degno compare Guildenstern) e gli chiede – in duetto paradossale – quali nuove abbia a portare:

<sup>52</sup> La tesi moreana si ritrova, sinteticamente preannunciata, in T. Moro, *Le Quattro cose ultime*, tr. M. Bertagnoni, Ares, Milano 1998, pp. 53-54 e 59-61.

<sup>53</sup> W. Roper, *Vita di Sir Thomas More*, cit., p. 69.

«ROSENCRANTZ Nessuna, monsignore, se non che il mondo è diventato onesto.

AMLETO E allora il Giorno del Giudizio è vicino. Ma le vostre novità non sono vere. Lasciate che vi interroghi più in dettaglio. Cosa avete meritato dalle mani della Fortuna, miei buoni amici, **perché vi spedisca in questa prigione?**

GUILDENSTERN *Prigione monsignore?*

AMLETO *La Danimarca è una prigione*

ROSENCRANTZ *Il mondo è una prigione, allora.*

AMLETO *Sì, un'ottima prigione, in cui ci sono molte celle, bracci e segrete, di cui la Danimarca è una delle peggiori.*

ROSENCRANTZ *Per noi non è così, monsignore.*

AMLETO *E va bene, per voi non è così. Non c'è niente né di buono né di cattivo che non sia il pensiero a renderlo tale. Per me è una prigione»<sup>54</sup>.*

Amleto/Shakespeare, nell'ultima battuta, sembra irridere al relativismo che da Ockham è passato ai protestanti (che governano l'Inghilterra): dopo il peccato originale, la verità è chimera, tranne la fede. Con ciò, si apre all'universo delle impressioni soggettive:

«ROSENCRANTZ [La Danimarca] È troppo stretta per la vostra mente.

AMLETO O, Dio, potrei venir chiuso in un guscio di noce<sup>55</sup> e considerarmi re dello spazio infinito, se non fosse che faccio brutti sogni.

GUILDENSTERN I quali sogni sono appunto ambizione. E infatti la sostanza dell'ambizione è meramente l'ombra di un sogno.

AMLETO Ma il sogno stesso non è che un'ombra.

ROSENCRANTZ È vero; e io considero l'ambizione di qualità così aerea e leggera che non è che l'ombra di un'ombra.

AMLETO E allora i nostri mendicanti sono corpi e i nostri monarchi e eroi stirati e allungati sono le ombre dei mendicanti»<sup>56</sup>.

Anche in Thomas More è l'ambizione che ci fa credere – in un domicilio coatto, più o meno ampio – di essere liberi, quando – come tutti – siamo condannati a morte. Credo che More, da buon umanista, abbia tratto questa tesi – sviluppata però in modo più esteso (e cristiano) – da un personaggio di cui sente la forte sintonia esistenziale. Seneca, in disgrazia sotto Nerone (come More, sotto Enrico VIII), in prospettiva stoica scrive nel *De tranquillitate animi* (cap. X, 3):

«siamo tutti legati alla sorte, alcuni con una lenta catena d'oro, altri con una catena stretta e avvilita, ma che importa? Ha messo tutti ugualmente sotto sorveglianza, sono legati anche quelli che ci legano. [...] La vita è tutta una schiavitù.

Bisogna, dunque, adeguarsi alla propria condizione, lamentarsene il meno possibile, cogliere tutti i vantaggi che essa presenta»<sup>57</sup>.

More e Shakespeare: gli unici, a riprendere questa immagine.

---

<sup>54</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, II. 2, p. 99.

<sup>55</sup> Come la prigione di Moro.

<sup>56</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, cit., II. 2, pp. 99-101.

<sup>57</sup> Seneca, *La tranquillità dell'animo*, 10.3-4, prefazione, traduzione e note di A. Marastoni, in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000, p. 213. Seneca a sua volta, potrebbe aver tratto ispirazione da una fuggevole reminiscenza platonica nel *Fedone* (62 B): «Noi uomini siamo come in una sorta di custodia dalla quale non ci si deve affatto liberare né si deve fuggire» (Platone, *Fedone*, a cura di F. Trabattoni, traduzione di S. Martinelli Tempesta, Einaudi, Torino 2011).



4. *Conclusione*

La mia tesi è che, se anche le opere di Shakespeare rivelano sempre più un lavoro sottostante di gruppo, ritengo che il taglio complessivo, l'ultima supervisione e -specificamente- il conferimento di quello sfondo cattolico che permea, in questo caso (ma non certo il solo) l'*Amleto*, sia stata forgiata (in ambito protestante) solo ed esclusivamente da lui, unico ad apporvi la firma. Amleto-Shakespeare svela lo scopo del "suo" teatro quando afferma che l'arte «deve tenere [...] lo specchio alla natura»<sup>58</sup> (della realtà), per far "reagire" lo spettatore – "l'uomo di giudizio" – capace di cogliere il messaggio allusivo al reale, che trapela dietro la finzione scenica.

Non potrebbe però essere che Shakespeare non sia un cripto-cattolico, ma solo un protestante che attinga a Moro?

Forse. Tuttavia, il 10 marzo del 1613, il nostro (ormai in pensione) acquista un ex convento, la *Blackfriars Gatehouse*, per 140 sterline (somma ingente, all'epoca), dove non visse mai. Era una casa piena di labirinti, tra il Tamigi e il Fleet, con cunicoli e passaggi segreti usati dai cattolici. Fu perquisita più volte, fu sede della congiura delle Polveri e vi si rifugiò – per un certo tempo – il gesuita braccato, padre Gerard. Il resto dell'antico monastero era occupato dall'ambasciata francese, altro appoggio per cattolici perseguitati e ricsanti. Scrive R. Wilson, «il triangolo di Blackfriars era uno stato nello stato e la proprietà [shakespeariana della Gatehouse] garantì che esso potesse rimanere un santuario di libertà religiosa»<sup>59</sup>. Nel libro appena citato, si informa anche che dieci anni dopo l'acquisto (Shakespeare era già morto), il pavimento della soffitta cedette durante una messa di cattolici clandestini, cui il vescovo anglicano di Londra rifiutò la sepoltura. Nel 1932, Chesterton nel libro su Chaucer scriveva: «il fatto che Shakespeare fosse cattolico è qualcosa che ogni cattolico avverte come vero, tramite ogni sorta di buon senso convergente»<sup>60</sup>.

Se poi Shakespeare sia davvero stato un dissidente cattolico (ciò spiegherebbe anche la sua discrezione e la scarsità di dati che lo riguardano), intravedo un'ulteriore possibile evocazione di Moro, adombrata nell'elogio di Amleto all'amico Orazio:

«Da quando la mia cara anima  
È stata padrona delle sue scelte e ha potuto  
Distinguere tra gli uomini, ha posto il suo sigillo  
Di proprietà su di te. Perché tu sei stato  
Come chi, di tutto soffrendo, non soffre  
Nulla, un uomo che i colpi e i favori  
Della Fortuna li ha presi con eguale gratitudine.  
E siano benedetti coloro il cui sangue  
E il cui giudizio sono mischiati così bene  
Che non diventano un piffero su cui il dito della Fortuna  
Possa suonare quel che piace a lei.  
Datemi l'uomo che non è schiavo della passione  
E io lo terrò nel chiuso del mio cuore,  
Sì, nel mio cuor da cuori, come te.  
Ma di questo ho parlato fin troppo»<sup>61</sup>.

I riferimenti alla Fortuna, alle cui lusinghe Moro non vuol cedere, sono noti. Arrivato ad essere Lord Cancelliere di Inghilterra, Moro non è uno che si sia fatto suonare dalla Fortuna come un piffero, ma colui che ha sempre cercato di cogliere umilmente i piani della Provvidenza. Si evoca il piffero, anche quando gli emissari del re – Guildenstern e Rosencrantz – spingono Amleto a far emergere "dalla

<sup>58</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, III. 2, p. 135.

<sup>59</sup> R. Wilson, *Secret Shakespeare*, cit., p. 259.

<sup>60</sup> G. K. Chesterton, *Il racconto del mondo. Chaucer e il Medioevo*, Lindau, Torino 2012, traduzione mia.

<sup>61</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, cit., III. 2, vv. 73-87.

*coscienza*” – parola chiave, in Moro – i motivi dell’apparente pazzia: così come i funzionari regi cercavano di ottenere da Moro – che, come noto, in greco significa “pazzo” – i motivi del suo rifiuto a firmare il documento che implicava lo scisma inglese. Amleto reagisce chiedendo a Rosencrantz di suonare il piffero che gli porge. Costui si esime: non lo sa fare. Amleto, rivolgendosi ai due compari, ribatte con una frase che – in sintesi – suona così: «e allora voi, che non sapete nemmeno suonare un piffero, sareste così abili da farmi spifferare ciò che la mia coscienza mi vieta di dirvi?»<sup>62</sup>.

**Giorgio Faro**

## SOMMARIO

Il presente saggio, seguendo un nutrito gruppo di studiosi che – dalla metà dell’Ottocento –, ritiene Shakespeare un cattolico ricusante, ovvero un cripto-cattolico, a maggior ragione dopo le dichiarazioni dell’*ex-primate* anglicano, Rowen Williams (cfr. finale nota 1), vuole riesaminare in particolare l’Amleto di Shakespeare, che rivela singolari analogie con alcuni scritti di Thomas More, martire cattolico. Ovviamente, non c’è nessuna tesi definitiva, ma è possibile ritrovare nell’analisi dell’Amleto tanti piccoli indizi convergenti, che non possono essere trascurati neanche da chi appoggia tesi diverse da quella dello scrivente autore. Comunque sia, credo ci sia materiale utile per varie riflessioni stimolanti, chiunque sia il lettore.

## SUMMARY

Following a substantial group of scholars who – since the mid-nineteenth century – has believed that Shakespeare was a crypto-Catholic, notably according to the claims of former Anglican Archbishop Rowan Williams (see endnote 1), this essay reexamines Shakespeare’s *Hamlet*, which presents distinctive analogies with some writings by Catholic martyr Thomas More. Although no definitive conclusion can be drawn, there are significant similarities between Shakespeare’s tragedy and More’s works, which cannot be neglected even by those scholars who differ from the author’s perspective. I believe that the present essay may provide some useful evidence for further discussion.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 157. Il testo di Shakespeare recita: «Diamine, credete che io sia più facile a suonarsi di un piffero? Chiamatemi lo strumento che volete, per quanto possiate scuotermi non riuscirete a suonare su di me».

## VI. Le cornici dialogiche nel teatro dei *Sonetti* di Belli

di Silvia Capotosto

### 1. Scrivere il dialetto, scrivere il parlato

Come ha notato Roberto Vighi, Belli avvertì chiaramente la necessità di una riforma che avvicinasse «una favella fradicia per quasi sette secoli di vita»<sup>1</sup> alle varietà d'uso, di una lingua che venisse incontro alle esigenze della quotidiana interazione verbale e fosse adatta, al tempo stesso, a portare nella letteratura una rappresentazione del mondo più vicina a quella reale. Questa consapevolezza tuttavia «non riuscì a toccare il suo improfanabile nume latino-tosco-italiano [...], ma si sfogò in modo del tutto distaccato nella sua conversione al dialetto»<sup>2</sup>. Il poeta affidò infatti a una «favella [...] non italiana e neppure romana ma romanesca», tanto subalterna dal punto di vista sociolinguistico da essere qualificabile come varietà «non di Roma ma del rozzo e spropositato suo volgo»<sup>3</sup>, sia il compito di rappresentare la realtà sociale, culturale e politica della Roma del suo tempo sia quello più ampio di denunciare l'ingiustizia sociale, l'ipocrisia, la corruzione e l'ignoranza degli esseri umani, nobili e plebei, all'interno di un «monumento di quello che è oggi la plebe di Roma» in cui si procede ben oltre l'intento realistico-mimetico per invitare la coscienza collettiva a riflettere sulle contraddizioni dell'esistenza umana<sup>4</sup>.

La scelta di scrivere in dialetto contribuì a dare al poeta il coraggio di trasporre nei propri versi «un realismo che si eccita in espressionismo, [...] un comico che assume le tinte amare del grottesco», tanto e forse più di quanto non riuscì a fare l'occultamento nella «penombra dell'inedito e del clandestino» della propria opera, che giunse comunque ben oltre la ristretta cerchia di intimi a cui aveva deciso di confinarla<sup>5</sup>. Attraverso il dialetto, infatti, Belli poté tracciare una netta linea di demarcazione tra la sua figura di autore e i popolani romaneschi, resi direttamente locutori nei versi: «facendo dire a ciascun popolano quanto sa, quanto pensa e quanto opera» nella varietà in cui effettivamente avrebbe espresso questi contenuti, il letterato borghese ebbe modo di distanziare da sé anche le tematiche, le forme e le idee raccolte nei sonetti, espressione di voci presentate come troppo diverse dalla propria per poter essere confuse con essa<sup>6</sup>. Affinché la separazione tra l'autore e gli IO

<sup>1</sup> G.G. Belli, *Le lettere*, a cura di G. Spagnoletti, Del Duca, Milano 1961, 2 voll., p. 455.

<sup>2</sup> R. Vighi, *Belli romanesco. L'Introduzione, gli appunti, le prose, le poesie minori*, Colombo, Roma 1966, p. 502. L'aperta manifestazione di intolleranza verso i «putenti arcaismi di una favella fradicia per quasi sette secoli di vita» è nella lettera inviata da Belli all'amico Giacomo Ferretti il 19 giugno 1838 (cfr. M. Ferri, *Scastagnamo ar parlà, ma aramo dritto. L'epistolario tra Giuseppe Gioachino Belli e Jacopo Ferretti*, Il Cubo, Roma 2013, pp. 122-123, a p. 123).

<sup>3</sup> La prima citazione è tratta dall'*Introduzione* ai sonetti, la seconda è invece contenuta nella lettera inviata da Belli al principe Gabrielli datata 15 gennaio 1861. Si vedano rispettivamente G.G. Belli, *Poesie romanesche*, a cura di R. Vighi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1988-1993, 10 voll., vol. I, p. 21 e G.G. Belli, *Le lettere*, cit., vol. II, pp. 441-442.

<sup>4</sup> Si veda al riguardo almeno P. Gibellini, *Belli oltre il realismo*, in G.G. Belli, *Sonetti*. Introduzione, scelta dei testi e commento di P. Gibellini, Garzanti, Milano 1991, pp. VII-XLIII, e R. Vighi, *Belli nascosto poeta della verità* [1963], rist. in *Strenna belliana. Antologia dei saggi su G.G. Belli apparsi nella Strenna dei Romanisti dal 1940 al 1991*, a cura del Gruppo dei Romanisti, Iger, Roma 1992, pp. 154-175). Per la poetica del «monumento» enunciata da Belli nell'*Introduzione* preposta ai sonetti si veda G.G. Belli, *Poesie romanesche*, cit., vol. I, p. 13.

<sup>5</sup> Per le citazioni si vedano P. Gibellini, *Belli oltre il realismo*, cit., p. XLI e G. Vigolo, *Il genio del Belli*, Elliot, Roma 2016 p. 71.

<sup>6</sup> La citazione, tratta dall'*Introduzione* ai sonetti, è in G.G. Belli, *Poesie romanesche*, cit., vol. I, p. 23. Complice la satira a doppia lama che pervade i sonetti, dai versi belliani non emerge mai una posizione netta del poeta, che sembra essere al tempo stesso comprensivo e distaccato, bonariamente ironico e freddamente sarcastico nei confronti dei popolani e del loro punto di vista. Tuttavia, Segre osserva che inevitabilmente nei

locutori nei sonetti trasparisse con chiarezza, Belli identificò queste due figure attraverso due codici ben distinti, collocati ai poli opposti dell'asse diamesico. Ai popolani apparteneva il romanesco, circoscritto alla dimensione dell'oralità, all'autore appartenevano invece l'italiano e la scrittura, con le quali Belli si colloca sul livello più alto di colui che controlla il flusso dei discorsi plebei adattandoli con dissimulato artificio alla metrica e alla rima, li introduce con uno scritto proemiale, ne commenta con lucidità le caratteristiche fonomorfologiche e sintattiche e ne trascrive forme e suoni col supporto di un sistema grafico appositamente strutturato a questo scopo.

Sulla corrispondenza tra popolani e oralità da un lato, autore e scrittura dall'altro, il poeta nell'*Introduzione* è eloquente; ai primi si riferiscono «parola» e «suoni», al secondo «scrittura» e «segni»:

«Nel mio lavoro io non presento la scrittura de' popolani. Questa lor manca; né in essi io la cerco, benché pur la desidero come essenziale principio d' incivilimento. La *scrittura* è mia, e con essa tento d'imitare la loro *parola*. Perciò del valore de' *segni* cognitivi io mi valgo per esprimere incogniti *suoni*»<sup>7</sup>.

In virtù del rapporto esclusivo che nella percezione del Belli lega i romaneschi, il dialetto e la realtà parlata – confermato peraltro dai riferimenti al *dire*, al *parlare*, al *discorso*, al *dialogo* utilizzati nel testo introduttivo per descrivere gli atti linguistici compiuti dalla plebe di Roma<sup>8</sup> – rappresentare per iscritto il dialetto comportava infine, di necessità, anche accettare la sfida di trasporre per iscritto il parlato e le dinamiche dell'interazione verbale, che Belli accoglie dando vita a una raccolta di oltre 30.000 versi in cui la mimesi dell'oralità e l'artificio inevitabilmente sotteso alla sua trasposizione in endecasillabo trovano un felice punto d'incontro grazie al connubio tra «vocazione filologico-documentaria» e «vocazione estetica» che complessivamente anima l'elaborazione dei sonetti romaneschi<sup>9</sup>.

Nella propria opera vernacolare, costituita da versi pensati non tanto per la lettura silenziosa quanto per «essere detti», «pronunziati», declamati, come il poeta stesso dichiara nelle note d'autore<sup>10</sup>, Belli

---

testi è presente, almeno in parte, una convergenza tra IO locutori e Belli scrivente su un unico IO ideologico. Cfr. C. Segre, *Il teatro dell'IO nei Sonetti del Belli*, in G.G. Belli romano, italiano ed europeo, a cura di R. Merolla, Bonacci, Roma 1985, pp. 329-338.

<sup>7</sup> G.G. Belli, *Poesie romanesche*, cit., vol. I, p. 25. Corsivo mio.

<sup>8</sup> «Dati i popolani nostri per indole al sarcasmo, all'epigramma, al *dir* proverbiale e conciso, ai risolti modi di un genio manesco, non *parlano* a lungo in *discorso* regolare e espositivo. Un *dialogo* inciso, pronto ed energico: un metodo di esporre vibrato ed efficace: una frequenza di equivoci ed anfibologie, risponde ai loro bisogni e alle loro abitudini, siccome conviene alla loro inclinazione e capacità» (G.G. Belli, *Poesie romanesche*, cit., vol. I, p. 23. Corsivi miei).

<sup>9</sup> Per l'identificazione e le denominazioni delle due vocazioni del poeta cfr. R. Merolla, *Il laboratorio di Belli*, Bulzoni, Roma 1984.

<sup>10</sup> Belli stesso allude all'esecuzione orale attraverso i verbi citati nella prima nota del sonetto 1069, *La partorientente* («Questi versi debbono *esser detti* con voce languida, affannosa e interrotta»), in quella del sonetto 1099, *La ragazza schizzignosa* («Questi versi *vanno pronunziati* lentamente, appoggiando assai sulle vocali, e con accento sardonico»), e ancora nel sonetto 1100, *La mojje disperata* («I seguenti versi *debbono declamarsi* con veemenza d'ira e di pianto»). Per la numerazione dei testi qui e avanti faccio riferimento alla citata edizione curata da Roberto Vighi (G.G. Belli, *Poesie romanesche*, cit. Nelle note appena riportate sono miei tutti i corsivi. Per un più ampio quadro delle cosiddette note “di dizione e gestuali”, notevole manifestazione della lucidità con la quale Belli percepisce l'importanza assunta nell'interazione verbale dai tratti paralinguistici e perilinguistici, si rimanda alla campionatura di R. Vighi, *Prescrizioni del Belli per la recitazione dei sonetti romaneschi*, in *Arcadia. Atti e memorie*, serie III, vol. VII, fasc. 2, 1978, pp. 43-71 e ai due lavori di N. Di Nino, *Le note d'autore nei Sonetti del Belli. Analisi delle chiose fonetiche*, in *Il 996*, IV, fasc.1, 2006, pp. 7-20 e Id., *Giuseppe Gioachino Belli poeta-linguista*, Il Poligrafo, Padova 2008, pp. 121-128. Sull'oralità nei sonetti si veda inoltre P. Gibellini, *La scrittura orale di G.G. Belli*, in *Oralità e scrittura. Le letterature popolari*

modellizza il parlato nell'interazione dialogica, che nei sonetti prende corpo all'interno di due cornici identificabili sulla base della collocazione temporale del dialogo rappresentato nel testo rispetto al momento dell'enunciazione.

## 2. La prima cornice dialogica: discorso diretto e discorso diretto libero

Una prima cornice dialogica riproduce nei sonetti l'interazione tra locutore e allocutario che avviene nel momento stesso in cui hanno luogo le loro enunciazioni, affidata al discorso diretto o al discorso diretto libero<sup>11</sup>. Nei sonetti in discorso diretto il poeta sperimenta inizialmente soluzioni molto vicine a quelle della scrittura per il teatro, adattando l'endecasillabo alla riproduzione mimetica di uno scambio di battute in cui la turnazione viene individuata dai nomi o dalle iniziali dei partecipanti. Un simile impianto, che si presenta nei sonn. 34, 38, 219 e 220, tutti del 1830, amplifica la sensazione di una «teatralità» (cioè una dimensione teatrale, e dunque legata alla recitazione) [...] connaturata nel sonetto» percepibile nell'intero *corpus* romanesco<sup>12</sup>. Nel son. 38, *Campo Vaccino* 1°, Belli antepone peraltro ai versi una didascalia finalizzata ad introdurre i personaggi e a descrivere la situazione comunicativa, dando ancora di più al sonetto una forma che richiama quella di un testo concepito per la rappresentazione scenica: «Er Sor Grigorio mannataro de Santo Toto, / co Gghitano er chirico novo de li Sacconi / rosci, che vanno a vvede l'anticajje pe ccampo vaccino (Son.i 4) / 1°»<sup>13</sup>. La parola è lasciata subito dopo alle battute di 'M.', il mandatarario, e 'G.', il chierico Gaetano<sup>14</sup>:

«M. Guarda, Ghitano mia: eh? ddi, tte piasce?

G. Che ggranrezza de Ddio! che ffrabbiconà!

M. Nun è più mmejjo de piazza Navona?

G. Antro! E ccome se chiama?

M. Er Tempinpasce.<sup>(1)</sup>

Senti, Ghitano, t'hai da fà ccapasce

Che, ppe sta robba, cquì nun ze cojjona.

G. Nun fuss'antro la carcia!<sup>(2)</sup>

M. Bbuggiarona!

E li mattoni? Sai quante fornasce!

---

*europee*, a cura di G. Cusatelli, Grafo, Brescia 1987, pp. 75-80, e Id., *Microfono in versi: le voci parlanti nei sonetti romaneschi del Belli*, [2007], rist. in Id., *Belli senza maschere*, Aragno, Torino 2011, pp. 149-166.

<sup>11</sup> Trascrivo i sonetti riportati in questo lavoro direttamente dagli autografi, conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma nei codici Vittorio Emanuele (VE) 681-688. Le edizioni dei sonetti hanno infatti adeguato all'uso moderno i segni utilizzati da Belli per individuare il discorso diretto, eliminando la lineetta e adottando le vigolette, ed hanno inserito queste ultime anche in sostituzione delle diverse soluzioni utilizzate dal poeta per la segnalazione delle alternanze di turno nel discorso riportato. In tutte le trascrizioni sono miei sia i corsivi sia le indicazioni <sup>(a)</sup> e <sup>(b)</sup> con le quali individuo, nei casi di interruzione di turno, gli enunciati prodotti da due diversi partecipanti all'interazione dialogica.

<sup>12</sup> Si veda M. Teodonio, *'Na fetta de commedia a Ttordinone. Il teatro nei sonetti di Belli*, in *Il 996*, XV, fasc. 2, 2017, pp. 75-95, a p. 77, saggio contenuto nel numero monografico della rivista *Il 996* interamente dedicato a *Li teatri de mò: Giuseppe Gioachino Belli e il teatro*.

<sup>13</sup> Il sottolineato presente nella didascalia, che segnala le forme dalle quali sono tratte le iniziali per identificare gli enunciati dei due personaggi è presente sull'autografo, una bella copia in calligrafia corsiva conservata nel codice VE 681, carta 30r.

<sup>14</sup> Le tre note d'autore presenti nel sonetto sono richiamate sul manoscritto dal simbolo '+' e poste al margine dei versi in cui compare la forma glossata. Si presentano sull'autografo due varianti: la prima nel v. 9, con la giunta di un'interiezione *eh* nell'interlineo, la seconda nel v. 14, con l'inserimento di *Che?* a livello del rigo in sostituzione di un precedente *Eh!* cassato. L'una e l'altra sono metricamente adiafore, e si direbbero pertanto determinate proprio dall'intento di amplificare la mimesi dell'oralità innalzando il tasso interiettivo e il livello espressivo della lingua dei due partecipanti all'interazione.

G. E cquà cchi cciabbittava, eh Sor Grigorio?

M. Eh! ttanta ggente: e tutti ricchi, sai?

Figurete che gguitto arifettorio!<sup>(3)</sup>

G. Che ppalazzone! nun finisce mai!

M. Che? annava a la salita de Marforio,

Prima ch'er Turco nun je dassi guai!»

24 Agosto 1830 De Peppe er tosto (VE 681, 30r.)

<sup>(1)</sup> Templum Pacis <sup>(2)</sup> la calce <sup>(3)</sup> refettorio

Nell'ambito di una vasta opera di revisione, effettuata con sistematicità sui sonetti del 1830-1832, Belli tornò a correggere la trascrizione del romanesco affinché la grafia potesse maggiormente corrispondere alla «guida del suono»<sup>15</sup>, ed ebbe cura di eliminare i riferimenti a fatti o persone reali che avrebbero indotto ad un'identificazione della voce del popolano con la propria. L'uno e l'altro intervento si ritrovano anche nel son. 38, dove furono verosimilmente apportati almeno due anni dopo la trascrizione della copia che lo ha trasmesso. Per il sistema grafico, Belli corresse in un secondo momento la rappresentazione col digramma <sc> della spirantizzazione dell'affricata prepalatale sorda intervocalica, /tʃ/ > /ʃ/, ai vv.1 *piace* > *piasce*, 4 *Temp'inpace* > *Temp'inpasce*, 5 *fà capace* > *fà ccapasce* e 8 *fornace* > *fornasce*, e introdusse la trascrizione dell'affricazione della sibilante dopo nasale tracciando il grafema <z> su precedente <s> al v. 6, *nun se* > *nun ze*. Su numerose forme, tutte in grafia normale, il poeta aggiunse inoltre non sistematicamente il doppio grafema consonantico in posizione iniziale per segnalare il raddoppiamento fonosintattico, e al v. 14 inserì nell'interlineo *nun je* in luogo del precedente *nu jje*, scegliendo tra due varianti possibili quella priva di assimilazione regressiva e correggendo, coerentemente, la rappresentazione di una consonante intensa all'iniziale del pronome<sup>16</sup>. Accanto a questi interventi, l'intera didascalia preposta al sonetto venne cassata con freghi orizzontali ad eccezione di «campo vaccino», cerchiato ed individuato in questo modo come titolo del componimento.

<sup>15</sup> Così Belli nell'*Introduzione*, con particolare riferimento alla rappresentazione del raddoppiamento fonosintattico. Cfr. G.G. Belli, *Poesie romanesche*, cit., vol. I, p. 35.

<sup>16</sup> Il raddoppiamento fonosintattico è rappresentato da Belli su correzione sia dopo monosillabi forti e deboli effettivamente rafforzanti sia dopo l'interiezione *eh* esercitativa e espositiva nonostante la presenza di una pausa. Viene infatti introdotta la segnalazione del fenomeno ai vv. 2 *che frabbicono* > *che ffrabbicono*, 3 *più mejjo* > *più mmejjo*, 5 *fà capace* > *fà ccapasce*, 6 *che, pe* > *che, ppe*, 9 *e chi ciabbittava* > *e cchi cciabbittava* e 11 *che gutto* > *che gguitto*, dopo l' *eh* esercitativo che compare al v. 1, *eh? di* > *eh? ddi* e dopo l'interiezione espositiva *eh* del v. 10 *Eh! tanta* > *Eh! ttanta*, in posizione postpausale. Per l'analisi dello sviluppo diacronico del raddoppiamento fonosintattico, per le condizioni nelle quali si manifesta il fenomeno e per la variabilità diatopica che lo caratterizza si rimanda a M. Loporcaro, *L'origine del raddoppiamento fonosintattico. Saggio di fonologia diacronica romanza*, Francke, Basel-Tübingen 1997 e a F. Fanciullo, *Raddoppiamento sintattico e ricostruzione linguistica nel Sud italiano*, ETS, Pisa 1997. Si veda inoltre D. Borrelli, *Raddoppiamento sintattico in Italian: a synchronic and diachronic cross-dialectal study*, Routledge, London-New York 2002, con le osservazioni di M. Loporcaro, *Ottimizzare il raddoppiamento fonosintattico*, in *Romance Philology*, LVIII, 2005, pp. 271-282. Interessante documento delle condizioni primo-novecentesche del fenomeno in romanesco, descritte in ottica contrastiva rispetto alla situazione toscana, sono in M. Porena, *Del rafforzamento delle consonanti iniziali nel dialetto di Roma*, in *L'Italia Dialettale*, III, 1927, pp. 246-252. Per il progressivo manifestarsi nella storia del romanesco degli altri tratti linguistici su cui Belli ha apportato delle correzioni, e per la loro distribuzione nei diversi livelli del *continuum* romano, rimando agli ampi profili di P. Trifone, *Roma e il Lazio*, UTET, Torino 1992; Id., *Storia linguistica di Roma*, Carocci, Roma 2008; P. D'Achille-C. Giovanardi, *Dal Belli ar Cipolla: conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Carocci, Roma 2001; P. D'Achille, *Il Lazio*, in *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, a cura di M. Cortelazzo et alii, UTET, Torino 2002, pp. 515-566.

La segnalazione della turnazione con i nomi o le iniziali dei personaggi venne presto abbandonata dal poeta in favore della sola lineetta, lasciando che dal testo stesso si ricavassero la situazione comunicativa, l'estrazione socio-culturale dei personaggi, la natura dei loro rapporti<sup>17</sup>. Particolarmente eloquenti nella rappresentazione di questi parametri sono i componimenti in cui il poeta si affida al dialogo bilingue italiano-romanesco, rappresentando con l'alternarsi dei due codici un'interazione tra figure collocate su poli opposti dell'asse diastratico e diafasico – padrone e servo (son. 148, *L'incontro cor padrone vecchio*), medico e paziente (son. 1703, *Er medico de l'Urione*) – che può giungere ad assumere i connotati di una «conversazione diseguale»<sup>18</sup>, come accade nei sonetti 594, *Er bon padre spirituale*, e 595, *Er confessore*, con i malcelati tentativi di abuso di potere esercitati su una popolana romanesca in buona fede da parte del languido confessore, che elevato all'italiano il proprio registro per intimorire l'allocutaria e per dare maggiore importanza al proprio ruolo se ne avvale per il basso scopo di conoscere i dettagli della vita intima della ragazza.

Nel discorso diretto libero, cui Belli affida in alternativa le rappresentazioni dell'interazione tra locutore e allocutario all'interno della prima cornice dialogica dei sonetti, la produzione di enunciati resta circoscritta al solo locutore; tuttavia, la dimensione dialogica è conservata ed evocata grazie all'inserimento di elementi che suggeriscono al tempo stesso sia il contesto in cui avviene l'interazione sia la presenza di un allocutario ricevente o anche emittente di messaggi. Tra i molti esempi che si potrebbero portare, si veda il son. 2028, *Le ficcanase*:

«Cosa vedi, eh? cche ffa?... ddi, scopri ggnente?  
 Traopri un antro pò cquelo sportello.  
 Che? cc'è un paino? indov'èllo? indov'èllo?  
 Mannaggia! nun ze vede un accidente.  
 Ecco, ecco, viè avanti: e cquant'è bbello!  
 Chi ddiavolo sarà?... Ma cche pparente!  
 Uh, vva', vva', lui je stuzzica un pennente...  
 Lei je dà ssu le deta er mazzarello...  
 Che ffiandra! e nnun ce fa l'innoscentina?  
 Sta ffresco er zor Milordo! Oh llui scìa ddato!  
 Vederà llui si è ssemola o ffarina!  
 S'è ccacciat'er cappello!... mò sse caccia...  
 Statte zzitta, nun ride... Uh!... cche ppeccato!  
 Cìanno serrata la finestra in faccia».

7 agosto 1843 (VE 687, 1008r)

Nel componimento parla soltanto una voce, ma a spiare da una finestra socchiusa l'incontro tra due amanti – circostanza che viene resa nota, con dovizia di dettagli, grazie alle parole del locutore – sono almeno due donne; questo dato è suggerito non solo dal titolo al plurale, ma anche dalle interrogative e dagli imperativi messi in bocca alla voce parlante (*Cosa vedi, eh? cche ffa?... ddi, scopri ggnente?*, v. 1; *Traopri un antro po'*, v. 2; *vva' vva' 'guarda, guarda'*, v. 7; *Statte zzitta, nun ride...* v. 13), elementi con funzione esercitativa che implicano la presenza di un TU da cui si intende ottenere una reazione o una risposta, e dunque di un allocutario coinvolto nell'attività di ricezione del messaggio. Le battute in cui il locutore avanza una replica ripetendo un enunciato (*Che? cc'è un paino?*, v. 3, *Ma cche pparente!*, v. 6) consentono inoltre di dedurre che l'allocutario partecipa anche alla produzione di messaggi, sul contenuto dei quali il lettore viene informato indirettamente proprio grazie alla

<sup>17</sup> Per funzioni, usi e storia della lineetta, «segno paragrafematico costituito da un breve tratto orizzontale posto ad altezza media rispetto al rigo», cfr. D. Corno, *Repertorio analitico dei segni paragrafematici e della loro storia*, in *Storia della punteggiatura in Europa*, a cura di B. Mortara Garavelli, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 591-614 (la citazione è a p. 601) ed E. Tonani, *Trattino*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di R. Simone, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2011.

<sup>18</sup> Cfr. F. Orletti, *La conversazione diseguale. Potere e interazione*, Carocci, Roma 2000.

ripetizione; attraverso questo procedimento, infatti, si comprende che è l'allocutario a far notare la presenza di un giovane nell'appartamento di fronte, e ad ipotizzare senza malizia che potrebbe forse trattarsi di un parente della donna che lo ha accolto in casa.

Lo stesso procedimento di trasposizione scritta dell'interazione dialogica si riscontra nel successivo son. 2030, *Er ragazzo de bbottega*:

«Ôh, ssor Mastro, tenetevèl'a mmente:  
 Io nun me vojjo scorticà li piedi.  
 Voi ve sbajjat' assai: quanno ciagnedi  
 Sonava mezzogiorno a ssan Cremente.  
 Bbè, cquanto stiedi a ttornà? cquanto stiedi?  
 Che?! un'ora?! Un cazzo: nun è vvero ggnente.  
 Vorìa che mme pijjassi un accidente  
 Si cce curze nemmanco un par de crèdi.  
 De che?! ddar culiseo a ssan Giovanni  
 Ce se va e cce se viè ccor un minuto?  
 Ce se va cco la freggna che vve scanni.  
 Eppoi, senza sto scànnolo futtuto,  
 Si ssete stufo, a mmè mme sa mmill'anni  
 D'annammene e vvedè cchi è ppiù ccocciuto».  
 9 agosto 1843 (VE 687, 1010r).

Anche in questo caso gli allocutivi (*ssor Mastro*, v. 1) e le interrogative (*Bbè, cquanto stiedi a ttornà? cquanto stiedi?*, v. 5) suggeriscono la presenza di un allocutario, il sor Mastro datore di lavoro del ragazzo. I suoi enunciati sono ricostruibili attraverso la loro ripetizione da parte della voce parlante: *Che?! un'ora?!* (v. 6) e *De che?! ddar culiseo a ssan Giovanni / Ce se va e cce se viè ccor un minuto?* (vv. 9-10) consentono infatti di desumere che il sor Mastro sta rimproverando il ragazzo per essersi attardato lungo il tragitto che lo conduceva a bottega. A differenza del son. 2028, però, in questo componimento il ragazzo ripetendo le affermazioni del Mastro vi si oppone e le nega con forza. La ripetizione di conseguenza non si limita a dare informazioni sul contesto in cui avviene l'interazione e sul contenuto degli enunciati dell'allocutario, ma diviene componente formale di cui Belli si avvale per mostrare, attraverso lo scritto, che l'interazione dialogica rappresentata nel testo è, più esattamente, un'interazione conflittuale<sup>19</sup>. Con la ripetizione il poeta descrive infatti il conflitto sia sul piano del contenuto, mostrando quali siano le due visioni della realtà che si contrappongono, sia sul piano del coinvolgimento emotivo che il conflitto ha portato con sé, la cui trasposizione scritta è affidata alla punteggiatura espressiva «?!» e al progressivo orientarsi delle scelte lessicali del ragazzo verso il turpiloquio.

Accanto alla «fagocitazione dell'interlocutore»<sup>20</sup>, in simili dialoghi ad una voce sola si manifesta ancora una volta nei sonetti romaneschi la teatralità, che rispetto ai sonetti in discorso diretto diviene quasi «esasperata dalla mancanza di un teatro»<sup>21</sup> tanto da condurre l'autore a delegare al locutore anche i compiti di costruire con la propria voce la scenografia e gli attori dei microcosmi rappresentati nei versi, di delineare la natura dei rapporti tra i partecipanti all'interazione, di trasmettere le emozioni che li agitano.

<sup>19</sup> Per le caratteristiche dell'interazione conflittuale cfr. F. Orletti, *Sulla superficie del conflitto*, in *Fra conversazione e discorso. L'analisi dell'interazione verbale*, a cura di F. Orletti, Carocci, Roma 1994, pp. 171-184.

<sup>20</sup> Cfr. E.M. Calaresu, *La fagocitazione dell'interlocutore: dialoghi a una voce sola nella finzione letteraria. Osservazioni sulla sintassi dialogica del dialogo 'spaiato'*, in *Parole, gesti, interpretazioni. Studi linguistici per Carla Bazzanella*, a cura di B. Gili Favela et alii, Aracne, Roma 2015, pp. 79-106.

<sup>21</sup> C. Segre, *Il teatro dell'IO*, cit., p. 336.



## 3. La seconda cornice dialogica: il discorso riportato

All'interno della prima cornice dialogica può inserirsi una seconda, in cui la voce parlante riferisce enunciati propri o altrui prodotti in una situazione comunicativa avvenuta in un momento precedente rispetto a quello dell'enunciazione ricorrendo al discorso riportato<sup>22</sup>. Nella citazione a dialogo, modulo che prevale nettamente nei sonetti, l'inserimento di un secondo piano enunciativo viene reso riconoscibile dal poeta attraverso il ricorso a verbi introduttori che implicano l'atto del dire, utilizzati al perfetto o al presente storico e privi di valore performativo, che possono essere sia intercalati all'enunciato riferito, come nell'esempio al v. 11 del son. 1790, sia preposti ad esso, come nell'esempio al v. 10 dello stesso sonetto e in quelli al v. 3 del son. 679 e ai vv. 1 e 2 del son. 692, dove il poeta stesso indica in nota la funzione di segnalare il cambiamento del centro deittico assolta dal *disce* introduttore di discorso riportato<sup>23</sup>:

«Ar vèdesse accusi ffra cquele corna / *Strillò*: mmarito mio!! – Signora cresta, / *Io rispose*, a cquest'ora s'aritorna?» (son. 1790, VE 682, 215v, vv. 9-11).

Scitazione o rrischetta; in concrusione / Me la fesse spiegà dda lo spezziale / *Disce*:<sup>2</sup> hai d'annà da un cert'Abbate Tale / Ch'è 'r curiale contrario, ar Confalone» (son. 679, VE 683, 431v, vv. 1-4)

<sup>2</sup> Il dice è il segnale del mutamento d'interlocutore.

«*Dico*:<sup>1</sup> Se pò parlà ccor Padr'Ilario? / *Disce*: per oggi nò, pperché cconfessa. – / E ddoppo confessato? – Ha da di mmesa. – / E ddoppo detto messa? – Cìà er breviario» (son. 692, VE 683, 437v, vv. 1-4)

<sup>1</sup> Le voci dico e dice rappresentano nel discorso volgare le transizioni da uno ad altro interlocutore.

In presenza di un verbo del *dire*, Belli reputa quest'ultimo e i due punti sufficienti a marcare la turnazione nel discorso riportato, e non ritiene dunque necessario ricorrere ad altri segni paragrafematici; in sua assenza, invece, l'inserimento di un nuovo piano enunciativo, e il passaggio dall'auto-citazione all'etero-citazione, viene segnalato ricorrendo agli stessi segni utilizzati per il discorso diretto: il trattino, adottato nel discorso riportato ai vv. 3-4 del citato son. 692, e i puntini di sospensione, marca polifunzionale che nel discorso diretto occorre anche per segnalare le interruzioni di turno, come nel v. 7 del son. 481 («<sup>(a)</sup> dico, ma in fin de fine ... <sup>(b)</sup> Eh? c'arispose?», VE 683, 335r), e che è per questo utilizzata dal poeta con la stessa funzione nel discorso riportato. Al v. 10 del son. 482, ad esempio, i puntini segnalano il sovrapporsi dell'enunciato del padre curato, etero-citato, a quello di Meo, auto-citato, avvenuto nel corso dell'interazione riportata dallo stesso Meo: «<sup>(a)</sup> E io:

<sup>22</sup> Per il discorso riportato si veda almeno B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive nell'analisi del discorso riportato*, Sellerio, Palermo 1985; Id., *Il discorso riportato*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi et alii, Il Mulino, Bologna 1995, 3 voll., vol. III, pp. 427-468; E.M. Calaresu, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Franco Angeli, Milano 2004. Sulla citazione rimando a G.B. Klein, *La citazione come strategia conversazionale*, in *Fra conversazione e discorso*, cit., pp. 255-266 e soprattutto a G.B. Klein, *Citare se stessi e gli altri*, in *La città nei discorsi e nell'immaginario giovanile. Una ricerca socio-linguistica a Napoli*, a cura di G.B. Klein, Congedo, Galatina 1995, pp. 189-218, a cui faccio riferimento per la distinzione tra prospettiva del citante e prospettiva del citando e alla distinzione, nella prima, tra auto-citazione, etero-citazione e citazione a dialogo, in cui auto-ed etero-citazione si alternano.

<sup>23</sup> Si presentano così tutte le condizioni che rendono una stringa di discorso individuabile come discorso riportato: la multiplanarietà, la rappresentatività e la non performatività. Cfr. E.M. Calaresu, *Testuali parole*, cit., pp. 112-117. Della riflessione metalinguistica compiuta dal poeta sul ruolo di *disce* nel discorso riportato testimonia anche l'appunto autografo conservato nel codice VE 690, fascicolo 7, c. 52r, e corrispondente al numero 1065 nell'edizione Vighi: «Dice, dice, dice (transizione del discorso)» (cfr. R. Vighi, *Belli romanesco*, cit., p. 385).

Padre Curato, in parrocchietta / Troverete una pizza...<sup>(b)</sup> Oh Mmeo! bbon giorno. / Cosa fai, fijjo mio? come sta Bbetta?» (VE 683, 335v, vv. 9-11).

Gli ultimi due esempi mostrano il tentativo del Belli di trasporre in versi anche la natura frammentaria e discontinua dell'interazione dialogica, e di rendere conto dell'«impiego dinamico e totale della lingua nell'atto individuale di utilizzazione»<sup>24</sup>. Allo stesso scopo, ancora col supporto dei puntini sospensivi Belli può evidenziare l'allusività e la reticenza di un discorso in cui il locutore sollecita l'allocutario a formulare un'ipotesi di senso sulla base di conoscenze pregresse e condivise tra i due partecipanti all'interazione<sup>25</sup>, può marcare la volontà del locutore di predisporre l'allocutario ad un'interpretazione non letterale del messaggio<sup>26</sup>, può individuare pause per segnalare cambi di progetto<sup>27</sup>, può evidenziare esitazioni inserite nel testo scritto per simulare un dire «che evita, colmando la reticenza con i toni dell'allusione, di stingere le sue fila»<sup>28</sup>. Queste caratteristiche, affiancate ad un sapiente *labor limae* compiuto dal poeta per adeguare all'endecasillabo le strutture sintattiche del parlato – dalle dislocazioni al tema sospeso, dal *che* polivalente alla più marcata epanalessi, solo per ricordarne alcune –, rendono il *corpus* vernacolare del poeta una delle più notevoli manifestazioni della «irresistibile vocazione dialogica dei testi scritti in romanesco»<sup>29</sup>.

Silvia Capotosto

## SOMMARIO

L'intento di lasciare «un monumento di quello che è oggi la plebe di Roma» dando la parola direttamente ai popolani, come dichiara Belli nell'*Introduzione* ai *Sonetti* romaneschi, conduce il poeta ad accettare nella sua opera una vera e propria sfida: trasporre nello scritto una realtà linguistica eminentemente parlata, il dialetto romanesco, e tradurre nel dettato poetico le dinamiche della quotidiana interazione verbale, rappresentate nei sonetti all'interno di due cornici dialogiche. Il lavoro si sofferma proprio su queste ultime, illustrando una delle

<sup>24</sup> G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in Id., *Di scritto e di parlato*, Zanichelli, Bologna 1983, pp. 126-179, p. 145).

<sup>25</sup> «Nun credessi però, ccommare mia, / *Che... mme spiego?*» (son. 1108, VE 685, 599r, vv. 9-10).

<sup>26</sup> «Cìò da parlà dde scerta tela fina... /– Ma pproprio propio tela, eh Aghitina?» (son. 590, VE 683, 389r, vv. 6-7), in cui la “tela fina” si riferisce ai dettagli dell'atto sessuale che la voce parlante intende raccontare all'amica.

<sup>27</sup> «Nun vanno mai...ciovè vvanno pe ttutto / Ma ssempre addolorati, poveracci!» (son. 1590, VE 686, 811r, vv. 9-11).

<sup>28</sup> E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 31. Si vedano ad esempio i vv. 1-4 del son. 2138: «Capisco..., ma...cche sso!...ccerte faccenne... / Io poi...se sa...nnun posso avè, ffratello... / Perchè...a la fine...come disce quello?... / Inzomma...tutto sta ccome s'intenne» (VE 688, 1111v).

<sup>29</sup> L. Serianni, *La letteratura dialettale romanesca*, in AA. VV., *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*, Salerno, Roma 1996, pp. 233-253, alle pp. 248-249). Sulla tecnica sintattica del Belli dopo il pionieristico H. Nilsson-Ehle, *Per uno studio sintattico dell'opera di Belli*, in *Lingua Nostra* XIV, fasc.2, 1953, pp. 40-42, resta fondamentale F. Sabatini, *I popolari discorsi svolti nella mia poesia. Sintassi del parlato nei Sonetti di Belli*, in *G.G. Belli romano, italiano ed europeo*, a cura di R. Merolla, Bonacci, Roma 1985, pp. 241-264, che ha ben evidenziato la componente mimetica delle strutture sintattiche belliane e la non contraddizione tra la mimesi e le eventuali esigenze stilistiche o metriche che alcune strutture possono aver contribuito a soddisfare, sulle quali ha invece posto l'accento B. Garvin, *G.G. Belli: tecnica sintattica tra dialetto e lingua*, in *Su/Per Meneghello*, a cura di G. Lepschy, Edizioni di Comunità, Milano 1983, pp. 215-226 e Id., *La tensione fra sintassi e metro nel Belli*, in *G.G. Belli romano*, cit., pp. 285-296, con particolare riguardo alle dislocazioni e all'epanalessi. Per un inquadramento in chiave storica del primo fenomeno nelle simulazioni di parlato cfr. P. D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Bonacci, Roma 1990, per il secondo, considerato tra i più tipici della sintassi romanesca indipendentemente da esigenze metriche, cfr. P. D'Achille, *Sintassi e fraseologia dell'italiano contemporaneo tra diacronia e diatopia*, in *Aspetti dell'italiano parlato*, a cura di K. Hölker, C. Maaß, LIT, Münster 2005, pp. 235-249, alle pp. 241-244.

tecniche attraverso le quali il Belli romanesco ha racchiuso nei confini costituiti da 14 endecasillabi una multiforme realtà parlata.

#### SUMMARY

The aim to leave «un monumento di quello che è oggi la plebe di Roma» (‘a monument of what the plebs of Rome is today’) letting plebeians to speak for themselves, as Belli declares in the Introduction to the *Sonetti romaneschi*, brings the poet to accept a true challenge: to transpose in a written work a spoken linguistic reality – that is the *romanesco* – and to translate poetically the daily verbal interactions which are represented in the sonnets in two dialogical frames. The latter is the real focus of this paper, that analyzes one of the techniques with whom Belli portrays within the borders made of 14 hendecasyllable a wide spoken reality.

## VII. *Ethos* e metamorfosi nel *Viaggio di Parnaso* di Giulio Cesare Cortese

di Fiammetta D'Angelo

Nel *Viaggio* cortesiano l'*ethos*, anche in utopia, si oppone alla continua metamorfosi del mondo. Già il *Canto Secunno* si apre con un elogio alla misura e un invito a purgarsi<sup>1</sup>. Apollo ha concluso un pasto morigerato in tutto, proprio delle «gente cchiù sapute», che non si comportano come *cierte cannarute*, i quali ritengono, invece, prova di grandezza e virtù «*de 'nchire la panza fi' a crepare*». In tale considerazione, contrastante con il motivo amaro e topico del cortigiano affamato, che chiude il poemetto, è forse un intento ironico e anticipatorio, quasi in *ringcomposicion*. L'ideale catarsi febica culmina, neanche a dirlo, con una sosta nel *teniello*. Il vocabolo, indicante in genere il luogo in cui mangiano i cortigiani, sembra designare, in questo caso, un locale adibito a bagno. L'evacuazione di Apollo, descritta in modo elegante – il Protagonista del *Viaggio* accompagna, insieme ad un'intera brigata, il dio a «*bedere s'è sano lo vodiello*» – rivela altro. La topica del comico esibisce, durante l'importante sosta, una serie di aneddoti curiosi, di motti di spirito, di scherzi etimologici, per trascorrere in allegria il tempo. Queste «trappole e trucchi» verbali si riferiscono alla realtà della «conversazione cortigiana»<sup>2</sup>, nella quale si è soliti discorrere «*De lo cchiù e de lo manco*».<sup>3</sup> Ma si tratta, sovente, di un obbligo di compiacere il signore in ogni situazione, anche le più sgradevoli, indovinandone le preferenze e prevedendo domande e risposte.

Emerge, quale modalità comunicativa del “genere” Parnaso, da Caporali a Boccalini, il rovesciamento, quasi sempre elementare, della logica comune. Anzitutto una questione di tipo merceologico; poi una etimologica, *idest* i due versanti del mondo: *res et verba*.

La prima riguarda il vino: qual è lo «*cchiù meglio vino*» tra il «*Crovara e grieco ed autro sciuscio fino*»?<sup>4</sup> Si tratta, come già notava il Malato sulla scorta del Thompson,<sup>5</sup> di indovinelli sui superlativi, di prove di abilità tipiche della tradizione popolare. La reazione del Cortese è di sorpresa e imbarazzo. La soluzione, semplice, segue il criterio della non risposta ad una domanda, invece, molto precisa. L'alternativa, dopo lunga meditazione («*Ma quanno 'n capo m'appe assaie raspato*») offerta dal poeta con grande capacità mimetica («*co na facce tosta*»), giunge al prezzo di migliori garanzie pecuniarie («*No' schitto no tarì, ma no docato*»): «*Lo meglio è chillo che non costa niente*»<sup>6</sup>. È la meno prevedibile, ma la più banale delle risposte. La graduatoria di merito del vino disegna poi, ancora, in controluce, il medesimo *tópos* della vita grama dell'intellettuale privo di un degno mecenate. Ma nel regno della poesia tale affermazione vale al poeta la patente d'*ommo saccente*<sup>7</sup> e depositario di grande intelletto e verità. Segue, per iniziativa del *Viator*, appena promosso ad autorità, il quesito lemmatico: «*E dico: “Ora decite tutte a tunno, / Chi è la cchiù cruda fèra de lo munno?”*»<sup>8</sup>. Il gioco riguarda il significato dell'aggettivo *cruda*: il termine, inteso in senso dotto, classico, modellato sul corrispondente latino, indica una qualità negativa, la ferocia dell'animale o, in altri casi,

<sup>1</sup> G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso*, in ID., *Opere poetiche*, a cura di E. Malato, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967, II, 1, 1-8.

<sup>2</sup> M. Rak, *Napoli gentile. La letteratura in «lingua napoletana», nella cultura barocca (1596-1632)*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 174.

<sup>3</sup> G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, II, 2. L'espressione vale la nostra, attuale, ‘del più e del meno’.

<sup>4</sup> Ivi, II, 2, 3-8.

<sup>5</sup> Ivi, n.3, p. 276.

<sup>6</sup> Ivi, II, 3, 1-8.

<sup>7</sup> Ivi, II, 4, 2.

<sup>8</sup> Ivi, II, 4, 7-8.

la crudeltà belluina dell'uomo. L'etimologia comune è mutata in un suo popolaresco senso derivato: *cruda* vuol dire 'non cotta'. Questa volta l'autorità garante è costituita dai commenti di illustri giuristi, *Vartolo o Iasone*<sup>9</sup>. In modo simmetrico l'ottava seguente ripropone lo stupore e la sospensione estatica degli astanti di fronte all'ingegno vivo del poeta, e, poi, il loro conseguente, ancora cortigiano sentimento di mortificazione-invidia<sup>10</sup>. Ne è esente il solo amico Caporali, che si compiace dei successi travolgenti di Cortese<sup>11</sup>, e lo guida al giardino di Apollo, all'insegna della *poikilia* della flora e della fauna: *rose moscarelle*<sup>12</sup>, *papagne*<sup>13</sup>, animali d'acqua («*anatre, cigne e paparelle*»<sup>14</sup>) e di terra («*liepare e crapie*»<sup>15</sup>); abitanti selve, grotte, siepi sempreverdi: *martore, coniglie*<sup>16</sup>, *zòccole*<sup>17</sup>, *foïne*<sup>18</sup>, *puorce sarvagge*<sup>19</sup>, pochi *cierve*, oggetto del bando di Febo, poiché devastanti il parco<sup>20</sup>. Bestie, comunque, per lo più selvagge<sup>21</sup>, che identificano il bestiario della società. Attenzione particolare è dedicata ai cervi: allontanati dal Parnaso, inviati in città, vi trovano vari impieghi, spesso legati alla corte («*chi dasse all'arte e chi se mette 'n corte, / chi diventa sanzaro e chi boffone / 'Nzomma ognuno se 'nnustria pe campare / E fa ogni ciervo commo vede fare*»<sup>22</sup>). Il *ludus* e *lusus* comunicativo associano il mondo terrestre della corte e quello celeste del Parnaso, generando piacevolezza («*lo riesto de lo munno è zero*», II,17<sup>23</sup>). Senza contare l'ulteriore gioco, attraverso tale etica zoologia iperbolica, del riconoscimento di personaggi ben noti nel *milieu* del Cortese<sup>24</sup>. La cacciata dei cervi dal Parnaso occupa le ottave X, XI, XII, e XIII. L'immagine dei cervi cortigiani – poeti, sensali, buffoni – evoca il comune esilio dal Regno di Apollo e dalla realtà cortigiana. I nuovi arrivati proliferano, ma la razza si imbastardisce: nascono cervi con facce e nasi d'uomo. Si rischia

<sup>9</sup> Ivi, II, 5, 6-8.

<sup>10</sup> Ivi, II, 6, 1-4.

<sup>11</sup> Ivi, II, 6, 5-6.

<sup>12</sup> Ivi, II, 8, 3.

<sup>13</sup> Ivi, II, 8, 4.

<sup>14</sup> Ivi, II, 8, 5.

<sup>15</sup> 'Lepri', 'capre' (Ivi, II, 8, 6).

<sup>16</sup> Ivi, II, 9, 1.

<sup>17</sup> 'Tope' (zòccole vs puttane)

<sup>18</sup> 'Faine' (G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, II, 9, 2).

<sup>19</sup> Ivi, II, 9, 3.

<sup>20</sup> Ivi, II, 9, 5-8.

<sup>21</sup> In molti giardini illustri erano presenti animali selvatici. In quelli di Papa Benedetto XII, nella prima metà del Trecento, vivevano orsi, due leoni, un cammello, un cinghiale, cervi e un gatto selvaggio. Il successore Clemente VI rinnovò il giardino costruendo molti pergolati con rose e violette, creando addirittura un nuovo più piccolo giardino con al centro una grande fontana detta del Grifone. È degno di nota che nel suo studio, detto la «Camera del cervo», il Pontefice fece affrescare scene di caccia al cervo, di uccellazione, di falconeria. Si trattava, infatti, di passatempi aristocratici. Questo tripudio di vegetazione e di animali, presente sia nella realtà, sia nella sua rappresentazione, costituisce, insieme, il trionfo della pittura della natura e dell'aristocrazia cui appartiene il Papa. Il nuovo rapporto col mondo naturale si proietterà da Avignone sull'Europa. Anche questo giardino, come quello successivo di Caserta, sorse ai piedi di una Torre, detta del Papa. Cfr. S. Gagniere, *Les jardins et la ménagerie du Palais des Papes d'après les comptes de la Chambre apostolique, in Avignon au Moyen Age*, Archives du Sud, Aubanel 1968, pp. 103-109.

<sup>22</sup> G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, II, 11, 5-8.

<sup>23</sup> M. Rak, *Napoli gentile...*, p. 175.

<sup>24</sup> *Ibid.*

l'uxoricidio di massa<sup>25</sup>. Le parole di un non precisato «*miedeco buono e letterato*»<sup>26</sup> fanno deporre l'ira<sup>27</sup>. La metamorfosi progressiva cervo-uomo allude, forse, alla natura bestiale dei cortigiani, solo in apparenza mutata in quella umana; probabile critica all'ambiente della corte, che ospita gente dedita a dissimulare la propria vera identità, riconoscibile dall'incapacità di provare vergogna per le proprie azioni. Il racconto della metamorfosi dei cervi apre inoltre la riflessione sull'argomento delle corna, consueto nel discorrere al cospetto del signore. Cortese si riferisce alla storia del pero incantato del *Decameron* di Boccaccio (VII, 9) e alle «vicende disinibite degli dei» (III, 2)<sup>28</sup>. L'attualità si fa scena. La cagione della metamorfosi dei neonati cervi è la mente delle femmine cervo, rivolta agli uomini, pur da loro, al momento del concepimento, fisicamente lontani. Di qui i frutti di una ferinità mascherata dal pensiero, cioè dall'arte della vita cortigiana. Del resto anche i cervi maschi si erano dati ad ogni mestiere che potesse farli campare: banditi dal regno dell'arte, ad altre arti devono ricorrere. Intanto si riuniscono per decidere dove cercare rifugio in un «*coieto possesso d'acque e d'erbe*»<sup>29</sup>: *locus amoenus* dove intendono «*De dare fine a tante pene acerve*»<sup>30</sup>. Lo stilema *acerve*, petrarchesco e petrarchistico, in assonanza con *cerve-erbe*, è ironico. L'eredità classica è invece presente nel rovesciamento del mito di Diana e di Atteone<sup>31</sup>. La dea aveva trasformato in bestia lo sfrontato cacciatore; Apollo bandisce i cervi, che, nell'esilio terrestre, assumono sembianze umane. All'origine del mutamento, un peccato: la colpa di aver visto le grazie di Diana al bagno per Atteone, nel mito greco; la generica responsabilità, per i cervi di Cortese, di aver danneggiato il giardino di Apollo. Elemento comune alle due situazioni è l'inaccessibilità del divino per chi ne sia indegno, per impudenza (Atteone), o per atteggiamento inadatto al contesto (i cervi).

Il patrimonio fiabesco e popolare si palesa nella fauna di fantasia<sup>32</sup>. Il *maiale babuino* gioca e vince a scacchi in modo magistrale: sconfitto il poeta Juan Boscan Almogaver, riceve dall'uomo «*no scoppolone tunno e chiatto*»<sup>33</sup>, che lo impaurisce, tra le risate di Apollo<sup>34</sup>. E poi il *gattomaimone*<sup>35</sup>, che è elogiato dalla brigata celeste in visita. Modi, tutti, cortigiani: la risata un po' crudele; gli encomi. Ma insomma: il Parnaso è superiore, proprio in quanto mondo alla rovescia: «*N fine lo riesto de lo munno è zero / Quanno non have lo Parnaso a paro, / Dove no' schitto l'ommo sape e 'ntenne, / Ma*

<sup>25</sup> Böckler spiegava anche la simbologia del marito 'cornuto' con la storia del re greco Andronico, che faceva apporre delle corna sulle case delle donne con le quali aveva giaciuto, estendendo a loro il diritto di caccia. Ai tempi di Galeazzo Sforza, signore di Milano, le donne non ritenevano oltraggioso giacere con un principe, poiché le corna così ottenute dai mariti non erano cattive ma dorate, in quanto questi ne ricavano importanti onorificenze. Cfr. G. A. Böckler, *Ars Heraldica. Das ist: Hoch-edle Teutsche Adels-Kunst*, Nürnberg 1688, rist. an. Graz 1971.

<sup>26</sup> È, forse, quel Giambattista Modio, noto medico e scrittore calabrese, che, alla fine del canto, quale esperto, su invito di Apollo, disquisisce sul tema delle corna. «*Disse: "Vascia ste mano, ca cchiù bote / Sto mmedesemo caso s'è trovato, / Ca lo penziero grannemente pòte: / Quanno le cervi avite vuie carcato, / Se be' da l'uommen'erano remmote, / Puro, penzanno a lloro fermamente, / Ve so' nate li figlie defferente"*» (G. C. CORTESI, *Viaggio di Parnaso...*, II, 13, 1-8).

<sup>27</sup> «*E a sficciagliare alliegro ognuno torna; / Poco a poco la forma bestiale / Se perde, e nullo cchiù nasce co corna. / Pur ha non saccio che de l'animale, / Né pe 'nciuria o vregogna maie se scorna: / Ora sacciate mo, gente pacchiana, / Perché so' tanta cierge 'n forma omana*» (Ivi, II, 14, 2-8).

<sup>28</sup> M. Rak, *Napoli gentile...*, p. 176.

<sup>29</sup> G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, II, 10, 1-4.

<sup>30</sup> Ivi, II, 10, 5-6.

<sup>31</sup> Artemide o Diana, sorella di Apollo, assunse un peculiare valore simbolico proprio a partire dal Rinascimento, ed ebbe molta fortuna come scultura allegorica da giardino e personaggio mitico delle tradizioni popolari italiane. Atteone è figura simbolica della civiltà greca, monito per l'uomo a non avvicinarsi in modo curioso e irriverente al divino.

<sup>32</sup> G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, II, 15, 1-4.

<sup>33</sup> Ivi, II, 15, 5-8; 16, 1-4.

<sup>34</sup> Ivi, II, 16, 5-8; 17, 1-3.

<sup>35</sup> Ivi, II, 17, 1, 4.

*n'aseno perzi 'scorre e comprenne»*<sup>36</sup>. Il repertorio delle amenità straordinarie passa in rassegna l'*alifante* figlio di Alcippe<sup>37</sup>, mito connesso, implicitamente, con quello dell'antenato Cecrope<sup>38</sup>, fondatore di Atene<sup>39</sup> e sposo di Aglauro<sup>40</sup>. La storia di Alcippe trascolora nell'immagine del serpente

<sup>36</sup> Ivi, II, 17, 5-8.

<sup>37</sup> Il mito cui Cortese si riferisce non è particolarmente noto. Alcippe, racconta Ovidio (*Met.* II, 708), era figlia di Ares e di una delle Aglauridi, Aglauro. Il nome Alcippe, parlante, significa 'Cavalla coraggiosa'. Al mito si ricollega anche la nascita dell'Areopago, connesso con un atto di violenza compiuto da Ares in difesa di Alcippe. Ai piedi della collina era infatti una fonte. Un giorno Ares vi scorre Allirozio, figlio di Poseidone e della ninfa Euripe, che tentava di usare violenza alla figlia. Infuriato, uccise Allirozio. Poseidone lo fece quindi comparire di fronte ad un tribunale composto dagli dei Olimpici, sulla stessa collina ai piedi della quale si era svolto il delitto. Gli dei assolsero l'omicida Ares. Di qui l'origine mitica dell'Areopago, tribunale ateniese che giudicava i crimini e i delitti soprattutto di carattere religioso.

<sup>38</sup> Cecrope, il primo mitico re degli Ateniesi, era un essere primordiale nato dalla terra, metà uomo e metà serpente. Il nome si riferisce infatti all'etimologia di κεφαλα (‘Caudato’). Il suolo in cui nacque Cecrope si chiamava Atte; in seguito alla figura di questo fondatore, prese invece il nome di Cecropia. Cecrope aveva una doppia natura: la parte alta del corpo era umana, quella inferiore era di serpente, volendo indicare che egli era figlio della Terra.

<sup>39</sup> Almeno due versioni narrano della conquista del paese da parte di Pallade Atena. Secondo una tradizione più antica, quando Pallade Atena e Poseidone si erano contesi la sovranità dell'Attica, la loro gara era stata sottoposta al giudizio di Cecrope. Poseidone colpì col suo tridente la roccia su cui più tardi sarebbe sorta l'Acropoli. Da quel colpo scaturì un “mare”, ovvero una sorgente salata, detta in seguito “Mare di Eretteo”. Atena invece, prendendo Cecrope, probabilmente unico essere vivente, come testimone, piantò un olivo sulla collina. L'Eretteo, il santuario della protettrice della città, Atena Polias, doveva avere in sé tutti e due i segni del potere divino: l'olivo e la sorgente salata. Cecrope doveva assegnare la vittoria ad uno dei due Dei. Si guardò intorno sulla terra e vide che, mentre l'acqua era ovunque, soltanto nell'Attica era spuntato l'olivo; assegnò quindi il paese e la città come premio della vittoria ad Atena. Ma alcuni Ateniesi giudicarono il ruolo di Cecrope insufficiente per legittimare e glorificare un evento di tale importanza, come l'acquisto della loro patria per opera di Atena. Cecrope testimoniò allora di fronte a Zeus e agli dei che la dea era stata la prima a piantare l'olivo. I voti furono equamente divisi tra i due contendenti, ma Zeus diede il voto decisivo a favore della figlia. Cecrope diede per primo il nome di *Hypatos* (‘Eccelso’) al Padre degli Dei, Zeus, e fece erigere il primo altare e la prima statua cultuale ad Atena. Secondo una versione più tarda del mito, l'olivo sorse dalla terra per la prima volta sotto il regno di Cecrope e, contemporaneamente, scaturì anche una sorgente. Il re, consultato l'oracolo di Delfi, apprese che l'olivo rappresentava la dea Atena e l'acqua il dio Poseidone; i cittadini dovevano dunque decidere da quale dei due avrebbe tratto nome la città. Le donne, che allora avevano ancora voce in capitolo, vinsero per un voto. Poseidone, adirato, ricoprì l'Attica con un'inondazione. Per placare la sua ira le donne rinunciarono ai loro diritti precedenti, e da allora i figli non furono chiamati più col nome della madre, ma con quello del padre. Tutte le versioni del mito concordano circa il fatto che, sotto il regno di Cecrope, principe pacifico, nacque in Attica la civiltà: Cecrope insegnò agli uomini a costruire le città, sebbene non sia chiaro, nella mitografia, se fosse stato lui stesso a costruire Atene. Il mitico fondatore avrebbe inoltre introdotto l'uso della sepoltura dei morti, rito con il quale essi venivano abbandonati al grembo materno della terra, senza alcuna distinzione. Sulle tombe veniva seminato il grano, al fine di non fare dei cimiteri, ma di restituire campi ai vivi. Durante il banchetto funebre si portavano in testa ghirlande, si cantava e si lodava il morto. In tali occasioni non si potevano pronunciare bugie. Cecrope scoprì anche la doppia origine dell'uomo, procreato dalla madre e dal padre, introdusse il matrimonio e la monogamia, perché prima di lui uomini e donne vivevano senza ordine alcuno. Talvolta gli si attribuisce l'invenzione della scrittura e dei sentimenti.

<sup>40</sup> L'identità di Aglauro, spesso identificata, in alcune cupe cerimonie segrete, con la dea Atena, testimonia il profondo legame tra la figura di Cecrope e la dea Atena. Dal matrimonio di Cecrope e di Aglauro sarebbero nate le tre Aglauridi, dette *drakaulos*, cioè 'coloro che dimorano con il serpente', spesso identificate con le Moire dagli Ateniesi. Una delle tre, anche lei, come la madre, di nome Aglauro (‘Coei che abita sul campo’), genererà, insieme ad Ares, Alcippe. Le altre due Aglauridi si chiamavano Erse (‘Goccia di Rugiada’) e Pandroso (‘Completamente irrorata di rugiada’); dalla coppia Cecrope-Aglauro nasce anche un figlio maschio, Erisittone (‘Protettore del paese’).

che bacia i piedi di Apollo. L'animale nacque da una *vaiassella* romana<sup>41</sup> durante le guerre contro i Marsi: leggenda narrata da Livio (XXVII 11), relativa alla minaccia contro una città allora di recente nascita, Roma. Segue l'episodio tratto da Erodoto (VII 57), del parto-metamorfosi di una cavalla che genera una lepre, segno premonitore della repentina ritirata dell'esercito persiano dall'Ellade. Ancora un *prodigium* si riferisce al pericolo corso dalla Grecia tutta di fronte ai Persiani. La lepre afferra il serpente per la coda e fingono di combattere insieme per dilettere Apollo<sup>42</sup>. Infine una lupa speciale, quella capitolina, danza *na ciaccona*, antico ballo forse di origine spagnola<sup>43</sup>. Un altro mito di fondazione di città (Roma) chiude ad anello, in chiasmo, le vicende della *ktisis* della civiltà greca (Atene); della minaccia contro la civiltà romana, rappresentata dai Marsi; del pericolo persiano contro la Grecia intera:

FONDAZIONE DI ATENE (= civiltà ellenica)  
(mito di Alcippe)

PERICOLO CORSO DA ROMA  
(guerre contro i Marsi)

PERICOLO CORSO DALLA GRECIA  
(guerre Persiane)

FONDAZIONE DI ROMA  
(mito della lupa)

Giunge quindi uno squadrone di rane, che cantano ad Apollo un benvenuto in un tedesco napoletanizzato e volteggiano in una moresca in suo onore, ricevendone *'no cianfrone*, un ducato d'argento di Carlo V, allusione ad un altro moderno impero. Strofinandosi, arrivano cani volanti, inerenti alla conquista di Costantinopoli da parte del sultano Maometto II, il 29 maggio 1453. L'evento prodigioso della loro comparsa, in tale occasione, avrebbe provocato costernazione e preoccupazione in tutta Europa<sup>44</sup>. I cani si lamentano dell'amaro pane della corte, salvo poi addossarne la colpa a «*li panettiere marranchine*», che mischiavano i lupini al grano.<sup>45</sup> Cortese enumera quindi una serie di mostruosi esseri, uomini senza testa, o con due teste e due corna; altri invece con facce di cane o di maiale, o di barbagianni, pipistrello o grillo<sup>46</sup>. Qualcuno ha un unico occhio in fronte, o due ali al posto delle braccia, alcuni sono di corporatura massiccia, altri di figura minuta; la metamorfosi colpisce anche gli arti: gambe unite tra loro e braccia lunghe fino alle stelle; e la fisionomia: alcuni uomini sembrano buoi, altri asini. La *climax* si chiude con la poliedricità dei caratteri psicologici: alcuni appaiono sciocchi, altri come Mastro Muccio (avveduti?)<sup>47</sup>. Il panorama è poi completato ad arte dall'apparizione di un uomo con faccia da leone e due lingue in bocca, una narrante, l'altra gorgheggiante<sup>48</sup>. Il bilingue personaggio si reca presso Apollo per informarlo che in ciascuna corte ogni persona parla due lingue, prerogativa, questa, degli abitanti del Regno divino dell'arte. L'uomo-leone invoca quindi Febo perché il dio emani un bando in grado di bloccare quest'appropriazione indebita<sup>49</sup>. Dichiarò poi che tale bilinguismo è un dono naturale, al fine di potersi esprimere meglio; nelle corti tale tendenza è invece arte, ovvero abitudine capziosa che miscela con furbizia il dolce col pungente, che cuce da un lato, taglia nascostamente dall'altro<sup>50</sup>. Apollo dà ufficialmente un importante incarico ad Aristofane, in grado di suonare il tamburo militare, cioè di farsi sentire; il dio dell'arte gli chiede come poter «*iettare chillo banno*»<sup>51</sup>. La risposta non si

<sup>41</sup> G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, II, 18, 6-8.

<sup>42</sup> Ivi, II, 19, 1-6.

<sup>43</sup> Ivi, II, 19, 7-8.

<sup>44</sup> Ivi, II, 20, 1-8.

<sup>45</sup> Ivi, II, 21, 1-8.

<sup>46</sup> Ivi, II, 22, 1-8.

<sup>47</sup> Ivi, II, 23, 1-8.

<sup>48</sup> Ivi, II, 24, 1-8.

<sup>49</sup> Ivi, II, 25, 1-8.

<sup>50</sup> Ivi, II, 26, 1-8.

<sup>51</sup> Ivi, II, 27, 1-8.



fa attendere: «Dice: “Non sia nesciuno ommo vivente, / De qual se voglia connessione e stato, / Che parle co doie lingue doppiamente, / Se no ’n culo a lo munno è confinato”»<sup>52</sup>. Frattanto Ovidio si dichiara estraneo ad un’avvenuta metamorfosi che pure loda: «E a Febo dice Avidio: “Benaggia oie! / Curre, ca no sommiero è fatto voie!”»<sup>53</sup>. L’asino, qui metafora dell’uomo sciocco, viene trasformato, in modo assolutamente immediato, in bue, cioè in ‘cornuto’. Apollo ipotizza trattarsi di una delle tante metamorfosi narrate da Ovidio, che però nega, lanciando giuramenti e accidenti<sup>54</sup>. In Parnaso approda la citata storia narrata nel *Decameron*, dell’ortolano reso ‘cornuto’. Nella versione cortesiana il protagonista che insidia la virtù (o ne è insidiato?) della moglie dell’ortolano è lo stesso Boccaccio. Ovidio smentisce animosamente di aver scritto di una tale metamorfosi. Il povero ortolano vuole trafiggere il Toscano «Che le scaudava l’uno e l’autro corno»<sup>55</sup>: è furioso ma deve trattenersi per l’arrivo del giudice-Apollo, che già rivela, col suo atteggiamento<sup>56</sup>, che la virtù premiata sarà l’astuzia e che, dunque, la comparsa delle corna sarà infine inevitabile. La vittima esplicita i risentimenti verso «sto Toscano» e «sta scrofa, che tene lo prodito»<sup>57</sup>, adducendo, quale giustificazione, una serie di metaforiche perifrasi: dichiara di non aver mai fatto «la strata de Cornito», di non essere mai stato chiamato Martino, né di essere stato mai indicato come cervo, e, quindi, di non meritare una fama di chi dimora con i montoni<sup>58</sup>. Apollo, inviato a raccogliere fagioli per due ore, ascolta la versione della moglie, donna molto astuta, degna avvocatessa di se stessa, che assegna alle arti di Amore la colpa del suo peccato<sup>59</sup>. L’unico modo di calmare tale brama è quello di soddisfarla, trovando occasione, tempo e luogo. La sapiente regista fa simulare al *Scioarentino*, salito – per l’occasione – su un albero di fico<sup>60</sup>, grida di orgasmo. Di tale spettacolo saranno spettatori la donna e suo marito, che si troveranno a discorrere, in modo assolutamente studiato, proprio sotto quell’albero. L’ira dell’ortolano Micco esplode; Boccaccio si ritrova sul capo *no ficociello*<sup>61</sup>. Micco si rivolge poi alla moglie, chiedendole se il Toscano non sia folle. In realtà, sostiene la moglie, nessuno è impazzito: l’oscena visione è frutto dell’albero incantato; suggerisce la soluzione<sup>62</sup>. L’eccezionale abilità retorica della donna convince il marito becco, che obbedisce, salendo sull’albero, mentre l’attore-Boccaccio e la donna compiono, sotto l’albero, l’opera che, soltanto alla sua conclusione, rende il coniuge gabbato consapevole di quanto sta avvenendo<sup>63</sup>. L’uomo, nonostante le blandizie impeccabili della moglie, scende come il demonio dall’albero e «Trovaie carreo ancora lo sommiero»<sup>64</sup>. Di fronte a questa – in tutti i sensi – scabrosa vista, il marito si avvede definitivamente dell’inganno e minaccia, novello Gianciotto Malatesta, la strage degli amanti. Insistita, in tutto il racconto, l’allusione oscena al fico. La donna dichiara da subito, riferendosi all’amante: «E saglire a na fico l’aiutaie»<sup>65</sup>. La metafora è scurrile, benché si riferisca all’atto del poeta toscano di salire sull’albero di fico. Il piccolo

<sup>52</sup> Ivi, II, 28, 1-4.

<sup>53</sup> Ivi, II, 28, 5-8.

<sup>54</sup> Ivi, II, 29, 2-8.

<sup>55</sup> Ivi, II, 30, 4.

<sup>56</sup> Ivi, II, 31, 1-8.

<sup>57</sup> Ivi, II, 32, 5-6.

<sup>58</sup> Ivi, II, 32, 1-8.

<sup>59</sup> Ivi, II, 34, 5-8.

<sup>60</sup> L’allusione oscena del termine fico è topica. In una ficaia, parodia del giardino del *Cortegiano*, sono ambientate le *Sei giornate*. Il titolo deriva dall’edizione a cura di G. Aquilecchia, negli «Scrittori d’Italia», del 1969, coi testi originali del *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1534) e del *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (1536).

<sup>61</sup> G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, II, 37, 5.

<sup>62</sup> Ivi, II, 38, 1-8.

<sup>63</sup> Ivi, II, 39, 3-8.

<sup>64</sup> Ivi, II, 40, 6. È evidente il senso osceno dell’espressione.

<sup>65</sup> Ivi, II, 36, 5.

fico è poi un'arma impropria usata dal marito contro il Boccaccio<sup>66</sup>. Di fronte all'ira del consorte, inoltre, l'adultera afferma decisa: «*Non saie quanto sta fico sape fare*»<sup>67</sup>. Potere incantatorio della pianta ma, senz'altro, la frase è anfibologica. In una sottilissima *climax*, la giustificazione *in extremis* della moglie, che suona, presa alla lettera, come la constatazione non di un potere ingannatore, ma di un atto vero e proprio con relativa smentita: «- *Sta' zitto! Io le diceva - ch'è la fico / Che fa st'effetto, ma po' n'è lo vero-*»<sup>68</sup>. Il potere del fico è come quello di Amore: ineluttabile e assoluto; l'importante è non credere alla magia aprendo gli occhi sulla realtà: il marito Micco non crede «*de la fico fatazione*»<sup>69</sup>, non è, insomma, becco fino in fondo. Tale sia pur tardivo risveglio gli fa meritare, forse, la punizione divina dei due amanti. La condanna di Apollo, che se la ride, è dunque inevitabile: Boccaccio andrà in prigione, la moglie traditrice sarà frustata per tutto il Parnaso. La sentenza finale del dio si avvale di due illustri testimoni, chiamati in causa, Niccolò Franco, poeta satirico, scrittore avventuriero, e Giambattista Modio, celebre medico e scrittore calabrese. Loro dovranno dire tutta la verità su «*Chi lo cornuto e che lo cuorno sia*»<sup>70</sup>. La disquisizione teorica si risolve, a sorpresa, a favore di chi è astuto. Non può essere colpa dell'uomo se *quarache guaguina*<sup>71</sup>, donnaccia, decide di *aizare*<sup>72</sup> la *gonnella*<sup>73</sup>; non può essere infatti l'uomo responsabile di una perdita di senno della donna, perdita che avviene per amore o per denaro. L'uomo è responsabile della propria ingenuità, occasione di dolo: «*O s'isso le dà canzo e l'ha boluto / Tanno sia n'arce becco, arce cornuto*»<sup>74</sup>.

Gli *exempla*, tratti dalla storia (la *ktisis* e le minacce alle civiltà greca e romana; la conquista musulmana di Costantinopoli) o dal "bestiario di corte", o dalla letteratura (Boccaccio, Aristofane, Ovidio), suggeriscono la virtù della prudenza, intesa quale avvedutezza nell'agire, ma soprattutto nel parlare, introducendo così il tema del *Canto Tierzo*, ovvero il potere metamorfico del *verbum*. Di scena è ancora il centrale dibattito sulle corna quale fonte di disonore<sup>75</sup>. Modello principale è ancora il mito greco. Le avventure galanti degli dei dell'Olimpo fugano ogni dubbio: non solo non costituisce un'onta, ma si rivela un onore il possedere le corna<sup>76</sup>. Il ratto d'Europa apre la galleria delle illustri protuberanze ossee: Giove, assunte, per l'occasione, le sembianze di un toro, è un cornuto, ma nel senso più propriamente fisico<sup>77</sup>. Il racconto della zuffa tra Acheloo (dio dell'omonimo fiume e figlio

<sup>66</sup> Ivi, II, 37, 5.

<sup>67</sup> Ivi, II, 38, 2.

<sup>68</sup> Ivi, II, 40, 1-2.

<sup>69</sup> Ivi, II, 41, 7-8.

<sup>70</sup> Ivi, II, 42, 4.

<sup>71</sup> Ivi, II, 43, 3.

<sup>72</sup> Ivi, II, 43, 4.

<sup>73</sup> Ivi, II, 43, 2.

<sup>74</sup> Ivi, II, 43, 7-8.

<sup>75</sup> Ivi, III, 1, 1-8.

<sup>76</sup> «*Se lo cchiù de li Deie pe le tenere / Fecero ciento 'mbrogie a tutte l'ore, / Eccote ca le corna so' 'norate / Pocca li meglio Deie l'hanno portate* (Ivi, III, 2, 5-8).

<sup>77</sup> Ivi, III, 3, 7-8. Europa è figlia di Agenore re di Fenicia, e sorella di Cadmo. Quest'ultimo, che seminò i denti del drago da cui nacquero uomini armati, divenne re di Tebe e sposò Armonia; il matrimonio fu celebrato con feste cui presero parte tutti gli dei e le Muse. Anche il mito di Europa evoca i miti della fondazione di città e di civiltà. Il ratto d'Europa è narrato da Ovidio, in *Metam.* II 843-875. In tale passo ricorre il contrasto tra la maestà di Giove e la sua trasformazione in un animale apparentemente mansueto e molto bello. Insistita è inoltre la valenza estetica delle corna, paragonate, per la loro fattura e candore, a pure gemme: «*cornua parva quidem, sed quae contendere possis / facta manu, puraque perlucida gemma*». Le corna sono inoltre l'appoggio ideale di corone di fiori («[...] / modo cornua sertis / inpedienda novis»; infine Europa, rapita, «*dextra cornum tenet*». La bellezza delle corna, il loro valore ornamentale, è ripresa dal Cortese in senso satirico, quale segnale dell'imminente "festa". Nell'ottava è inoltre rivisitato il particolare atteggiamento del «*tergo considerare tauri*» da parte dell'inconsapevole giovane che non sa «*quem premeret*», cioè chi sia realmente il toro che sta cavalcando. Nella ripresa del mito nel *Viaggio cortesiano* è ovviamente del tutto assente il *pathos* della fanciulla. In Ovidio compaiono altri brevi riferimenti ad Europa. Il primo riguarda la

di Olimpo e Teti) ed Eracle per amore di Deianira rovescia la connotazione etica delle corna. Al dio-fiume, tramutatosi in toro, «[...] *li premmune / L'abbottaro perché perdije no cuorno*»: non pesa tanto la sconfitta in sé, quanto il fatto che Eracle gli abbia strappato un corno. Il forte *enjambement* di questi versi (III, 4, 5-6) sottolinea la rabbia impotente, con tanto di figura etimologica, di chi ha subito uno *scuorno* e si ritiene «*pezzente e sbregognato*»<sup>78</sup>. La Luna e le costellazioni del Toro, dell'Ariete e del Capricorno si compiacciono delle proprie corna. Il dio Pan è re dei boschi ed onorato proprio in virtù di quelle corna che costituiscono la sua corona naturale. Il *lusus* riguarda, in questo caso, la quasi identità, che sfiora ancora i modi della paronomasia, dei termini *corna* e *'ncorona* con l'allitterazione dei suoni nasali e della vibrante: «'Norato è chi de corna se 'ncorona»<sup>79</sup>. La regalità delle corna apre la via alla menzione iperbolica dei «*cchiù de mille*»<sup>80</sup> re *'mmediuse*<sup>81</sup> che *spantecaro*<sup>82</sup> pur di averle. Si giunge in area italica. Il mitico Cippo, re d'Italia, mentre assisteva ad un combattimento di tori, *s'addormenta*<sup>83</sup>, desiderando avere un paio di corna: fu esaudito al risveglio. La domanda di Apollo ripropone la questione sul piano dell'attualità etimologica e simbolica: i 'cornuti' sono coloro che hanno «*triste le mogliere*»<sup>84</sup>, così che i mariti «*deventano papute*»<sup>85</sup>. Il problema riguarda l'uso metaforico del termine, dal momento che, osserva Apollo, tale appellativo non comporta l'aver sul capo «*corna vere*»<sup>86</sup>. La negatività adombrata nelle parole di Febo è nuovamente rovesciata dalle espressioni di Franco, nel segno di un'allegoria che esibisce una partitura retorica ineccepibile<sup>87</sup>. L'uomo ricco possiede quelle sostanze che lo avvicinano al potere degli dei: tutto può comprare, anche l'amore di una bella donna. Ma l'aver «*una mogliere bella*» è il bene più prezioso per il marito, non già per poterne lui godere e farne sfoggio, ma per vendere l'amore di lei al migliore offerente. I banchetti offerti da questi fortunati mariti non sono altro che il palcoscenico sul quale esibire – mai gratuitamente – il proprio tesoro. E le mogli avvenenti rappresentano dunque una fonte di *ricchezza*: fanno la *scarzella* sempre piena, regalano la *cornucopia*, il corno della prosperità. Il commento sui portatori di corna, topico, è in realtà un complimento sul possedere la cornucopia, cioè l'abbondanza della fortuna e dei beni. Dalla cornucopia, secondo Franco, deriva il termine “cornuto”, non il contrario. Ma tale interpretazione (il cornuto è in sostanza un uomo fortunato) richiede l'estensibilità del concetto di *cuornucopia* a situazioni anche molto diverse. Il discorso di Franco si chiude nell'invito di parola che egli, seguito da Apollo, rivolge all'altro interlocutore, Modio<sup>88</sup>, il quale, più realisticamente, associa il termine “cornuto” alla rassegnazione di chi, consapevolmente, subisce tale sorte<sup>89</sup>. L'equivoco vince sempre la partita: «*li tanto ammoruse ed abbonate*» sono detti «*cornute*» come *coieto* e *manzo* è un bue: l'anfibologia riguarda il termine manzo. È presentato anche il caso del marito che, non sopportando le corna, viene sistematicamente ingannato. Perché, una volta *scommogliato*, scoperto l'inganno, è comunque definito «*becco cornuto*»?<sup>90</sup> Cortese non può più invocare la polisemia: «*becco*» vale 'marito tradito'. Si narra che il dio Bacco favorisse i Greci in

---

sciagura che colpì la stirpe di Agenore, con gaudio di Giunone, ancora adirata per l'adulterio di con Europa (III, 225-259). Il realismo dell'evento del ratto d'Europa torna, in forma di *ékphrasis*, nella tela tessuta da Aracne nel suo tragico *certamen* con la dea Atena (VI, 103-107).

<sup>78</sup> G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, III, 4, 7.

<sup>79</sup> Ivi, III, 6, 8.

<sup>80</sup> Ivi, III, 7, 7.

<sup>81</sup> Ivi, III, 7, 5.

<sup>82</sup> Ivi, III, 7, 6.

<sup>83</sup> Ivi, III, 7, 8, 3.

<sup>84</sup> Ivi, III, 9, 3.

<sup>85</sup> Ivi, III, 9, 4. *Paputo* significa 'demonio' o 'aiutante del boia', cioè potenziale omicida.

<sup>86</sup> Ivi, III, 9, 5.

<sup>87</sup> Ivi, III, 10, 1-8.

<sup>88</sup> Ivi, III, 11, 1-8.

<sup>89</sup> Ivi, III, 12, 1-8.

<sup>90</sup> Ivi, III, 13, 1-8.

battaglia, mostrando di valere più del doppio, da solo, di ogni armata nemica. La lode dei Greci avrebbe tributato al dio l'epiteto di "cornuto"<sup>91</sup>. La spiegazione etimologica è nell'ottava seguente<sup>92</sup>. Il cambio non di senso, ma di lettera, segnala il legame del marito con il dio in virtù di una eguale prodezza, dichiarata dal voluto cambiamento della *a* in *e*. Le imprese belliche del dio Bacco si rispecchiano, forse, data la natura del dio, nelle prodezze amorose del marito, abilità la cui esistenza, evidentemente, soltanto la moglie può testare. Ancora una volta l'*aprosdóketon* terminologico chiude la gara in modo, però, forse meno stringente a livello logico. A ciascuno il suo vantaggio: lo sposo ricco è cornuto perché possiede la cornucopia (non il compenso per il danno subito, ma la sua premessa e promessa). Il marito quieto mostra tale dote di equilibrio in corna metaforiche: anche in tal caso l'eccessiva mansuetudine, causa delle corna, è posta come positiva condizione e accettazione del tacito accordo di generoso prestito della consorte. Il marito, cornuto suo malgrado, scoperta la tresca della moglie, è *becco* per merito, come lo era Bacco, vincitore contro tante armate nemiche. Poco chiaro il nesso tra la *virtus* di Bacco e quella del marito che è però, forse, quella di due eroi nell'arte di amare, quando questa comporti conflitti. Anfibologico il senso dei versi relativi alla spiegazione etimologica: «*Perché "cornuto" tanno volea dire / N'ommo forte e balente co la spata*» (III 15, 1-2). Le corna sono il segno inequivocabile della vittoria e di un valore senza pari. «*Ma cornuto non è chi non consente*»<sup>93</sup> agli eventi o chi non offre «*occasione*» alla moglie di «*Farele 'n carta pecora*»<sup>94</sup> *patente / Commo de Cornovaglia è campione*»<sup>95</sup>. Due atteggiamenti devono essere banditi dal marito esente da reali colpe: la presunzione di chi crede di essere tanto valente da non avere rivali; il rischioso trascurare la moglie, vivendo da celibe<sup>96</sup>. È insomma il "campo di battaglia" ad imporre il suo essere: l'agone amoroso mostra il reale valore. Sopravvalutare le proprie forze o ritirarsi dalla lotta: questi i reali peccati. Le corna "di valore" sono dunque l'emblema di una saggia prudenza; generosità ha mostrato chi ha offerto, come nell'antica Roma, la propria moglie ad un amico, o, chi, come Pisistrato ad Atene, ha perdonato Trasibulo per aver baciato la figlia. È necessario tuttavia non *squitare* la propria moglie; è opportuno *vegliare* sulla sua condotta, se non si desidera che lei, abbandonata, comprendendo che il marito «*a zappare va quarch'autro fuosso*»<sup>97</sup>, arsa dalla gelosia, sia mossa dal desiderio di mettergli a sua volta «*lo cappiello d'uosso*»<sup>98</sup>. La conclusione con iperbole è spietata: «*E se be' fosse Orlanno Palladino / Co raggione lo chiammano Martino*»<sup>99</sup>. Il vero Martino è definito non dalle azioni altrui, ma dalle proprie mancanze: le corna di cui vergognarsi sono quelle di chi è presuntuoso o negligente rispetto ai propri doveri di marito. La conferma sembra *in primis* offerta dalla XVIII ottava, nella quale Apollo, dio della luce e del *kósmos*, pone un'ulteriore questione.<sup>100</sup> Se la colpevolezza non risiede più nel possedere di fatto le corna, ma nella negligenza di chi si mette in condizione di riceverle, perché, osserva il dio, la gente attribuisce ad entrambi, indistintamente, le corna? Non può «*na scrofa squartata*»<sup>101</sup> gettare «*vregogna e desgusto*»<sup>102</sup> su

<sup>91</sup> Ivi, III, 14, 1-8.

<sup>92</sup> Ivi, III, 15, 1-8.

<sup>93</sup> Ivi, III, 16, 1.

<sup>94</sup> Vale a dire 'pergamena'. Malato suggerisce il riferimento, ancor più rilevante a livello semantico, «alla pecora, per le corna» (Ivi, III, n.16, 2, p. 299).

<sup>95</sup> Ivi, III, 16, 2-4.

<sup>96</sup> Ivi, III, 16, 5-8.

<sup>97</sup> Ivi, III, 17, 4.

<sup>98</sup> Ivi, III, 17, 6.

<sup>99</sup> Ivi, III, 17, 7-8.

<sup>100</sup> Ivi, III, 18, 1-8.

<sup>101</sup> Ivi, III, 19, 1.

<sup>102</sup> Ivi, III, 19, 4.

«tutta na casata»<sup>103</sup>. La *famma*<sup>104</sup> di un marito «'norato e ghiusto»<sup>105</sup> non dovrebbe essere contaminata da una siffatta donnaccia, «Ch'ad ogne auciello è fatta na carogna»<sup>106</sup>: ognuno ha ciò che gli spetta. La vicenda del re di Circassia occupa le ottave successive ed esemplifica il caso di un uomo assolutamente certo della fedeltà della propria sposa<sup>107</sup>. L'anafora delle negazioni è ripresa dall'uso metaforico dell'acqua mai intorbidata dalla donna. La vista di uno specchio avrebbe in lei suscitato il più grande orrore circa la possibilità che altri, oltre al marito, potesse ammirarla. Sapiente la recita della donna, che finge di preferire la morte, di volersi trafiggere «co no spito», all'onta dell'adultera vanità<sup>108</sup>. Il re, «contento e sodesfatto», la conduce in giardino dove l'*ecciacuorvo*, specie di ruffiano, gli gioca un brutto tiro. La donna si avvicina alla peschiera per vedere se dall'acqua escano rane o pesci<sup>109</sup>. Alla vista di un fringuello la bella sposa mostra il timore che si tratti di un esemplare maschio e che, dunque, il proprio onore possa essere compromesso dal solo fatto di essere vista dal volatile. Reazione eccessiva: la moglie del re minaccia di strapparsi i capelli se l'uccello è *mascolillo*. Per non correre rischi la donna invita il marito ad allontanarsi con lei<sup>110</sup>. Il re, onorato, ritiene che la donna «de le mogliere» sia *la corona*. Il termine *froncillo*<sup>111</sup> (fringuello) e *corona*<sup>112</sup> sono forse anfibologici. Segue però l'enumerazione polisindetica dei difetti della moglie («[...] *cchiù fàuza, e la cchiù gran potrona, / E trincata e foiosa e sgrata e trista*»), chiusa da un'iperbole, inserita in un contesto negativo («*Che pe tutto lo munno se sia vista*»)<sup>113</sup>. Non solo la moglie del re era guardata, ma sotto le mentite spoglie di innocenti damigelle si celavano «*Li meglio mascolune e cchiù tregliute!*», e «*Che le devano muorze cannarute*»<sup>114</sup>. La vergogna non può ricadere su chi è ingannato senza responsabilità alcuna<sup>115</sup>. Il re dei Circassi è Sacripante, personaggio già dell'*Orlando innamorato* di Boiardo e poi dell'*Orlando furioso* di Ariosto. L'uso dei *Canti* in ottave rende evidente, in Cortese, la filiazione dall'epica moderna. Ma il modello ariostesco è richiamato, in generale, anche dalla vicenda della *quête* frustrata, trasposta in quella di un amore, in apparenza fedele, in realtà non corrisposto, da parte di una donna che, come Angelica, fugge da chi la ama davvero ed ha intorno molti spasimanti. Vi è, poi, il motivo antonomastico del «*nomen omen*», tale che il Sacripante ariostesco ricalca, nei discendenti, le orme del plautino *miles*, inconcludente e vanaglorioso<sup>116</sup>. Una consonanza profonda tra Ariosto e Cortese riguarda, a mio avviso, l'*ethos*: la

<sup>103</sup> Ivi, III, 19, 3.

<sup>104</sup> Ivi, III, 19, 5.

<sup>105</sup> Ivi, III, 19, 6.

<sup>106</sup> Ivi, III, 19, 8.

<sup>107</sup> Ivi, III, 20, 3-8.

<sup>108</sup> Ivi, III, 21, 1-8.

<sup>109</sup> Ivi, III, 22, 1-8.

<sup>110</sup> Ivi, III, 23, 1-8.

<sup>111</sup> Ivi, III, 23, 1.

<sup>112</sup> Ivi, III, 24, 4.

<sup>113</sup> Ivi, III, 24, 5-8.

<sup>114</sup> Ivi, III, 25, 1-8.

<sup>115</sup> La situazione, osserva Malato, è analoga a quella della novella dell'oste nell'*Orlando Furioso* di Ariosto (XXVIII).

<sup>116</sup> *Sacripante*, uomo valoroso e forte, è un personaggio dell'*Orlando innamorato* di Boiardo e dell'*Orlando furioso* di Ariosto, e «*re dei fier Circassi*» (L. Ariosto, *Orlando furioso*, XII, 27). Sul personaggio di Sacripante nel *Furioso* cfr. P. Casella, *Il funzionamento dei personaggi secondari nell'Orlando furioso: le vicissitudini di Sacripante*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXV, 2 (maggio-agosto 2006), pp. 11-26: *passim*. Anche Sacripante, dopo gli altri cavalieri Rinaldo e Ferraù, si innamora di Angelica, senza essere corrisposto, al pari degli altri due, dalla bella principessa del Catai. Il suo ruolo mette in rilievo l'intrecciarsi della sfera amorosa (ciclo arturiano) e di quella bellica (ciclo carolingio), con una decisa prevalenza del primo motivo. «All'intersezione tra queste due sfere si situa la zona dei duelli cortesi che costituiscono la privilegiata modalità della civiltà cavalleresca per risolvere i conflitti in entrambi gli ambiti, rimettendosi al valore del singolo cavaliere e alla giustezza della causa per la quale egli si fa garante». Proprio nell'*Orlando furioso*

«storia fallimentare di Sacripante dimostra esemplarmente come i valori esaltati» nell'*Orlando furioso* rivelino una intrinseca fragilità: la fedeltà non è garanzia di reciprocità, né la *virtus* bellica conduce di necessità a vincere<sup>117</sup>. Potremmo asserire per Cortese, come per Ariosto, che la «visione rinascimentale dell'uomo come forgiatore del proprio destino risulta così messa in discussione dalle strutture narrative di fondo», nella discrasia costante tra il premio e le «virtù e valori cortesi», tra «il mondo degli ideali» e la «realtà effettuale»<sup>118</sup>. La corte innesca inevitabilmente il bilancio sbilanciato tra oneri e onori. Più nello specifico è stato invocato il *Canto XXVIII* del *Furioso*<sup>119</sup>: la vicenda di Ariosto ruota sulla specularità delle «corna» subite da Astolfo, re dei Longobardi, e dal cavaliere romano Iocondo, uomini di rara bellezza; sulla loro conseguente ricerca di avventure amorose, culminanti nella storia con Fiammetta, figlia dell'oste. La giovane donna diviene amante di entrambi e li tradisce, mentre dormono nello stesso suo letto, con un garzone, il Greco, di cui è innamorata, quasi novella Angelica con Medoro. Lo sposerà, col loro divertito permesso: sottesa ad esso, la constatazione circa l'impossibilità di sottrarsi al destino delle «corna», comune ad ogni uomo. Cortese sembra ricalcare il modello ariostesco per il lieto fine di ogni storia di corna, e per la recursività di tale condizione, che spinge ad accettarla senza riserve. Il tradimento d'amore nel *Furioso* è declinato attraverso i modi della passione indefessa che accomuna Orlando e Sacripante, ma diversa negli esiti: solo il Paladino illustre impazzisce, perché conosce la verità su Angelica. Ma vi è anche Rinaldo, che vuole restare nella condizione di ignoranza circa la fedeltà della consorte, pur di immaginarla innocente (XLII, 97-XLIII, 9): «la tutela dell'amore coniugale contro i fondati sospetti d'adulterio» si rivela, una «saggia follia»<sup>120</sup>. Un ultimo elemento comune ad Ariosto e a Cortese è la dissociazione tra *verba* e *res*. Angelica dà vita ad un sapiente teatro dell'inganno verbale, ai danni di Sacripante, e non solo, con lo scopo di piegare la realtà a proprio piacimento; così fanno i molti personaggi femminili di questi *Canti* cortesiani dedicati alle corna. Il rimando è, tuttavia, alla labilità stessa del reale, tale da volerlo fissare, di volta in volta, nei modi più convenienti<sup>121</sup>. Il sipario cortesiano cala, è vero, in maniera più marcatamente moralistica, sulla colpa della moglie del re di Circassia: «*Chesta donca a lo Re vregogna dace? / Sbregognata senga essa che lo face*»<sup>122</sup>. Ma tale conclusione assolve la ricomposizione di una realtà essenzialmente irriducibile al *verum et bonum* e, quindi, ricondotta nei binari del *prépon*.

Il ritorno all'antichità, a Roma, riporta il riso ironico e sancisce l'assoluta normalità dell'uso di tenere ogni cosa in comune, anche le mogli. Nel caso di una moglie «*che non 'mprenava*» (non riusciva ad

---

Sacripante assume il valore di «soggetto della *quête*» amorosa, che intraprende per se stesso, sulle orme di Angelica, dall'Oriente all'Occidente e, infine, dopo aver perso armi e dignità cavalleresca, ancora in Oriente. Nell'*Orlando innamorato* invece, Sacripante, ancora nel Catai, aveva difeso la donna dalle mire di Agricane. Lo *status* di Sacripante nel *Furioso* risulta, in effetti, un rovesciamento comico del tema della ricerca amorosa, che persegue «imperferrito», nonostante abbia perso ogni caratteristica che lo avvicini ad un prode cavaliere. La sua è allora «una meccanica ripetizione di comportamenti cortesi ormai sclerotizzati e inefficaci». Sfida tutti, ma è sempre sconfitto; insegue Angelica, ma è lei a trovarlo, in una parodia del noto detto «chi cerca, trova». Di qui il valore antonomastico del nome del re di Circassia che, nello «iato tra fierezza d'ardire ed esito fallimentare», designa comunemente «uno spaccone».

<sup>117</sup> P. Casella, *Il funzionamento dei personaggi secondari nell'Orlando furioso...*, p. 15.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, III, n. 25, pp. 302-303.

<sup>120</sup> P. Casella, *Il funzionamento dei personaggi secondari nell'Orlando furioso...*, pp. 16-17. L'autrice cita l'ossimoro dallo studio di G. Ferroni, *Ludovico Ariosto*, in *Storia della letteratura italiana*, IV, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1996, p. 441.

<sup>121</sup> Il *Sacripante* di Ludovico Dolce, riscrittura del *Furioso*, condivide il disincanto verso una realtà che sfugge, ed è «sintomatico *specimen* della trasformazione manieristica che si stava compiendo, a partire dalla decisiva frattura storica e antropologica degli anni Trenta del Cinquecento, nelle strutture culturali e nelle articolazioni del Rinascimento» (S. Giazson, *Il Sacripante di Ludovico Dolce: un poema manierista*, in «Esperienze letterarie», 4, XL 2015, pp. 47-80: p. 79).

<sup>122</sup> *Ivi*, III, 25, 7-8.

avere gravidanze), il prestito diveniva un dovere, così come, tra donne, ci si prestano i riccioli finti.<sup>123</sup> Due esempi, leggendari, tratti dalla storia romana e greca, testimoniano che l'offrire la propria moglie nulla sottrae all'intelligenza o al proprio onore e amore. Catone il Giovane, noto come l'Uticense, era uomo *sàpio* «*E puro la moglie Marzia bella / Prestaie, commo se fosse ciucciarella*».<sup>124</sup> Nel citato episodio del bacio di Trasibolo alla figlia di Pisistrato, Cortese ricorda che la moglie del noto tiranno d'Atene gli chiese di vendicare il gesto del giovane. Per tutta risposta: «*Diss'isso: - Eh, ca s'accide lo nnemmico, / Non chi vasa, e bò bene, e t'èie ammico-*»<sup>125</sup>.

Alla splendida civiltà ateniese non può non seguire un episodio proprio della tradizione dell'altro Sole del mondo ellenico, la rivale Sparta. Il re Agide II regnò sulla città dal 427 al 399 a.C., ovvero in piena guerra del Peloponneso. Durante una sua assenza da Sparta la moglie Timea si lasciò sedurre da Alcibiade, in quel periodo esule da Atene. Dalla loro unione nacque un figlio, Leotichide, prima rinnegato, poi riconosciuto da Agide in punto di morte. Il tempo del concepimento del bimbo non lasciava dubbi circa il connesso adulterio. Il saggio re lacedemone, pur consapevole, amò sempre la propria moglie, non facendole mancare uova fresche al mattino e lodando la sua virtù con un madrigale<sup>126</sup>. In una struttura chiastica, che alterna un racconto della Roma repubblicana (Catone l'Uticense), un episodio dell'Atene tra l'età arcaica e l'età classica (Pisistrato), una leggenda relativa all'austera Sparta nel periodo della sua guerra contro l'egemonia ateniese (Agide II), si aggiunge, in chiusura, un altro mito della Roma imperiale: Augusto non si preoccupò, anzi ritenne un onore «*Pigliare Livia, prena de seie mise, / E le portaie cchiù sbisciolato ammore*»<sup>127</sup>. Fausta, la figlia dissoluta del dittatore Lucio Cornelio Silla, sorella gemella di Fausto Cornelio Silla, sarebbe stata sorpresa dal marito Milone in adulterio con lo storico Sallustio. Cortese riferisce il nome dell'amante: un tale *Furvio*, «*[...] ch'era guitto, / Figlio de na guaguina lavannara*»<sup>128</sup>. La vicenda di Fausta, raccontata da Aulo Gellio (*Noctes*, XVII, 18), non fa menzione di quest'uomo, né alcuna notizia si ricava dalla lettura di Plutarco e di Valerio Massimo. Il consueto bisticcio etimologico è dovuto alla polisemia metaforica dei termini *lavannara*, *allordata*, *colata*<sup>129</sup>. L'ottava si regge sull'ambivalenza di una sporcizia morale della quale non conviene preoccuparsi, poiché la mamma del buon giovane fa di professione la lavandaia e, quindi, può «*fare na colata*»<sup>130</sup> delle lordure della “nuora” e del figlio. L'introduzione della storia di Fausta, ambientata a Roma all'epoca della prima guerra civile, lascia il posto al mito greco, a «*Chillo Grieco senz'acqua accossí bravo, / Lo gran cecato che se chiamma Omero, / Che de le Muse se pò dire vavo*»<sup>131</sup>. Menelao non si ritenne forse 'norato Cavaliere nel recuperare Alena «*Se be' ch'era foiuta a Troia e torna / Magnato avenno pane de cchiù forna?*»<sup>132</sup>. Segue il riferimento a «*Vorcano, 'norato vecchiarrello*»<sup>133</sup>, nonostante il tradimento della moglie Venere con il dio Marte. E se in cielo Vulcano è onorato, non vi è alcuna ragione che

<sup>123</sup> Ivi, III, 26, 1-8; 27, 1-8.

<sup>124</sup> Ivi, III, 28, 7-8.

<sup>125</sup> Ivi, III, 29, 7-8. L'episodio è in V. Massimo, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, V, 1, 2) e nel Purgatorio di Dante (XV, 94 ss.), fonti che però non riportano il nome del giovane, forse confuso dal Cortese, secondo Malato, con Trasippo, citato poco dopo nel passo di Valerio Massimo.

<sup>126</sup> Ivi, III, 30, 1-8. L'episodio è narrato da Plutarco (*Vita di Alcibiade*, 23; *Lisandro*, 22; *Agésilao*, 3) che specifica anche la ricostruzione delle circostanze del concepimento.

<sup>127</sup> Ivi, III, 31, 4-5. L'episodio è narrato da Svetonio, *Augusti Vita*. Lo scrittore latino informa che Livia Drusilla, figlia di Marco Livio Druso Claudiano, sposò Tiberio Claudio Nerone, dal quale divorziò nel 38 a.C. Mentre era incinta del secondo figlio di Druso avrebbe sposato Ottaviano, che volle con sé Druso e il fratello maggiore Tiberio, che gli succedette sul soglio imperiale.

<sup>128</sup> Ivi, III, 32, 3-4.

<sup>129</sup> I tre termini, rispettivamente: Ivi, III, 32, 4; 7; 8.

<sup>130</sup> Ivi, III, 32, 8.

<sup>131</sup> Ivi, III, 33, 2-4.

<sup>132</sup> Ivi, III, 33, 7-8.

<sup>133</sup> Ivi, III, 34, 1.

giustifichi, in terra, la vergogna di chi subisce le corna<sup>134</sup>. Alessandro Magno ci riconduce nel mondo della storia greca. L'epiteto *Magno* è da riferire, secondo l'illustre oratore, al suo essere, appunto, tanto magnanimo «*Che pe sse cose maie fece remmore*»<sup>135</sup>. Di fronte al disonore della figlia, avrebbe affermato non soltanto di non curarsene, ma di volerle ugualmente tributare gli onori regali<sup>136</sup>. «*Astilpone, filosofo Valente*»<sup>137</sup>, non ebbe forse una figlia «*Che magnava e beveva allegramente / E fu cchiù bote co n'ommo cogliuta?*»<sup>138</sup>. Ebbene la figlia, lei sì, davvero *cornuta*<sup>139</sup>, continuò ad essere onorata dal padre<sup>140</sup>. La chiusa è davvero logica, nell'originale rivisitazione del *tópos* dell'età dell'oro: ben presto vi sarà quella «*de cuorno*»<sup>141</sup>. Il Berni non sopporta più tali discorsi<sup>142</sup>: la cura contro le corna? Non sposarsi. Ma Apollo-Cortese, per nulla eversivo, difende la dignità del matrimonio con un'apostrofe d'accento anche religioso contro i suoi detrattori, che spezza il tono buffonesco del canto<sup>143</sup>. All'enfasi iniziale segue tuttavia una spiegazione che fa uso di metafore tratte dal mondo quotidiano: se un uomo *s'è 'nmarcato*<sup>144</sup> e a causa di una burrasca distrugge *lo vasciello*<sup>145</sup> (con evidente riferimento al legame matrimoniale) ne deve sentire forse vergogna? O se un mercante *arrescato* fallisce per disgrazia «*è digno de vregogna?*»<sup>146</sup>. Piuttosto merita la pietà. Ancora due esempi, di storia vera, chiudono il dibattito-rassegna nel modo più ortodosso: il matrimonio è un'istituzione civile, in Grecia e a Roma<sup>147</sup>. L'essere coniugati costituisce un titolo di merito nell'Ellade. Plutarco sosteneva che a Sparta e in altre città greche il celibato era combattuto dallo Stato. A Roma invece era allontanato dalla carica di *Flamen Dialis* chi perdesse la moglie. La sintesi finale riposa sui cardini del buon senso naturale e comune: sposarsi è una buona cosa, ma bisogna saper scegliere la moglie, per non avere guai. Insomma, alla fine del canto, il «tradimento non danneggiava né l'eros pantagruelico degli dei, né il matrimonio, né l'onore delle famiglie, come provava la casistica della storia romana»<sup>148</sup>. Apollo si allontana: il tono del canto, piuttosto indebolito dall'intervento del dio, ha una chiusa divertita e onomatopeica<sup>149</sup>. Febo lascia la scena, suonando nuovamente la partitura del comico, ricordando al lettore che «*matrecale e sonette*» sono, al di là

<sup>134</sup> Ivi, III, 34, 1-8.

<sup>135</sup> Ivi, III, 35, 4.

<sup>136</sup> Ivi, III, 35, 5-8. Il riferimento, presente nei *Moralia* plutarchei (818), secondo il Malato, sembra riguardare più una sorella che una figlia, data anche la giovane età del macedone al momento della sua morte.

<sup>137</sup> Ivi, III, 36, 1.

<sup>138</sup> Ivi, III, 36, 3-4.

<sup>139</sup> Ivi, III, 36, 6.

<sup>140</sup> Ivi, III, 36, 5-8. L'aneddoto della figlia dissoluta di Stilpone di Megara è riferito da Diogene Laerzio (*Vite dei filosofi*, II, 11, par.114). Così il Malato: «Stilpone di Megara (380-300 a.C. circa), discepolo di Euclide e forse di Diogene il Cinico; è ricordato da Seneca (*Epistole*, I, 9) e da Plutarco (*Vita di Demetrio*, 9) perché a Demetrio Poliorcete, che dopo la conquista di Megara gli chiedeva se avesse perduto qualcosa nel saccheggio della città, rispose che i suoi beni erano la sua scienza, che nessuno aveva toccato» (G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, n.36, p. 308).

<sup>141</sup> Ivi, III, 37, 1-8.

<sup>142</sup> Ivi, III, 38, 5-8.

<sup>143</sup> «*Va' stípate ssa vocca pe le fico, / Appila, ch'esce feccia!, Apollo tanno / Respose, ca sarria cchiù gruosso 'ntrico / E de lo munno assaie cchiù scuorno e danno. / Io t'aggio ditto, e n'autra vota dico, / Ca le moglie vregogna non fanno, / E chi sprezzare vò lo matremmonio / È no frate carnale a lo demmonio*» (Ivi, III, 39, 1-8).

<sup>144</sup> Ivi, III, 40, 1.

<sup>145</sup> Ivi, III, 40, 2.

<sup>146</sup> Ivi, III, 40, 7.

<sup>147</sup> Ivi, III, 41, 2-8.

<sup>148</sup> M. Rak, *Napoli gentile...*, p. 176.

<sup>149</sup> G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso...*, III, 43, 1-8.



della tenzone, la sua vera arte e, certo, anche quella del Cortese, che invita, ancora una volta, al prudente permanere nello *status quo*, in linea con le regole sociali e del quieto vivere.

**Fiammetta D'Angelo**

## SOMMARIO

L'*iter* attraverso l'*ethos* del *Viaggio di Parnaso* di Cortese evidenzia anzitutto il tipico rapporto tra il signore e il cortigiano, riproposti nei personaggi di Apollo e del *Viator-Auctor*. Perché tutto abbia buon esito, occorre non soltanto purgare (in senso anche letterale) se stessi, ma assistere, compiaciuti, agli stessi atti compiuti dal dio Sovrano della Corte Celeste, come da ogni signore di quelle sulla terra. Bisogna poi imparare, in ogni relazione con l'autorità, ma anche in ogni intimo rapporto, a far propria una logica capricciosa e antinomica, che ad altro prelude. Come in una graduale *climax*, Cortese ci prepara al rovesciamento dei canonici valori morali, quali il biasimo dell'infedeltà coniugale, in vista di un "bene" diverso. Non soltanto è ribadito il dovere di vigilare davvero sul legame matrimoniale da parte di entrambi i coniugi, ma esaltata anche, a sorpresa, l'accettazione delle "corni" in virtù del mantenimento di un *ordo socialis* basato sulla pace. Gli esempi addotti dal mito classico, dalla leggenda e dalla storia, specialmente di età greca e romana, ma anche possibili fonti letterarie moderne sottese al testo cortesiano (il *Decameron* di Boccaccio, l'*Orlando Furioso* di Ariosto) offrono sapienti riletture, in un'ottica di retorica anche barocca e controriformista. *Tout se tient*, nei forzati dialoghi cortigiani, come nei rapporti più intimi, dominati dalla prudenza, il calcolo e la strategia.

## SUMMARY

The journey through the *Ethos* of the *Viaggio di Parnaso* leads us through the topical relationship between the Lord and the courtier, represented by the characters of Apollo and the *Viator-Auctor*. In order to obtain a good outcome of the process it is necessary not only to purge themselves but also to attend in delight the show of the same acts performed by the Sovereign God of the Celestial Court, in the same fashion of any other Lord of that land. It must then be learned, in every relationship with the authority and in any intimate relationship, how to master a capricious, antimomic logic foreshadowing other things. As in a gradual *climax*, Cortese prepares us to an overthrow of the canonical moral values as for instance the blame of conjugal infidelity in the perspective of a different "good". The duty of an actual supervision over the integrity of the marriage by both the man and the wife is stated, together with a celebration of the betrayal as a mean to maintain a social order based on peace. The examples provided by the classical myth, by legend and history related to the Greek and Roman era, but also the literary sources of the work by Cortese (Boccaccio's *Decameron* and Ariosto's *Orlando Furioso*) offer wise reinterpretations, in a perspective of a baroque, counter-reformist rhetoric. *Tout se tient* in the forced dialogues as in the most intimate relationships, dominated by caution, calculation and strategy.

## VIII. Pirandello esistenzialista

di *Roberto Mosena*

Prima di entrare nel merito di questo saggio vorrei tracciare, molto schematicamente, una mappa di riferimenti utili per orientarci in un quadro stimolante, ma certo pure impervio come quello di un discorso che verta intorno a Luigi Pirandello e all'esistenzialismo europeo del Novecento<sup>1</sup>.

“Esistenzialista” è termine che, come d'altronde molti altri presso il pubblico più ampio, ha subito in passato un abuso prossimo al fraintendimento. Mi riferisco, nella fattispecie, all'uso che se ne fece dopo la fine del secondo conflitto mondiale, quando questo vocabolo, più che essere impiegato per additare i sostenitori dell'“esistenzialismo”<sup>2</sup>, evocava l'idea di un tipo umano preciso e per alcuni perturbante: il giovane trasandato perdigiorno dei caffè stile Saint Germain des Prés.

Questo breve aneddoto di carattere sociolinguistico suggerisce già, al di là del travisamento di significato, proprio la forza di penetrazione che nel grande pubblico ha avuto il pensiero esistenzialista alla metà del secolo scorso.

Si consideri che al centro dell'esistenzialismo c'è anzitutto la parola “esistenza” che, ricordiamolo, deriva dal latino *ex*, fuori, e *sisto*, resto, rimango, ossia un composto che rimanda al concetto (estremamente pirandelliano) dell'apparire, cioè della manifestazione (rappresentazione?) dell'io all'esterno. Ne consegue un primo dato di fatto, non secondario: l'esistenza è, prima di tutto, una proprietà degli esseri viventi o animati, cosa differente dal semplice “essere” delle cose inanimate, degli oggetti. Va da sé che esistere nella filosofia esistenzialista significa proiettarsi fuori di sé e agire tramite delle azioni che, secondo quanto ampiamente sostenuto da Jean-Paul Sartre<sup>3</sup>, testimonierebbero della libertà dell'uomo, ritenuta dal filosofo francese il carattere precipuo dell'esistenza che, come recita un suo celebre assunto, «precede l'essenza».

La natura dell'uomo, la sua essenza, viene distinta dalla sua esistenza, cioè dal suo dispiegarsi e, evidentemente, dal suo manifestarsi nel mondo attraverso un percorso di scelte libere, ma anche fondamentalmente arbitrarie.

Questa sorta di “oltrepassarsi”, in direzione di un “avvenire”, di un *oltre* per usare un termine pirandelliano significativo, può portare alla coscienza della morte, alla coscienza della propria finitudine secondo Heidegger, cioè verso la pura angoscia, oppure, in altra direzione, riflettendo sul passato, sulla storia della propria esistenza, può rendere coscienti della “fatticità” dell'essere umano. Altro termine caro ai maestri dell'esistenzialismo, il quale, indicando la contingenza dell'azione e dell'esistenza umana, pur ribadendone la libertà di agire in un destino non predeterminato da leggi esterne, qualifica la nostra vita come inspiegabile, incomprensibile in se stessa, di fatto lasciando sembrare “vana” ogni azione che, caratterizzandosi proprio per la sua contingenza, ci mette di fronte a un dramma: quello di non essere necessari.

<sup>1</sup> Il quadro sarà dunque riferito alla corrente novecentesca dell'esistenzialismo e non ai preziosi incunaboli ottocenteschi, da Giacomo Leopardi a Søren Kierkegaard.

<sup>2</sup> Ricordo che il termine «esistenzialismo» era già presente e usato, almeno dopo la comparsa di *Essere e Tempo* di Martin Heidegger nel 1927.

<sup>3</sup> Ne *L'Essere e il nulla* (1943) Sartre espone la sua dottrina cercando di fissare i fondamenti metafisici dell'esistenzialismo (la libertà assoluta dell'uomo, la transfenomenalità dell'essere), e studiando la condizione umana che vede sospesa, tra il nulla e l'aspirazione all'essere, in uno stato di angoscia e gettata, dunque, in una realtà incerta. Ma di Sartre si ricordino anche testi come *La nausea* (1938), *Il muro* (1939), *I sentieri dell'essere* (1949), dove l'uomo che si confronta con l'assurdità degli eventi esterni, ne ricava un senso generale e profondo di disgusto, di nausea.

Il fatto di esistere e di scoprire l'esistenza ben dopo essere nati ci porta al fatto di capire che esistiamo, anche se non possiamo spiegarlo; ciò che conduce Heidegger a parlare di *Geworfenheit*, ovvero della condizione, molto nota, di "essere gettati nel mondo"<sup>4</sup>.

Quanto detto sinora ci consente di evidenziare una prima, indubbia, conclusione riguardo l'esistenzialismo. La filosofia esistenzialista si pone in un'ottica che sta agli antipodi rispetto qualunque altro sistema filosofico fondato sul dominio della ragione (cartesiana o meno) e delle idee, di più: l'esistenzialismo, a guardar bene, rappresenta proprio una reazione della filosofia dell'uomo contro le filosofie della ragione e delle idee<sup>5</sup>.

In conclusione si presti ancora attenzione al termine "esistentivo", per la rilevanza che avrà in contesto pirandelliano. Esso rappresenta ciò che appartiene al sentimento dell'esistenza, un tipo di analisi di carattere prettamente psicologica e morale che si manifesta e, dunque, si esercita nelle "situazioni" più varie e che si affianca all'analisi esistenzialistica e metafisica rivolta invece ad indagare i caratteri "universali" dell'esistenza umana.

La critica ha già rintracciato in altri autori italiani la presenza di temi vicini all'esistenzialismo<sup>6</sup>; un discorso, come quello avanzato di recente da Roberto Salsano<sup>7</sup>, sull'esistenzialismo di Pirandello non era ancora stato affrontato con una tale sistematicità e organicità. Avvisaglie e spunti – tesi a indicare nell'opera di Pirandello un'aria di "precorrimento" dell'esistenzialismo – ce n'erano tuttavia già stati. Cito due esempi dai testi di Nino Borsellino e di Franca Angelini: «Nonostante la differenza enfaticata da comportamenti umoristici o grotteschi, questi personaggi prefigurano gli eroi della più precoce e più tarda stagione dell'esistenzialismo, da Moravia a Sartre a Camus»<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Sono riflessioni che Martin Heidegger elabora nel suo *Sein und Zeit (Essere e Tempo)* del 1927, dove per catturare il senso dell'essere (sul piano ontologico), avvia una analisi di tipo fenomenologico che punta a descrivere le diverse manifestazioni della presenza umana nel mondo. Nel pensiero di Heidegger, l'uomo, sospeso tra la contingenza dell'esistenza, l'angoscia e il presentimento di un destino di morte, prende coscienza di un nodo fondamentale della sua vita: la finitudine. Concetto che sarà ripreso e rielaborato da Jean Paul Sartre e Karl Jaspers.

<sup>5</sup> Il quadro dell'esistenzialismo filosofico del Novecento è ricco di voci e declinato in correnti: il tedesco Karl Jaspers analizza l'esistenza dell'uomo riguardo alcune specifiche situazioni, come il concetto di colpa, inaugurando una corrente esistentiva e cristiana dove si usa inserire anche l'opera filosofica e teatrale del francese Gabriel Marcel, incentrata pur essa sull'analisi di situazioni particolari, sentimenti umani (la fedeltà in specie), il tema dell'Altro che apre a quello di Dio; viceversa i francesi Sartre e Albert Camus vengono di norma rubricati nelle fila dell'esistenzialismo ateo; infine la posizione "ambigua" di Maurice Merleau-Ponty, descrittiva di una condizione esistenziale sospesa, tra pensiero e azione, in una condizione assurda. Rinvio indicativamente, per una più attenta ricostruzione del pensiero e della temperie culturale in cui si inserisce l'esistenzialismo europeo (impossibile da farsi in questa ormai non più breve premessa), alla lettura di Karl Jaspers, *La filosofia dell'esistenza* del 1938, *La colpa della Germania* del 1946; di Gabriel Marcel, oltre alle opere teatrali, almeno *Filosofia della vita* (1943); di Maurice Merleau-Ponty si veda soprattutto *La struttura del comportamento* (1942), *Fenomenologia della percezione* (1945), *Umanismo e terrore* (1965). Di Albert Camus il teatro dell'assurdo in *Caligola* (1944), lo studio patetico e simbolico dell'umana esistenza nel romanzo *La peste* del 1947. Sarebbero anche ampie le indicazioni bibliografiche sull'esistenzialismo, ma, come detto sopra, bastino i riferimenti già dati e utili alla definizione di una primissima bussola d'orientamento.

<sup>6</sup> Annoverando accostamenti per Carlo Michelstaedter, Carlo Cassola, Alberto Moravia e altri scrittori genericamente interessati alla trattazione del tema della solitudine dell'uomo.

<sup>7</sup> Rimando alla lettura di R. Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, Bulzoni, Roma 2015.

<sup>8</sup> Si veda N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Bari 1991, p. 60. Per quanto riguarda l'analisi parallela e l'interpretazione ravvicinata di testi e di personaggi di Pirandello e Camus, sulla falsariga del teatro d'inquisizione e d'indagine sul potere, passando per i capolavori del *Così è (se vi pare)*, dell'*Enrico IV*, della *Peste* o dello *Straniero*, ricordo che molto è stato scritto e messo in luce da Fabio Pierangeli nel primo e lunghissimo capitolo, intitolato *Indagini e potere Pirandello e Camus*, di un testo originalmente incentrato su narrazioni e scritture teatrali del secolo scorso accomunate dal motivo, variamente declinato, della ricerca

E ancora: «Ma quello della comparazione rimane un campo di investigazione che può dare ottimi frutti; se la comparazione è motivata da contiguità effettiva, da visibili rapporti; come avviene per l'analisi delle somiglianze/differenze tra il siciliano e l'esistenzialismo di Sartre»<sup>9</sup>.

La condizione in cui si muovono alcuni personaggi di Pirandello può essere, all'ingrosso, riassunta come uno «snodarsi di una vicenda interiore la quale tra inerzia psicologica e svolte di sentimento denota il senso di una incontenibilità dell'individuo entro una situazione apparentemente bloccata»<sup>10</sup> che a veder bene allude a un carattere esistenziale «implicato dal tendere, nella pratica e nella coscienza, verso inedite possibilità di essere [...] sulle soglie di un "oltre"»<sup>11</sup>.

Teniamo in conto che si affacciano importanti puntelli per il nostro discorso: "vicenda interiore", "inerzia psicologica" – che già rimandano alla crisi di certi statuti di pensiero, crisi che l'esistenzialismo recupera chiaramente dal panorama culturale tardottocentesco e primonovecentesco e che Pirandello vive pure di prima mano – «situazione [...] bloccata», «possibilità di essere», «soglie di un "oltre"», fino a «destino di morte» e «essere nell'annullamento»<sup>12</sup>, i quali, messi tutti insieme, appaiono un vero formulario di stilemi e tematiche esistenzialiste.

Uno dei testi pirandelliani degli inizi, la raccolta di versi *Mal giocondo*<sup>13</sup>, del 1889, nasce con un occhio rivolto alla terra tedesca (dove l'autore si trasferirà nello stesso anno per frequentare tre corsi all'Università di Bonn e dove prenderà la laurea in filologia romanza nel 1891). Ma soprattutto si noti che nell'ultimo verso del libro, in posizione ben visibile ed evidenziata, Pirandello colloca un assunto teorico, una dichiarazione di poetica per il futuro, annunciando di volersi occupare «col poderoso canto» de: «La vanità de l'essere infinita»<sup>14</sup>.

Primo esempio di ciò che Salsano indica come un *fil rouge* dell'opera pirandelliana, e che, ad esempio, Borsellino collegava, in una dialettica tra testi degli esordi e testi della maturità, ai *Giganti*, nell'ottica fondativa di una «*drammaturgia dell'essere*»<sup>15</sup>.

Pirandello rivendica, qua e là, per sé, la patente di "scrittore filosofo"<sup>16</sup>. E, a ricordare uno dei leitmotiv ossessivi nel progetto di romanzo rimasto allo stato di abbozzo, *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra*, potremmo già dire di filosofo esistenzialista: «Sono caduto – scriveva – non so di dove né come né perché, caduto un giorno [...], caduto in un'arida campagna di secolari ulivi saraceni». L'uomo cade (è gettato?) nella vita, come dirà più avanti, allo stesso modo

---

della verità e della giustizia. Cfr. F. Pierangeli, *Indagini e sospetti. Pirandello, Camus, Dürrenmatt, Sciascia, Betti*, L'Epos, Palermo 2004, in particolare le pp. 15-122.

<sup>9</sup> Si veda *Il punto su Pirandello*, a cura di F. Angelini, Laterza, Bari 1992, p. 62.

<sup>10</sup> Cfr. R. Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, cit., p. 12.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Sono poetici i testi degli esordi pirandelliani, dovendo escludere quelli fatti sparire dallo stesso autore e di carattere teatrale, scritti prima dei vent'anni. Si ricordi anche, per il rapporto con la cultura tedesca, la successiva traduzione delle *Elegie romane* di Goethe (1896). Sulla centralità del teatro nella definizione dell'opera pirandelliana, sulla sua autonomia nel percorso artistico, per i suoi ritmi ripetitivi e di rifondazione delle storie, per la sua stessa struttura che allude a un gioco infinitamente tentato di realtà/illusione rinvio al fondamentale R. Scrivano, *La vocazione contesa. Note su Pirandello e il teatro*, Bulzoni, Roma 1995<sup>2</sup>.

<sup>14</sup> Cito da L. Pirandello, *Mal giocondo*, nella recente edizione a cura di F. Miliucci (Ensemble, Roma 2015). Il verso è a p. 145. Su questo verso insiste Salsano facendoci ricordare che «sotto la spinta di un mal di vivere serpeggiante pur nella giocondità, offre quasi la premonizione di un destino umano e letterario» avviato «sul battistrada di un essere e di un esistere». Cfr. R. Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, cit., p. 15.

<sup>15</sup> È definizione dello stesso N. Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, cit., p. 111.

<sup>16</sup> A seconda delle varie impostazioni critiche e ideologiche, di volta in volta esaltato o limitato: come nullamente filosofo (Croce), interprete autentico della coscienza contemporanea (Tilgher), coscienza del decadentismo (Salinari), coscienza della conflittualità del mondo contemporaneo (Baratto), documento della disgregazione dell'uomo (De Castris).

delle lucciole<sup>17</sup>. L'idea che la vita sia un involontario (non richiesto) soggiorno, che sia qualcosa di inspiegabile alla ragione umana, concetto portato ovunque dall'autore, lo pone in linea con certe speculazioni filosofiche dell'esistenzialismo, allo stesso modo del verso letto prima che a parafrasarlo potrebbe suonare "della vanità senza fine dell'essere".

Di qui, perciò, giunge la necessità di ricavare un «senso della vita» per Pirandello, molto prossimo a quello che Heidegger, nelle prime pagine di *Essere e Tempo*, indica come il «problema del senso dell'essere». Di fronte ai numerosi fatti illogici e inspiegabili in cui la vita s'imbatte e si scontra, Pirandello indicherà una chiave di superamento parlando, come per esempio nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, di un oltre: «C'è un oltre in tutto»<sup>18</sup>.

Alla base dell'universo poetico dell'agrigentino stanno, come è noto, alcune fondamentali dicotomie: l'opposizione o confusione tra realtà e illusione, tra vita e forma. Dal cui contrasto, nella prosa secca e razziocinante di Pirandello, prende avvio un andirivieni di illuminazioni su determinate situazioni concrete – nelle novelle, nei romanzi, nel teatro – che formano una vera dottrina della relatività d'ogni cosa che è, prima di tutto, la smentita dell'esistenza di una verità unica, condivisibile e afferrabile tramite la ragione. E una conferma, quindi, della crisi di certi statuti di pensiero, del positivismo e dell'idealismo, nonché, mi pare, un ripudio delle stesse basi di poetica su cui si fondava la stagione romanzesca del Naturalismo.

Ma se una verità non è possibile, l'opera di Pirandello si regge, a ogni pagina, proprio su un continuo interrogarsi sulla realtà e sull'esistenza dell'uomo. Seguendone i casi il lettore è introdotto al cospetto di altre dicotomie; come quella tra il ridicolo e il tragico dell'esistenza umana, tra l'avvertimento del contrario e il sentimento del contrario<sup>19</sup>; sarà indotto in una speculazione esistenziale (psicologica, interiore, quotidiana, concreta) sulle varie manifestazioni esterne dell'esistenza, sostituendo più spesso ad una impressione iniziale e superficiale di comicità o di gusto ridicolo, la comprensione di una più profonda esistenza fatta di dolore e, in fondo, di spaesamento.

Si pensi – per restringere l'ambito – ai romanzi di Pirandello. Sono tra i romanzi più importanti del Novecento italiano. In essi l'autore altro non fa che prendere in considerazione, in vario modo, secondo situazioni concretissime, le varie potenzialità e ambiguità dell'essere. Ne *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915-16) il protagonista è un impiegato, un operatore (un occhio; una mano che gira una manovella), presso una casa di produzioni cinematografiche<sup>20</sup>, e il romanzo vive di questa perdita d'identità e d'una assimilazione progressiva del punto di vista del personaggio con il mezzo meccanico, con il quale finisce per identificarsi, di fatto annullandosi: una storia sulla perdita del Sé?

*Uno, nessuno e centomila* (1925-26) dieci anni dopo ripropone variata la stessa metafora: un ricco borghese di provincia vive la scomposizione dell'io, dell'essere, finendo per lasciarsi andare in un ospizio per poveri (altra soluzione di annullamento). Tutto comincia dal titolo del romanzo e prosegue incessantemente fin dalla prima pagina dove, si ricorderà, Vitangelo Moscarda a colloquio con la moglie (l'Altro) di fronte a uno specchio, viene a contatto con un moltiplicarsi di prospettive in cui l'io finisce per frantumarsi.

C'è una poesia di Jorge Luis Borges che cito perché in qualche modo aiuta a chiosare con precisione la presenza di quello specchio, tutt'altro che casuale nell'incipit pirandelliano. La poesia s'intitola appunto *Los espejos* (*Gli specchi*)<sup>21</sup>, un oggetto che cade bene nel mondo borghesiano fatto di scritture,

<sup>17</sup> Si legga L. Pirandello, *Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra*, in Id., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano 1960.

<sup>18</sup> Si rilegga la prima pagina, in qualsiasi edizione, dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, uscito a puntate sulla *Nuova Antologia* tra il '15 e il '16, poi in volume nel 1925.

<sup>19</sup> Si rileggano a tal proposito le pagine del saggio *L'umorismo* (1908), dove Pirandello prende inoltre le distanze dalla tradizione accademica italiana e dall'estetica di Benedetto Croce. Anche per la prospettiva di questo discorso si veda G. Patrizi, *Pirandello e l'umorismo*, Lithos, Roma 1997.

<sup>20</sup> Kosmograph: ossia "scrittura del mondo", nome altamente significativo e indicativo.

<sup>21</sup> Sugli specchi cfr. S. Caronia-F. Patriarca, *Gli specchi di Borges*, UniversItalia, Roma 2000.

riscritture, labirinti, sogni, confusione di realtà e di illusioni, tanto da sembrare, in definitiva, un'opera stesa sulla superficie di uno stagno dove si getti un sasso; un'opera di onde, di echi, di parvenze, di sogni e di riflessi. Qui lo specchio è l'oggetto che moltiplica il mondo, «Prolongan este vano mundo incierto» (gli specchi «Il nostro vano mondo incerto estendono», v. 25). Nello specchio una realtà seconda prende avvio all'alba, in una storia illusoria e capovolta di riflessi, in cui l'uomo, come un fantastico rabbino (il Goj pirandelliano?<sup>22</sup>), può leggere, e leggersi, dalla destra alla sinistra, guardarsi come ci guardano gli altri e averne paura, sentendo, come per un *mal giocondo*, la forma del suo essere: riflesso e vanità. Nell'ultima quartina si legge: «Dios ha creado las noches que se arman / de sueños y las formas del espejo / para que el hombre sienta que es reflejo / y vanidad. Por eso nos alarman»<sup>23</sup>.

Il capolavoro Pirandello l'aveva però già scritto con *Il fu Mattia Pascal* (1904), romanzo, dopo tutto, totalmente impancato sul rapporto tra Essere (Mattia Pascal) e poter essere (Adriano Meis), sul problema dell'identità, sulla libertà arbitraria delle proprie azioni che finiscono per gettare il protagonista in una situazione imprevista (e nullificatrice): dopo la possibilità di essere un altro, la scoperta di non poter più essere né quello di prima né il suo doppio, ma solo l'ombra di se stesso.

È da questi naufragi esistenziali che si comprende molto di Pirandello: la sua opera narrativa e teatrale parte quasi sempre da un punto fermo; dal disagio dell'esistenza e di conseguenza da una perdita d'identità cui segue una ricerca ontologica variamente atteggiata e risolta<sup>24</sup>. Proprio qui, al centro tematico, stilistico e strutturale dell'universo pirandelliano si annida il gioco che l'autore »»ripropone per tutte le sue maschere e tutti i suoi fantasmi<sup>25</sup>: le sue storie non hanno solamente al centro il rapporto tra realtà e illusione, la loro semplice interscambiabilità o confusione o contrasto acuto, ma propongono una vera interrogazione, un'indagine, spesso serratissima, su cosa sia più la realtà, che non sa se è realtà o illusione, e su cosa sia l'illusione, che se non è realtà non sa più che cosa sia. Di qui deriva la tortura<sup>26</sup> del personaggio, "spaesato" tra il suo profilo individuale e la sua immagine sociale, preda di dilemmi esistenziali.

Ma un altro capolavoro di Pirandello è senza ombra di dubbio quello del romanzo *I vecchi e i giovani* (1913) che, per dirla breve, sposta, con il salto da vicende private a vicende pubbliche, il fuoco d'osservazione dell'indagine esistenziale che finisce, come è noto, per assumere i connotati di una crisi storica<sup>27</sup>. In questo romanzo, sullo sfondo della delusione post-risorgimentale, Pirandello rimesta

<sup>22</sup> Non è questa la sede opportuna per una più ampia disamina dell'argomento. Rimando alla novella per un anno intitolata *Un «Goj»*; alla voce Goj in L. Sciascia, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989, pp. 30-31; e al saggio *Chi è goj?* in S. Campailla, *Controcodice*, Esi, Napoli 2001.

<sup>23</sup> «Dio ha creato le notti popolate / di sogni e le parvenze dello specchio / affinché l'uomo senta che è riflesso / e vanità. Per questo ci spaventano». Le traduzioni sono di Tommaso Scarano, la quartina è a p. 113 dell'edizione, a sua cura, di J.L. Borges, *L'artefice*, Adelphi, Milano 2016.

<sup>24</sup> E qui i compagni di strada di Pirandello possono essere molti tra gli scrittori del primo Novecento europeo. Faccio un esempio di estrema attualità e grande interesse letterario pensando ad Arthur Schnitzler di cui, tra gli altri testi che andrebbero pure menzionati, è stata da poco pubblicata per la prima volta in Italia una commedia in tre atti del 1917, *Fink und Fliederbusch*: una storia che porta in scena il doppio, un giornalista alle prime armi che, in un relativismo scisso e assoluto, collabora contemporaneamente a due testate; amara metafora sulla scissione dell'io, dunque, e satira della stampa viennese d'inizio Novecento. La magistrale e divertente farsa teatrale si può leggere in questa meritevole edizione: A. Schnitzler, *Fink e Fliederbusch*, a cura di F. Cambi, Analogon, Asti 2016.

<sup>25</sup> Intorno ai personaggi pirandelliani, tra gli innumerevoli contributi, si veda almeno A.R. Pupino, *Maschere e fantasmi*, Salerno, Roma 2000.

<sup>26</sup> Il lemma rimanda inevitabilmente al saggio di G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981.

<sup>27</sup> Sul ruolo della storia nell'opera pirandelliana e sul sentimento di esclusione patito dai personaggi nei suoi confronti, nell'ottica matura di un dramma generazionale descritto con viva coscienza storica, invito a leggere R. Caputo, *Gli esclusi della storia*, in AA.VV., *Colloqui pirandelliani*, Vecchiarelli, Manziana 2001, pp. 31-39.

uno stato di coscienza esistenziale che trasuda di senso della finitudine e presentimento della vanità dell'esperienza non solo privata stavolta, ma anche universale; in accordo con gli esiti di altri scrittori ascritti all'esistenzialismo il romanzo fa riflettere sulla vanità dell'essere umano, la sua finitudine, la contingenza vana e non necessaria dei suoi sforzi e delle sue ambizioni che si impaludano, infatti, nel «tedio angoscioso della vita». Si rilegga un passo come questo, del resto in completa sintonia con quanto auspicato all'ultimo verso di *Mal giocondo*:

«Guardò gli alberi, davanti alla villa: gli parvero assorti anch'essi in un sogno senza fine, da cui invano la luce del giorno, invano l'aria smovendo loro le frondi tentassero di scuoterli. Da un pezzo ormai, nel fruscio lungo e lieve di quelle fronde egli sentiva, come da un'infinita lontananza, la vanità di tutto e il tedio angoscioso della vita»<sup>28</sup>.

Già da questa rapida rassegna sui romanzi si evince che al fondo di tanta scrittura dell'agrigentino compare un nodo comune: l'interrogativo sulla realtà e sulle manifestazioni interne ed esterne dell'essere. A conferma, cito:

«Quella di Moscarda è una interrogazione totale che apre l'oggetto all'esperienza del soggetto e si fonda sulla smitizzazione di una conoscenza oggettiva. [...] Il sentimento del contrario, il fondo umoristico della riflessione pirandelliana, può annidarsi oltre che in singole occasioni romanzesche, proprio nel generale contrasto tra il permanere di qualcosa della dialettica socratica tra implicazioni e deduzioni logiche maieuticamente stimolate dal discorso dialogico, da una parte, l'esito di un fattore illogico, inspiegabile, che si profila come destino dell'essere nell'infinita proliferazione di verità ed identità in cui consiste il gioco della vita, dall'altra parte»<sup>29</sup>.

Sotto l'insegna di un'indagine sospesa tra essere/possibilità di essere, si possono inoltre collocare numerose pièce teatrali dell'autore. Basti ripensare una battuta di *Il piacere dell'onestà* (1917), dove l'espressione di un tale modo di essere basato sul poter essere contribuisce a destituire la concezione naturalistica dell'io, dell'identità del protagonista, pur rivendicata e già messa in dubbio fin dall'attacco.

«Io entro qua, e divento subito, di fronte a lei, quello che devo essere, quello che posso essere – mi costruisco – cioè, me le presento in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre con lei. E lo stesso fa di sé anche lei che mi riceve [...]»<sup>30</sup>.

È importante notare che in Pirandello lo sguardo resta fisso – come in *Uno, nessuno e centomila* d'altro canto – non solo sulla coscienza del personaggio (e dunque sul piano interiore) che in qualche modo esiste quando entra in scena («entro qua»), cioè si manifesta, esistenzialmente “appare”, per di più adattandosi, ma anche sulle relazioni che egli instaura con gli altri, perché uno dei nodi fondamentali è proprio quello del contatto, della manifestazione del Sé all'esterno (s'è già detto: «esistenza» deriva dal latino *ex*, fuori, e *sisto*, resto, rimango), e della rete di relazioni che ne nasce. In ciò, suggerisce con acume Salsano, si può scorgere addirittura un parallelismo con quanto sostenuto da un altro romanziere del Novecento: Robert Musil che proprio sulla visione di una realtà come possibilità si sofferma nell'*Uomo senza qualità*, fin dal titolo del quarto capitolo: *Se esiste il senso della realtà deve esistere anche il senso della possibilità*<sup>31</sup>.

Sempre sul bilico essere/poter essere si pensi ancora, per rimanere al teatro, al risultato dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1920), dove la sperimentazione di Pirandello giunge al sommo grado

<sup>28</sup> L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Newton, Roma 1993, p. 65.

<sup>29</sup> Cfr. R. Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, cit., pp. 23-24.

<sup>30</sup> L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di S. D'Amico, vol. 1, Mondadori, Milano 1989, p. 570.

<sup>31</sup> Per un ampliamento del parallelismo rimando direttamente a R. Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, cit., p. 28.

con la convenzione teatrale, l'idea del teatro nel teatro, che fa compiere un ulteriore passo in avanti allo scivoloso rapporto realtà/illusione verso uno sdoppiamento vero e proprio della vita/finzione dei sei personaggi. Il dramma si recita nella finzione dei personaggi e nella loro verità di esseri umani "in cerca d'autore", esseri che «vogliono vivere in noi», che portano dentro di sé il copione del dramma e lo vogliono rappresentare. Come del resto quel dottor Fileno della novella *Tragedia d'un personaggio* (1911), che si introduce nello studio dell'autore per dire che nessuno può sapere meglio di questi che loro, i personaggi, sono vivi: «più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri»<sup>32</sup>.

Potremmo anche concludere dicendo che questi, come numerosissimi altri personaggi pirandelliani, cercano, con la loro aspirazione di vita e di verità, di uscire dal Nulla in cui angosciosamente, con sofferenza, sono gettati e sospesi, di costruire quindi il senso del proprio essere, pur attraverso la finzione del teatro.

Che dire poi del titolo riassuntivo dell'esperienza teatrale? Molto significativo e qualificante, come del resto la maggior parte, se non la totalità, dei titoli dell'agrigentino: *Maschere nude* – e c'è pure una novella intitolata *La vita nuda* in una sezione delle *Novelle per un anno* dallo stesso titolo – locuzione che sta a significare che l'esistenza, smascherata delle apparenze, mostra la sua verità di dolore.

Ma andando di questo passo, e su questa strada, seguendo le opere di Pirandello, si potrebbe insistere a lungo rimanendo in un ambito di sintonie e di parallelismi – si badi bene sia tematici sia strutturali, e giocoforza pure stilistico-linguistici, dunque tutt'altro che marginali –, con l'aria di famiglia, direbbe Giuseppe Petronio, dell'esistenzialismo europeo del Novecento.

È qui che il testo di Salsano diventa un importante strumento d'appoggio in direzione di un confronto teorico, fornendo nel suo discorso varie prove di carattere intertestuale. Per esempio lo studioso mostra come il tema pirandelliano, così centrale in *Uno, nessuno e centomila*, della relazione tra la coscienza propria e quelle altrui sia vicino alla «autointerpretazione quotidiana dell'Esserci come voce della coscienza»<sup>33</sup> di Heidegger, oppure al tema centrale della filosofia di Jaspers: «in che modo l'Uno sia nel molteplice, che cosa esso sia, e come io possa diventarne certo»<sup>34</sup>.

Il motivo dello sguardo dell'io sull'altro e dell'altro sull'io che, come sappiamo, apre un groviglio di infiniti risvolti in vaste zone dell'opera pirandelliana, nonché una evidente frattura nella coscienza, nell'identità dei suoi personaggi, trova, come mostra Salsano, plurimi riscontri nell'*Essere e il nulla* di Sartre. Ad esempio: «Non posso [...] dirigere la mia attenzione sullo sguardo senza che, nello stesso tempo, la mia percezione si decomponga»<sup>35</sup>.

Lo stesso critico evidenzia come certe formulazioni fenomenologiche esistenziali, proprie di tanto Pirandello, («essere è farsi», da *Come tu mi vuoi*, «crearsi, creare! E allora soltanto ci si trova», da *Trovarsi*) trovino riscontri testuali con le speculazioni heideggeriane sul perdersi e ritrovarsi: «Poiché l'Esserci si è *perso* [...], prima di tutto deve *ritrovarsi*»<sup>36</sup>.

Prima di un suggestivo e approfondito parallelo tra Gabriel Marcel e Luigi »Pirandello, ben fondato anche sui testi del primo che vertono sul nostro, nel capitolo centrale del libro, intitolato *Essere, mistero, "oltre"*, Salsano, riprendendo alcuni argomenti cari alla critica pirandelliana precedente, come il tema dell'oltre nell'opera dell'agrigentino (si sono tenuti anche convegni su questo tema), e

<sup>32</sup> La battuta, la critica lo ha già notato, se si eccettua un cambio di punteggiatura – il punto e virgola che diventa punto fermo – viene riproposta senza ulteriori variazioni proprio nei *Sei personaggi*.

<sup>33</sup> M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, p. 326.

<sup>34</sup> K. Jaspers, *La mia filosofia*, Einaudi, Torino 1946, p. 36.

<sup>35</sup> J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, a cura di F. Fagnani e M. Lazzari, il Saggiatore, Milano 1997, p. 304.

<sup>36</sup> Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 326.



appoggiandosi a una più o meno fitta rete di citazioni testuali<sup>37</sup>, giunge ad indicare come baricentro dell'opera la relazione tra ciò che esiste come fenomeno e l'inchiesta su di esso.

Indagine, questa, che apre il campo a un oltre rispetto al fenomeno, che Pirandello insegue anche sul piano ontologico e metafisico oltre che retorico, in un processo infinito di destabilizzazione di tutti i punti fermi, spesso sviluppato a livello stilistico attraverso una caratterizzazione espressionistica della pagina, e che conferma in ultima analisi come:

«Nel raggio di un occhio che guarda “dentro”, disancorato dalla ragione empirica e dalla metafisica ma attratto dalla dinamica fenomenologica dell'esistere, l'oltre può essere l'appannaggio esistenzialistico d'un essere come poter essere. Le infinite possibilità dell'essere, che creano a volte il senso inquietante di una assoluta labilità, incidono nei caratteri di un immaginario che diventa folgorante, oltre che straniato. L'oltre più sconvolgente a cui può attingere Pirandello oscilla tra epifania e sua negazione intrinseca in quanto ciò che si mostra è, in ultima istanza, più che la presenza, la possibilità mai necessariamente prevista d'ogni presenza, e quindi la possibilità, per diritto, di nessuna presenza in particolare, onde ciò che si mostra è l'apertura su un vuoto. Che il rapporto della persona verso questo vuoto, il quale, considerato in chiave esistenzialistica, potrebbe appellarsi come essere di fronte al nulla o essere per la morte, si colori anche di tinte specificamente religiose, è cosa disponibile alla occasionalità storica dell'operare pirandelliano, al suo variegato porsi sul discrimine tra una ricerca d'identità e una tensione all'alterità»<sup>38</sup>.

Si rileggano e ripensino in quest'ottica tante novelle: la proverbiale *L'avemaria di Bobbio*, *La casa del Granella*, *I pensionati della memoria*, *Fede*, oppure l'asserzione sostantivata nei *Quaderni di Serafino*, testi dove, tra epifanie e aperture improvvise al soprannaturale, al mistero, a un significato ulteriore, inspiegabile, inafferrabile delle cose e dell'esistenza, Pirandello prosegue la sua opera di oltrepassamento del positivismo e della sua logica, facendo leva sul sentimento di un *quid* inalienabile che fa parte dell'esistenza umana e che non può essere spiegato attraverso la logica corrente. Infatti, Serafino dirà «sciocchi» e «infelici» gli uomini che vogliano «con la ragione spiegarsi quello che con la ragione non si spiega».

Ciò che infine rende ancor più persuasiva la lettura di *Pirandello in chiave esistenzialista*, oltre alle tante pagine in cui Salsano avvicina sia tratti tematici sia stilemi di Pirandello a quelli dei maggiori pensatori dell'esistenzialismo europeo del Novecento, è, a mio avviso, la raffigurazione di una Sicilia vissuta anch'essa alla maniera esistenzialistica.

Tornando infatti alla contrada di Girgenti, agli ulivi saraceni di cui parlammo addietro, si può ripensare in chiusura la presenza di una Itaca pirandelliana.

La Sicilia è stata, sono molti ormai gli studiosi concordi, una vera ossessione per gli scrittori siciliani, come del resto gli anni che girano attorno al 1860, da Verga a De Roberto, da Pirandello a Sciascia, da Lampedusa a Consolo<sup>39</sup>, lasciando splendide testimonianze di carattere storico e civile. Mostrando essi, il più delle volte, come la Sicilia nella Storia diventi immagine icastica del potere politico, del potere della chiesa, poi del potere mafioso, e assolve insomma una funzione polisemica, concreta e allo stesso tempo simbolica: la Sicilia come metafora, per dirla con Sciascia. Metafora di una lunga storia di «estraneità», di separatezza dal resto della penisola, che rappresenta il luogo della *non-ragione*, dell'immobilità e di un irreparabile abbandono.

<sup>37</sup> Rinvio a R. Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, cit., pp. 49-67. Le pagine su Marcel-Pirandello sono invece le 69-81.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

<sup>39</sup> Discuteva della Sicilia e di altri temi, con grande efficacia, su romanzo storico e sull'esigenza stilistico-ideologica della metafora il libro di V. Consolo, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Donzelli, Roma 1993. Ma i rimandi su questi temi potrebbero essere plurimi, invito a leggere L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi, Milano 2001; S. Gentile, *L'isola del potere. Metafore del dominio nel romanzo di Leonardo Sciascia*, Donzelli, Roma 1995, proprio per i lunghi rilievi su potere e isola; molti altri e gli stessi testi di autori siciliani tra Otto e Novecento che propongono spesso, come è noto, sul crinale di dicotomie pungenti come verità-menzogna o giustizia-ingiustizia, un'immagine dell'isola come metafora.

Già il nome di isola alludendo a tratti fisici ben precisi e circoscritti rimanda in senso figurato, allegorico o simbolico ad uno spazio geografico in cui entrano in gioco, proprio per la sua connotazione, elementi atti a trascendere i meri dati referenziali e naturali in direzione di un'interpretazione che tenga conto di aspetti invece antropologici, politici, esistenziali. È su questo terreno che la categoria dell'insularità con le sue varie sfumature di estraneità, separazione, parzialità, solitudine e così via rende problematico e bisognoso di attenzioni il rapporto tra individuo e mondo, la dialettica tra spazio breve e resto della terra. «In letteratura, del resto, le separazioni e i confini appaiono singolarmente labili e permutabili data la dominante metaforica e analogica che anima per costituzione l'immaginario poetico»<sup>40</sup>.

L'immagine dell'isola – spiega Salsano – può diventare un archetipo fenomenologico importante qualora si voglia rintracciare nuclei decisivi nell'individuazione della coscienza moderna divisa tra assoluto e relatività. L'evidente rimando all'idea di una esaustività circolare dello spazio chiuso e concluso si spezza e diventa fragile nel rapporto dialettico con la totalità di ciò che sta "oltre", e si ricordi *Itaca e oltre* di Claudio Magris.

Il quadro di uno spazio autosufficiente si sgretola su un terreno dove il senso della finitudine, della relatività, della ricerca di un senso ulteriore prendono sempre più importanza nella ricerca della completezza, della totalità, della verità.

Salsano fa notare che già in alcune pagine dell'*Umorismo*, Pirandello aveva accennato a un'idea di «vuoto intorno a noi» come proposizione di un carattere ontologico che partendo dal vuoto interiore si allarga a figurare il vuoto esteriore: lo spazio esterno come vuoto che sta intorno all'esistenza, che circonda, cioè, l'isola dell'io.

Pirandello ha voluto usare questa metafora, quasi un assoluto ontologico, dell'insularità a proposito della sua Sicilia, e a ben vedere non solo per dare una caratterizzazione tipologica agli isolani – e Sciascia ha parlato di sicilianità come «modo di essere»<sup>41</sup> – ma anche per superare una focalizzazione provinciale: ciò è evidente dando uno sguardo ad alcune novelle in cui l'isola è ripensata e confrontata con altri spazi: da Bonn a Roma, matura in Pirandello uno sguardo retrospettivo sull'isola cui, le lettere lo dimostrano più volte, l'autore si sente rivolto e legato indissolubilmente. Ma è proprio il concetto di isola, con la conseguente atmosfera di insularità che esclude, a offrire a Pirandello la chiave per altre speculazioni di carattere esistenziale.

Si pensi la figura d'esclusione di Silvia Roncella, adombrante quella di Grazia Deledda. Essa rimanda al binario isola-terra (Taranto-Roma uguale Sardegna-Roma) ed è dominata da «un fondamentale isolamento esistenziale» sottolineato, per giunta, dalla volontà di tornare a lavorare quieta, indietro nello spazio, si direbbe nell'isola di se stessa.

Sono tanti i casi in cui Pirandello disegna queste figure di esclusione o discute dell'isolamento come qualcosa che separi dalla vita di un altrove, nelle novelle, nei romanzi, nel teatro. Leggendo in questa chiave novelle come *Lontano*, o *Rimedio, la geografia*, per esempio, si ha netta l'impressione che dietro l'isola geografica stia quella di un isolamento psicologico ed esistenziale che in Pirandello serve per additare la certezza di una vita situata in un altrove, la certezza che ci sia un'altra realtà, «una cosa che è perché è, e che voi non potete fare a meno che sia» dice l'agrigentino. E così facendo «l'immagine dell'isola diventa non solo schermo di una condizione di isolamento, ma significanza di una negazione [...] di ogni concezione dialettica della vita e della storia»<sup>42</sup>.

Per dirla breve, se i limiti dell'isola sono i limiti della relatività di fronte all'infinito, quanti sono i personaggi di Pirandello che vogliono partire? Lasciarsi alle spalle un nulla in direzione di altro nulla, superando quel mare che è, tutto intorno, un invito al compimento del Sé, alla ricerca della vita e

<sup>40</sup> Cfr. R. Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, cit., pp. 93-94.

<sup>41</sup> Cfr. L. Sciascia, *Pirandello e la Sicilia*, cit., p. 13.

<sup>42</sup> Cfr. R. Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, cit., p. 102. Salsano in queste pagine sull'isola produce vari esempi, da *Lumie di Sicilia* a *Suo marito*, *L'esclusa*, *La nuova colonia*, *Il viaggio eccetera*, per giungere al parallelo dello Zagrù sanseondiano. Rimando alla lettura integrale del capitolo alle pp. 93-111.

della verità, di chi si sia? E quanti, poi, saranno quelli che tornando sui propri passi, si pensi solo al Mattia Pascal, rimarranno spaesati?

Pirandello, insomma, usa la metafora dell'insularità per raccontare una storia in cui l'io è staccato dal mondo. D'altronde, risponde alle precedenti domande, non solo nei testi che andrebbero ampiamente citati e che confermerebbero quanto fin qui suggerito, ma in modo chiaro anche nei *Saggi e interventi*, laddove si può scorgere dietro l'ambizione o aspirazione di vita il tentativo del Sé di prendere parte, comunque, ad una vita, di Farsi, di Essere, di entrare in scena, di esistere, di manifestarsi cioè fuori di sé, di essere rappresentati (chiederebbero ancora i sei personaggi) oltre i limiti dell'isolamento doloroso, uscendo dal Nulla in direzione dell'Essere, andando verso la Vita e spezzando la Forma:

«Tutti i siciliani in fondo sono tristi, perché hanno quasi tutti un senso tragico della vita, e anche quasi tutti una istintiva paura di essa oltre quel bene ambito del covo, ove si senton sicuri e si tengono appartati, per cui son tratti a contentarsi del poco, purché dia loro sicurezza. Avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno, aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di quest'aperto, che da ogni parte è il mare che li isola, cioè li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola a sé, e da sé si gode, ma appena, se l'ha, la sua poca gioia, da sé, taciturno e senza cercar conforti, si soffre il suo dolore spesso disperato. Ma ci son di quelli che evadono; di quelli che passano non solo materialmente il mare, ma che, bramando quell'istintiva paura, si tolgono (o credono di togliersi) da quel loro poco e profondo che li fa isole a sé, e vanno ambiziosi di vita ove una loro certa fantastica sensualità li porta, spassionandosi, o piuttosto soffocando e tradendo la loro vera, riposta passione, con quell'ambizione di vita effimera. Il Verga, giovane, fu uno di questi»<sup>43</sup>.

Il Pirandello, laureando e poi scrittore, fu un altro di questi.

Luigi Pirandello, è stato detto tante volte, ha alle spalle Nietzsche e Schopenhauer. Con François Orsini si può aggiungere che ha accanto a sé l'Europa, specie quella espressionista<sup>44</sup>. Nemmeno va dimenticata l'importanza del filosofo Giuseppe Rensi, cui la critica pirandelliana ha sovente fatto riferimento.

Ora, mi pare si possa dire che il contributo di Roberto Salsano<sup>45</sup>, a margine del quale abbiamo discusso in queste pagine, per la novità della proposta critica impreziosisca il campo degli studi specialistici sull'agrigentino, indirizzandoli in maniera solida verso un capitolo essenziale del Novecento europeo perlopiù scarsamente considerato dalla critica pirandelliana precedente, suggerendo alla stessa nuovi campi d'indagine per approfondimenti di tipo comparatistico e intertestuale; e questo non per alzare i toni del discorso critico o per aggiungere sterili etichette ad un'opera che non ne ha alcun bisogno, per giunta già densa di possibili rimandi, oltremodo cospicua e dalla bibliografia critica sterminata, ma per coglierne più da vicino certi aspetti particolari e fors'anche il senso profondo di una ricerca – esercitata a tutto campo nelle novelle, nei romanzi, a partire dalla poesia e finendo a teatro – del senso dell'esistenza umana e della sua intima verità, risolto da Pirandello con una infinita osservazione di situazioni che molto spesso preludono certi svolgimenti letterari e filosofici dell'esistenzialismo.

**Roberto Mosena**

<sup>43</sup> L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, pp. 1012-1013.

<sup>44</sup> In un libro che è il risultato di lunghe ricerche, l'italianista francese ha messo in netto rilievo l'europeità di Pirandello, proponendo numerosissimi confronti, soprattutto con l'area dell'Espressionismo, riflettendo sull'influsso del teatro di Rosso di San Secondo su quello di Pirandello, nonché sulla fortuna del teatro pirandelliano in Francia. Rinvio al saggio di F. Orsini, *Pirandello e l'Europa*, Pellegrini Editore, Cosenza 2001.

<sup>45</sup> Peraltro esso, solo per restare all'argomento di questo saggio, si situa in un alveo fecondo di contributi dello stesso studioso su Rosso di San Secondo e Luigi Pirandello. Si veda almeno R. Salsano, *Pirandello. Scrittura e alterità*, Franco Cesati Editore, Firenze 2005.

SOMMARIO

Il saggio focalizza la sua attenzione sugli aspetti esistenzialistici dell'opera letteraria di Luigi Pirandello. Muovendosi tra poesia e teatro, tra racconto breve e romanzo, Pirandello scrive una sorta di "drammaturgia dell'essere", sulla quale discute Roberto Mosena partendo da un riferimento all'esistenzialismo europeo del Novecento per arrivare alle recenti acquisizioni della critica pirandelliana, in particolar modo il libro *Pirandello in chiave esistenzialista* di Roberto Salsano.

SUMMARY

The essay focuses its attention on the existential aspects of the literary work by Luigi Pirandello. Moving between poetry and theater, between short story and novel, Pirandello writes a kind of "dramaturgy of being", on which discusses Roberto Mosena starting from a reference to the European twentieth century existentialism to arrive at the recent acquisitions of Pirandello criticism, especially the book *Pirandello in chiave esistenzialista* by Roberto Salsano.

## IX. La *comédie humaine* della periferia milanese: *I segreti di Milano* di Giovanni Testori

di Luigi Cepparrone

### 1. *Il progetto del ciclo I segreti di Milano*

Nel 1958 Giovanni Testori avviò la pubblicazione dei *Segreti di Milano*, un ampio ciclo narrativo, articolato, complesso e anche composito dal punto di vista dei generi. Ne fanno parte due raccolte di racconti (*Il ponte della Ghisolfi*, del 1958 e *La Gilda del MacMahon*, dell'anno successivo), due opere teatrali (*La Maria Brasca* e *L'Arialda*) entrambe del 1960, e un romanzo (*Il fabbricone*, del 1961)<sup>1</sup>. Tutti i testi furono pubblicati nell'arco di un triennio presso la casa editrice Feltrinelli, dove furono sottoposti alla cura editoriale di Giorgio Bassani, che intervenne in modo deciso, e in alcuni casi invasivo, come documenta lo stesso Testori a proposito del *Fabbricone*<sup>2</sup>.

L'intero progetto era chiaro nella mente dell'autore già dal 1954, quando pubblicò, nella collana "I gettoni" della casa editrice Einaudi, *Il dio di Roserio*<sup>3</sup>. Il lungo racconto, poi rifiuto ne *Il ponte della Ghisolfi*, infatti individuava già i temi, i luoghi e la tipologia dei personaggi del suo ciclo narrativo: quel variegato mondo popolare, per lo più formato da sottoproletariato, che popolava le periferie milanesi del dopoguerra<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Testori pensava però di continuare il ciclo con altre opere, come raccontò allo scrittore Ambrogio Borsani: «Tra i libri che prevedeva di realizzare per *I segreti di Milano*, ce n'era anche uno di cui scrisse solo il titolo: *Le linee della Nord*. "Le linee della Nord" infine sarà il titolo d'un altro libro in cui corrono continuamente i treni che da Milano portano in Brianza, sui laghi e nel varesotto, carichi d'impiegati, impiegate, operai, provinciali annoiate e signori delle ville' confidava a Camilla Cederna in un articolo apparso sull'"Espresso" nel 1960» (A. Borsani, *Testori* 8 e 43, Archinto, Milano 2010, p. 44).

<sup>2</sup> Lo stesso Testori ricorda in una conversazione con Luca Doninelli le circostanze della pubblicazione de *Il fabbricone* e l'intervento di Bassani, che ridusse l'opera della metà. Cfr. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Guanda, Parma 1993, p. 79; ma vedi anche A. Sebastiani, *Il Fabbricone 1959-1961: una "bassanizzazione"?*, in *Ecdotica*, n. 4 (2007), pp. 61-100.

<sup>3</sup> G. Testori, *Il dio di Roserio*, Einaudi, Torino 1954.

<sup>4</sup> A Calvino che gli chiedeva sue informazioni per la preparazione della copertina, Testori scriveva: «Quanto alla narrativa, *Il dio di Roserio*, dovrebbe essere il primo di una serie di circa dieci racconti lunghi, che vorrei intitolare Racconti milanesi, di cui il secondo, che ho già finito e che spero di dare a Vittorini entro il prossimo mese, riprende una figura che si vede alla fine di questo primo, dalla quale anzi prende il titolo, che è Il Brianza, e il terzo, che ho abbastanza in testa, La Niagara del Mac Mahon (Mac Mahon è una via lunghissima di Milano, che porta dal Monumentale alla periferia di Villapizzzone); la protagonista è una ballerina del varietà: poi verrà il quarto e, spero entro il '56, il quinto. Il ritmo che ho in testa io sarebbe di due all'anno» (*Lettera di Giovanni Testori a Italo Calvino*, in appendice a G. Testori, *Il dio di Roserio*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 149-150). Ed Elio Vittorini nel risvolto di copertina del racconto scriveva: «[...] egli è fanatico anche della terra ben concimata in cui tiene le radici: la provincia contadina che si stende dalla barriera nord di Milano in direzione del lago di Como. Egli spera di riuscire a scriverne in decine di libri. E ad ogni modo ha quasi pronto, su questa sua provincia, un secondo romanzo che dovrebbe avere per titolo Il Brianza» (E. Vittorini, *Risvolto per la prima edizione del "Dio di Roserio"*, ivi, pp. 151-152). Sui temi e i personaggi dei *Segreti* cfr. A.-C. Faitrop-Porta, *Giovanni Testori o la carne in verbo*, in *Il lettore di provincia*, a. 2007, n. 129, pp. 31-41.

*I segreti di Milano* sono da collocare all'interno di quell'ampio filone di letteratura sociale inaugurato dai *Mystères de Paris*<sup>5</sup> di Eugène Sue e che in Italia aveva trovato un rappresentante significativo in Paolo Valera, i cui lavori, soprattutto *Milano sconosciuta*<sup>6</sup>, saranno un riferimento per l'opera testoriana<sup>7</sup>.

I temi, i personaggi e il contesto sociale dei *Segreti* orientarono la critica a darne un'interpretazione neorealista<sup>8</sup>. A rafforzare questa linea interpretativa contribuì l'uscita nel 1960 di un capolavoro del neorealismo italiano: *Rocco e i suoi fratelli*<sup>9</sup> di Luchino Visconti, il quale aveva tratto la sceneggiatura del film da alcuni racconti del *Ponte della Ghisolf*<sup>10</sup>. In realtà, se l'autore aderisce al canone neorealista per la scelta di mettere al centro della sua narrazione il mondo popolare, non altrettanto fa per lo stile della sua scrittura che – come cercheremo di dimostrare – risulta una delle più sperimentali che abbia prodotto la letteratura italiana del Dopoguerra<sup>11</sup>. D'altra parte, l'irregolarità sociale e culturale del sottoproletariato che animava le storie del ciclo richiedevano forme narrative nuove, capaci di esprimere le discontinuità, le fratture, le incoerenze di quel mondo. Erano infatti molto lontano dal mondo contadino o dal mondo operaio, entrambi riconducibili, pur nella loro diversità, a una visione del mondo organica, più facilmente rappresentabile attraverso canoni stilistici tradizionali e più facilmente rappresentabili entro schemi spazio temporali più canonici.

<sup>5</sup> Per il riferimento ai *Mystères de Paris* cfr. G. Cappello, *Giovanni Testori*, La Nuova Italia, Firenze 1983, p. 15.

<sup>6</sup> Pubblicato prima a puntate sulla rivista *La plebe* e poi in volume: Bignami, Milano 1879.

<sup>7</sup> L'influenza di Valera su Testori è stata sottolineata da Enrico Ghidetti in varie occasioni. Cfr. E. Ghidetti, *Introduzione*, in P. Valera, *La folla*, Guida, Napoli 1973, p. 18; Id., *Giovanni Testori*, in *Belfagor*, 1974, 1, p. 63; Id., *Introduzione*, in P. Valera, *Milano sconosciuta rinnovata*, Longanesi, Milano 1976, p. XVI. Più in generale sui rapporti tra Testori e gli scrittori milanesi cfr. G. Vigorelli, *Valera cinquant'anni dopo*, in Id., *Nel sangue lombardo*, Munt Press, Milano 1975, pp. 50-53.

<sup>8</sup> Per una rassegna della critica cfr. A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Mursia, Milano 1983, pp. 163 e ss. Sulla difficoltà di collocare un autore complesso come Testori all'interno di categorie critiche convenzionali, ma anche sulla complessità del progetto dei *Segreti*, cfr. G. Turchetta, *“Lo spasmo dello spirito e lo spasmo della materia”*: I segreti di Milano di Giovanni Testori, in *Milano da leggere. Leggere Manzoni*, a cura di B. Peroni, Ufficio Scolastico per la Lombardia, Milano 2005, pp. 88-102.

<sup>9</sup> Sul film vedi: G. Carancini, *Rocco e i suoi fratelli: storia di un capolavoro*, introduzione di Goffredo Fofi, Minimum fax, Roma 2010; M. Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011; L. Micciché, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio, Venezia, 2002.

<sup>10</sup> Il film si basa sui seguenti racconti: *Ponte della Ghisolf* - *Cosa fai, Sinatra?*, *Il resto dopo*, *Pensieri nella notte*. Alla sceneggiatura del film oltre a Luchino Visconti collaborarono: Suso Cecchi D'amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti, ma in una prima fase aveva partecipato anche Vasco Pratolini. Testori a Milano seguiva la troupe durante le riprese del film (A. Borsani, *Testori 8 e 43*, cit., p. 41). Cfr. anche Maria Vittoria Sala, *I giovani del Ponte della Ghisolf* di Giovanni Testori e *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti: un confronto, in *Griselda on line* (<http://www.griseldaonline.it/didattica/i-giovani-del-ponte-della-ghisolf-sala.html>).

<sup>11</sup> La natura sperimentale della scrittura de *Il dio di Roserio* creava qualche difficoltà di lettura anche a Italo Calvino, primo lettore del racconto nella casa editrice Einaudi. Cfr. I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Einaudi, Torino 1991, pp. 123-124. Calvino in un primo momento si era opposto alla pubblicazione del *Dio di Roserio* e pare che per superare le resistenze interne alla casa editrice fu necessario l'intervento di Roberto Longhi (A. Borsani, *Testori 8 e 43*, cit., p. 47). Vittorini, parlando del realismo del racconto, ne mette in risalto il «gusto preminentemente visivo» e conclude affermando: «Non per nulla egli viene alla narrativa dalla pittura» (E. Vittorini, *Risvolto per la prima edizione del “Dio di Roserio”*, cit., p. 151).

## 2. Luoghi e comunità in cerca di identità

I luoghi in cui Testori ambienta le sue narrazioni sono quelli della periferia Nord di Milano, nata nel dopoguerra in seguito allo sviluppo industriale, che ha determinato un'espansione enorme e veloce della città, tale da comportare una vera e propria fagocitazione di paesini e villaggi agricoli; questi vengono inseriti in un sistema di conurbazione che si conforma come un'estensione slabbrata, senza confini. Così succede a paesini come Roserio, Vialba, Pero, che da piccole comunità agricole si trasformano in poco tempo in centri industriali, aumentando la loro popolazione in modo vertiginoso, grazie soprattutto all'immigrazione proveniente dal Sud.

Nei *Segreti di Milano* la periferia non è più il limite della città, ma uno spazio infinito senza centro: una dimensione instabile e incerta, in continua crescita. È un sistema urbano senza identità, in quanto è stato realizzato annullando le identità delle antiche comunità rurali senza crearne di nuove, perché non è stato capace di creare comunità.

La violenza che lo sviluppo industriale esercita sul territorio è evidente e continuamente percepita con sofferenza dai personaggi. Testori – che viveva a Novate<sup>12</sup> – questi fenomeni di trasformazione urbana poteva osservarli direttamente: la periferia che cresceva come un cancro, i paesini sventrati da grandi impianti industriali e da autostrade. Il ponte della Ghisolfi, per esempio, è in realtà un cavalcavia che viene costruito a ridosso di un'antica cascina dalla quale prende il nome. È la città in espansione che con le sue strutture e il suo cemento invade paesini, sventra paesaggi agricoli e inghiotte piccole comunità autonome, ancora strutturate all'interno di relazioni tradizionali.

Gli elementi caratteristici del paesaggio dei *Segreti* sono i ponti dell'autostrada, la raffineria di Pero, alcune note strade e località periferiche (Mac Mahon, Vialba, Affori, Via Aldini), prati desolati che ancora resistono provvisoriamente all'estendersi della cementificazione, che suscita continue lamentele da parte dei personaggi.

A proposito dello scempio perpetrato dalle nuove strade sull'antico paesaggio contadino (scempio che era simbolo e conseguenza dell'opera di devastazione sociale e culturale prodotta dallo sviluppo) lo scrittore dirà, ricordando le sue escursioni in Val Camonica, dove andava per studiare alcuni pittori lombardi:

«Era pieno inverno in Val Camonica quel giorno, deserte o quasi le strade, peraltro ben diversamente tagliate, comunque ben più umane pur nella loro scomodità delle attuali sulle quali e per le quali è passato e s'è disseminato non poco sfascio sia umano che culturale»<sup>13</sup>.

In tutti i testi dei *Segreti* lo scrittore dedica una grande attenzione ai luoghi. Alcuni elementi architettonici della periferia milanese diventano i simboli stessi delle storie raccontate, assumono un forte potere evocativo e in alcuni casi diventano i veri protagonisti dei racconti, tanto da essere spesso eponimi di alcune opere: il ponte della Ghisolfi, la via Mac Mahon e, soprattutto, il vecchio condominio noto come il “Fabbricone”, vero protagonista del romanzo conclusivo del ciclo<sup>14</sup>. L'importanza dei luoghi è tale da connotare direttamente il carattere dei personaggi che lì vivono e da condizionarne il comportamento. Alcune pagine testoriane richiamano alla mente il Dostoevskij di *Delitto e castigo* e le forti connessioni tessute dallo scrittore russo tra le azioni di Raskolnikov e i luoghi angusti da lui abitati.

<sup>12</sup> «Novate, mia diletta, cara, ancorché maleodorantissima culla», la definirà lo scrittore (G. Testori, *La mia Milano*, in *Corriere della Sera*, 9 marzo 1982, ora in appendice a G. Testori, *Il dio di Roserio*, cit., p. 154).

<sup>13</sup> G. Testori, *C'era una volta in Lombardia*, in *Corriere della Sera*, 2 febbraio 1992.

<sup>14</sup> Sull'importanza dei nomi per il loro potere evocativo Testori affermò: «Non credo si tratti innanzitutto di un problema di luoghi. È, piuttosto, un problema di nomi. Tu sai quale potere di evocazione abbiano i nomi: sono i nomi a creare il luogo, il vero luogo, e non viceversa. Quando apro un libro, la prima cosa che mi vien fatto di cercare sono i nomi dei personaggi e dei luoghi. Se questi nomi suonano, per così dire, stonati, ciò significa, a mio avviso, che è il libro stesso che non va» (L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 25).

### 3. La periferia come eterotopia

Le periferie milanesi dei racconti di Testori hanno tutte le caratteristiche di un “non luogo”, secondo la definizione di Marc Augé: «Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico, si definirà un *nonluogo*».<sup>15</sup>

Per quanto pochi altri esempi letterari potrebbero illustrare ed esemplificare meglio dei *Segreti* la definizione di “non luogo”, forse però per cogliere pienamente le caratteristiche dei luoghi descritti da Testori si potrebbe utilizzare il concetto, a parer mio più pregnante, di “eterotopia”. Il termine è utilizzato da Foucault, fra l’altro in un testo dove il filosofo individua un’opposizione, che a noi risulterà qui molto utile, tra una civiltà fondata sulla storia e sul tempo – tipica dell’Ottocento – e una civiltà fondata sullo spazio, caratteristica del Novecento. Dice Foucault:

«La grande ossessione che ha assillato il XIX secolo è stata, come è noto, la storia [...]. È nel secondo principio della termodinamica che il XIX secolo ha trovato gli elementi essenziali delle sue risorse mitologiche.

Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l’epoca dello spazio. Viviamo nell’epoca del simultaneo, nell’epoca della giustapposizione, nell’epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta, credo, più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa»<sup>16</sup>.

E poi continua: «Forse, si potrebbe dire che alcuni dei conflitti ideologici che animano le polemiche di oggi si svolgono tra i devoti discendenti del tempo e gli abitanti accaniti dello spazio»<sup>17</sup>.

Testori nella sua rappresentazione della periferia di Milano sembra aver seguito alla lettera Foucault, il cui testo peraltro non conosceva, in quanto successivo alle opere qui prese in esame. Egli ha infatti abolito completamente nelle sue narrazioni il tempo e svolge la rappresentazione della realtà in una dimensione del tutto spaziale. Questa scelta stilistica è strettamente correlata con l’oggetto dei racconti: la periferia milanese e il sottoproletariato che vi abita.

La maggiore utilità del termine “eterotopia” rispetto a “non luogo”, deriva anche dal fatto che può essere interpretato come il contrario di “utopia”, e così fa Foucault.

«Ci sono innanzitutto le utopie. Le utopie sono spazi privi di un luogo reale. Sono luoghi che intrattengono con lo spazio reale della società un rapporto d’analogia diretta o rovesciata. Si tratta della società stessa perfezionata, oppure del contrario della società stessa ma, in ogni caso, queste utopie costituiscono degli spazi fondamentalmente ed essenzialmente irreali. Ci sono anche, e ciò probabilmente in ogni cultura come in ogni civiltà, dei luoghi reali, dei luoghi effettivi, dei luoghi che appaiono delineati nell’istituzione stessa della società, e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all’interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili. Questi luoghi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano, li denominerò, in opposizione alle utopie, eterotopie»<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> M. Augé, *Non luoghi*, trad. it. di Dominique Rolland, Eléuthera, Milano 1993, p. 73 (ed. or. *Non lieux*, Seuil, Paris 1992).

<sup>16</sup> M. Foucault, *Spazi altri*, trad. it. di P. Tripodi, in Id., *Spazi altri. I luoghi dell’eterotopia*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2002, p. 19. Si tratta del testo di una conferenza che Foucault tenne il 14 marzo 1967 al Cercle d’études architecturales di Tunisi e poi pubblicata in Id., *Dits et écrits*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris 1994, vol. IV, pp. 752-762.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> M. Foucault, *Spazi altri*, cit., pp. 23-24, ma l’opposizione eterotopia/utopia è già presente in *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1978, pp. 7-8 (ed. or. *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966).



Nella realtà sociale descritta nei *Segreti* ci troviamo infatti di fronte alla totale assenza di qualsiasi utopia. Tutti i personaggi popolari del ciclo narrativo sono privi di un progetto politico e sociale di cambiamento, e le loro azioni sono appiattite sul presente: non hanno nessun legame con il passato e non si proiettano su un orizzonte futuro. Sono personaggi sradicati, che hanno perso la loro identità perché hanno smarrito il legame con la cultura contadina delle loro piccole comunità rurali tradizionali, di cui pullulavano i territori intorno alla grande città, e che ora sono sotto l'attacco della crescita smisurata della metropoli, che fagocita luoghi, culture, comunità. Perso il legame con le loro realtà di provenienza, i personaggi assistono inoltre alla trasformazione dei loro paesi, che perdono autonomia e centralità, trasformandosi in periferia. In questa nuova realtà i personaggi si incontrano con altri sradicati, provenienti da piccole comunità contadine del Sud: sono i meridionali che i processi di migrazione interna, richiesti dallo sviluppo economico, collocano ai margini della grande metropoli. Nessuno però avverte un senso di nostalgia per le forme di vita del passato, perché tutti hanno pienamente accettato la nuova logica della società neocapitalistica. I personaggi soffrono, perché sono costretti a vivere in luoghi degradati, ma il loro desiderio non è quello di recuperare gli antichi valori e le precedenti forme di vita, quanto di abitare nel centro della città, simbolo della conquista del benessere, visto sempre in una prospettiva consumista di guadagnare per poter spendere. In realtà i personaggi non hanno la possibilità di trasferirsi e vivono nella periferia in una condizione di costrizione, che è caratteristica dell'eterotopia così come è stata delineata da Foucault. Lo svolgimento di tutte le azioni in una dimensione temporale schiacciata su un asfittico presente, senza passato e senza futuro, e la chiusura di fatto coercitiva dei personaggi all'interno del perimetro dei luoghi abitati delineano un mondo chiuso, che assume la dimensione di una prigione.<sup>19</sup> Una tale narrazione è finalizzata alla denuncia dei disastri dello sviluppo economico e alla delineazione di una «condizione umana degradata. La scomparsa della storia in queste opere di Testori, infatti, è dovuta alla mancanza di fiducia da parte dei personaggi nell'idea di progresso; anzi è dovuta alla mancanza di un'idea di progresso che sia capace di collegare il presente al passato e di proiettare il presente nel futuro. In questo i personaggi incarnano la più generale condizione dell'uomo contemporaneo, così come è illustrata da Augé:

«Secondo alcuni intellettuali, il tempo non è più oggi giorno un principio di intellegibilità. L'idea di progresso che implicava, che il dopo potesse spiegarsi in funzione del prima si è in qualche modo arenata sugli scogli del XX secolo, con la scomparsa delle speranze o delle illusioni che avevano accompagnato la grande traversata del XIX secolo»<sup>20</sup>.

È la crisi delle grandi narrazioni che caratterizzano la condizione postmoderna, lucidamente analizzata da Jean-François Lyotard:

«La grande narrazione ha perso credibilità, indipendentemente dalle modalità di unificazione che le vengono attribuite: sia che si tratti di racconto speculativo, sia di racconto emancipativo. Questo declino del narrativo può essere interpretato come un effetto del decollo delle tecniche e delle tecnologie a partire dalla seconda guerra mondiale, che ha posto l'accento sui mezzi piuttosto che sui fini dell'azione; oppure del rinnovato sviluppo del capitalismo liberale avanzato dopo la sua ritirata protetta dal keynesismo fra gli anni 1930-1960, rinnovamento che ha liquidato l'alternativa comunista e valorizzato il godimento individuale dei beni e dei servizi»<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> R. Rinaldi, *Romanzo come deformazione*, Mursia, Milano 1985, p. 89: «La prima impressione che danno i *Segreti* è quella di un mondo chiuso, tutto limitato nei suoi rapporti, è il piacere di una zona esclusa, riparata da tutto».

<sup>20</sup> M. Augé, *Non luoghi*, cit., p. 27.

<sup>21</sup> J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, trad. it. di Carlo Formenti, Feltrinelli, Milano 1981, p. 69 (ed. or. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit, Paris 1979).

#### 4. *Il mondo sociale dei Segreti*

I personaggi di Testori, quindi, non hanno memoria del loro passato e non hanno speranza di un futuro migliore. La loro realtà è dominata da un pessimismo assoluto, in cui non c'è memoria a cui fare appello e non ci sono ideali o figure di riferimento che possano guidare un'azione comune. Questa situazione è il risultato dei danni che lo sviluppo industriale ha provocato sui legami sociali; danni che risultano superiori a quelli provocati sul sistema urbano.

Il processo intenso e veloce di urbanizzazione della periferia di Milano descritto nei *Segreti* mette insieme persone arrivate da varie parti d'Italia senza riuscire ad avviare nessun processo di integrazione e abbandonando così le persone a rapporti conflittuali. L'avversione verso i meridionali è palese, cattiva, a volte feroce. Wally – nel racconto *La padrona*, del *Ponte della Ghisolfi* – pensando alle condizioni di vita del Brianza, personaggio di cui è innamorata, ci fornisce un'interessante descrizione del tessuto sociale della periferia milanese degli anni Sessanta:

«Certamente il nuovo barista aveva bisogno d'aiuto. Su questo era sicura: e a parte la via, a parte la casa, una di quelle grandi caserme della periferia, lei che in fondo, prescindendo da via Cerva, anche bambina una casetta di paese l'aveva sempre avuta, con l'orto sul fianco, i fiori che arrampicavano e quell'aria intorno per cui le stagioni entravano e uscivano dalla finestra... Una pena, una sorta di dolore sapendo che lui invece doveva viver là, dove si trovava di tutto, gente come si deve e foffa, ladri, baresi, ruffiani, abruzzesi, napoli e veneziani»<sup>22</sup>.

Questi personaggi vengono da fuori e sono costretti loro malgrado a restare in periferia. Questa non è quindi solo uno spazio intermedio tra campagna e città, ma anche un interstizio sociale, una condizione umana provvisoria e indefinibile, proprio perché chi ci abita appartiene in gran parte al sottoproletariato. Gli elementi di provvisorietà e di indefinibilità però non si risolvono e diventano una caratteristica ontologica dei personaggi.

Molti dei personaggi dei *Segreti* sono presi *sur le vif* dallo scrittore, che frequentava a lungo gli ambienti descritti, sempre portando con sé un quaderno per gli appunti. Testori realizzava così una sorta di etnografia sul campo. Ecco la ricostruzione di quelle escursioni nella testimonianza dello scrittore Ambrogio Borsani:

«Raccontava che nel periodo in cui scriveva *I segreti di Milano* andava spesso in quel *terrain vague* lungo i binari delle Ferrovie Nord, di fronte alla Triennale. Passava intere giornate con le prostitute, i disoccupati, i falliti. Chiacchierava con loro, partecipava alla vita che facevano. Prendeva appunti su un quadernetto dove nascevano i personaggi del grande ciclo letterario che si stava formando. In quel periodo, mi disse più volte, pensava che avrebbe continuato tutta la vita a scrivere *I segreti di Milano*, quasi a comporre una *Comédie humaine* italiana. Ma per varie ragioni il ciclo si era poi interrotto»<sup>23</sup>.

#### 5. *L'assenza di valori e di senso*

Tutti i personaggi sono alla ricerca del successo, del benessere, che per loro si traduce nella possibilità di acquistare dei beni di consumo, unici segni di una condizione economica privilegiata da ostentare agli amici. La moto Guzzi è un vero *status symbol*, il sogno di molti.

Gli oggetti dell'immaginario consumistico si insinuano nella mente di questi personaggi attraverso la lettura di fotoromanzi o la visione di film americani. Significativo a questo proposito lo scatto d'ira di Cornelio Binda, che così rimprovera la sorella Angelica:

<sup>22</sup> G. Testori, *La padrona*, in Id., *Il ponte della Ghisolfi*, ora in Id., *Opere. 1943.1961*, Bompiani, Milano 1996, p. 327.

<sup>23</sup> A. Borsani, *Testori 8 e 43*, cit., pp. 41-43.

«“Insomma”, fece alla sorella accentuando il tono di sicurezza, “l’hai capito che qui sei andata a finire perché hai voluto far di testa tua? Il damerino, il bello, il miliardario, il Gregory Peck, leggi, leggi queste fesserie qui che diventerai più scema ancora!” e così dicendo si avvicinò all’Angelica, le strappò di mano il “Bolero” e prima che la madre potesse intervenire, lo fece a pezzi»<sup>24</sup>.

L’identificazione dei personaggi con i divi televisivi, con quelli cinematografici o della rivista – spettacolo di voga in quegli anni – è così forte che alcuni di loro ne assumono i nomi: è il caso, per esempio, di Gilda, la prostituta di via Mac Mahon.

La mancanza di autorevoli figure di riferimento si accompagna alla diffusione dei modelli più superficiali del consumismo degli anni Sessanta; modelli che fanno facile presa su persone che non hanno strumenti critici con i quali difendersi. Fa da sfondo la distruzione dei valori tradizionali e dei legami sociali e parentali, che relegano i personaggi in una solitudine angosciante.

L’obiettivo di raggiungere una condizione di benessere o, perlomeno, qualcosa che a essa somigli lontanamente, viene perseguito attraverso azioni devianti: alcuni ragazzi vendono il loro corpo nei parchi a omosessuali, altri si offrono per realizzare fotografie pornografiche, qualcuno cerca una ricca signora da sfruttare. L’unica possibilità di riscatto sociale non deviante è lo sport, soprattutto il ciclismo e il pugilato, ma anche questo viene praticato senza nessun rispetto delle regole, e chi si afferma, come il Pessina o il Morini (detto il Ras) lo fa barando.

A differenza dei vecchi quartieri popolari – per esempio quelli descritti da Pratolini in *Cronache di poveri amanti* – questa periferia è abitata da un sottoproletariato che non sviluppa nessuna solidarietà e nessun ideale, né sociale né politico. Ecco cosa dice il Ciulanda nel racconto *Torna a casa Lassi!* del *Ponte della Ghisolfi*: «“Che scemo, quel Romeo!” si disse. “Farsi cogliere con le mani nel sacco! Ma se devi rubare, ruba bene. Cosa pretendi, o bamba, che il padrone ti veda e ti dica anche grazie?”». <sup>25</sup> E più avanti:

«“Eppure”, aggiunse subito, “la fatica di trovar quella specie di massacro che era il suo posto di lavoro! Prima dai sindacati, poi dai compagni, poi dai preti, poi dagli uni e dagli altri indifferentemente, e per intenerirli aveva detto a tutti che lui era della loro parte perché quelli dell’altra erano dei venduti, mentre se proprio volevano saperlo lui era solo di quel partito qui.” A questo punto dei suoi pensieri si trovò fermo nell’atto di batter la mano sul ventre»<sup>26</sup>.

Nel racconto dal titolo *Impara l’arte*, sempre del *Ponte della Ghisolfi*, l’arte che si impara è quella del ricatto.

Nei *Segreti* si delinea così un mondo senza regole e del tutto privo di figure di riferimento. Non ne troviamo né dentro la famiglia né fuori, dove non è presente nessuno spazio pubblico e il potere politico non è presente nemmeno come controparte: è completamente assente. Le azioni si svolgono in case private o in quella terra di nessuno che sono le strade e i prati, mentre gli unici luoghi pubblici sono i bar. Non ci sono centri di aggregazione all’infuori di qualche società sportiva; c’è solo un accenno, nel *Fabbricone*, alla sezione del Partito Comunista, mentre l’oratorio è del tutto assente.

Il lavoro non è un valore; emerge anzi chiaramente un netto rifiuto dell’ideologia del lavoro, accompagnato dall’idea della completa inutilità dello studio e della cultura. Le uniche informazioni sulla vita delle corti che entrano nell’immaginario del ragazzo Carletto Arnoldi, assiduo lettore di riviste pornografiche, sono quelle conturbanti provenienti dalla lettura dei racconti *Perversioni alle*

<sup>24</sup> G. Testori, *Il Ras (parte prima)*, in Id., *Il ponte della Ghisolfi*, ora in Id., *Opere. 1943.1961*, cit., p. 303.

<sup>25</sup> Id., *Torna a casa, Lassi!*, ivi, p. 217.

<sup>26</sup> *Ibid.*

*grandi corti*, che legge sui suoi giornali; e sempre dalla stessa fonte, l'unica cosa che apprende su Leonardo da Vinci è che «andava coi culi»<sup>27</sup>.

Le azioni non sono guidate da nessun valore: è assente l'amore e anche l'amicizia. Il male non è un'oscura forza esterna, ma è generato dalle azioni dei personaggi, i quali mettono in atto una serie di trappole ai danni di altri, ma sono così deboli e sprovvisti da finire loro stessi vittime delle proprie macchinazioni.

Il finale della *Arialda* è terribile: la vita è una trappola che mortifica qualsiasi illusione e non lascia nessuna possibilità di affrancarsi da una condizione di miseria materiale e morale. Non c'è stato riscatto per Eros, per Arialda – che voleva liberarsi dai suoi fantasmi – e nemmeno per Gaetana. Allora è meglio la morte, l'unica possibilità di trovare pace; ma il desiderio di morte non è determinato dalla disperazione di fronte all'impossibilità di realizzare i propri ideali, quanto dall'estremo pessimismo che deriva dalla constatazione che la vita è irrimediabilmente uno schifo<sup>28</sup>. La stessa realtà è in putrefazione, come avviene nell'ultimo libro dei *Segreti*, *Il Fabbricone*, dove simbolicamente il condominio al centro del romanzo marcisce insieme alle coscienze, emanando un fetore ammorbante: «case, gente, muri, coscienze e non coscienze. Tutto un marcio solo».<sup>29</sup>

## 6. La tecnica dell'affresco

Rinunciando alla storia, e quindi a uno svolgimento cronologico dei fatti, Testori nel ciclo dei *Segreti* ricorre a una modalità di rappresentazione della realtà molto vicina a quella dell'affresco. La tecnica narrativa di queste opere nasce infatti dallo studio di un gruppo di pittori lombardi, la cui lezione è la chiave di lettura più appropriata per penetrare in questo piccolo mondo di periferia, dove non ci sono i grandi personaggi storici, ma persone immerse in una quotidianità opprimente. Alla domanda su quali fossero i suoi padri in ambito letterario Testori rispondeva: «I miei padri sono tutti pittori».<sup>30</sup> Un brano di un suo articolo ci aiuta a individuare gli artisti cui fa riferimento:

«C'è un gruppo di pittori (Romanino, Moretto da Brescia, Savoldo e, a Bergamo, Moroni, il grande ritrattista o anche il grande pittore di pale sacre); c'è questo tessuto di pittori che sentono naturalmente con Giorgione, Tiziano e Bellini, l'apparire dei grandi avvenimenti veneziani, ma rispondono riproponendo anche loro una realtà più limitata. Sembrerebbero dei pittori meno alti e invece la loro altezza sta tutta in questo *segreto*, in questo modo di guardare la realtà non come se fosse solo dominio dei dogi, dei nobili, dei principi, dei grandi padroni delle armate navali, ma come se fosse quello che è: il patrimonio di tutti. Le loro Madonne, i loro Cristi, i loro Santi, i loro stessi ritratti hanno qualche cosa di infinitamente più accostante, più vero; a loro non importa nessuna celebrazione o importa solo celebrare la realtà così com'è: la realtà del contado, della città piccola, la realtà del piccolo capitano, del piccolo signore e, soprattutto, la realtà del popolo»<sup>31</sup>.

Lo scrittore riconosce addirittura nello stile pittorico di Romanino precise scelte linguistiche, che poi risulteranno analoghe ai suoi impasti tra lingua letteraria e dialetto<sup>32</sup>. Ecco quanto afferma:

<sup>27</sup> G. Testori, *Il Carletto vola e va*, in Id., *La Gilda del Mac Mahon*, ora in Id., *Opere. 1943.1961*, cit., p. 657, ma cfr. anche p. 656; a p. 660 si legge: «“Ecco quello che si guadagna a leggere...” fece poco dopo il Lino col deliberato proposito di romper quella pesante atmosfera. “Uno impara che il Leonardo andava coi culi, ammesso che sia vero...”».

<sup>28</sup> Id., *Arialda*, ivi, p. 910: «E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse. Là almeno queste quattro ossa avran finito di soffrire e riposeranno in pace. Venite. Venite».

<sup>29</sup> Id., *Il fabbricone*, in Id., *Opere. 1943.1961*, cit., p. 1069.

<sup>30</sup> G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 3.

<sup>31</sup> G. Testori, *L'insurrezione della periferia*, in *Avvenire*, 11 dicembre 1993. Il corsivo è mio.

<sup>32</sup> È significativo che il dialetto era un elemento caratterizzante dell'identità di Testori giovane, per il quale fu anche discriminato tra i suoi compagni di scuola al Collegio San Carlo di Milano. Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, Longanesi, Milano 2003, pp. 22-23 e L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., pp. 40-41.

«Erano già allora quasi fatiscanti i freschi di Sant'Antonio, freschi coi quali il grande cagneresco e sghimbescio genio dello scontro-incontro tra lingua e dialetto aveva figurato un altro atto e ben più terrificanti e folenghianamente o ruzantemente poderosi della sua rivolta antirinascentale [...] Romanino, proprio per la sua posizione linguistica, è uno di quegli artisti che non finiscono mai di sorprendere ed inquietare. Precipitò dall'alta lingua dei signori e delle signorie al basso dell'argotico di popolo o, come più volte mi è accaduto di dire, di stalla [...]»<sup>33</sup>.

La decisione di Romanino di restare a dipingere nella periferia delle valli lombarde per avere una maggiore libertà di sperimentare, mentre nelle capitali gli avrebbero imposto precise scelte di canone e di stile, è per molti aspetti simile a quella di Testori, il quale elegge la periferia di Milano quale soggetto delle sue opere non per realizzare una rappresentazione aderente ai canoni del realismo, ma per avere un'assoluta libertà di sperimentare. L'esito della sua ricerca sarà poi più vero e più autentico di quello ottenibile attraverso il canone del naturalismo, per una maggiore consapevolezza sia dell'uso degli strumenti espressivi sia dei problemi epistemologici che la narrazione di quel mondo sociale comportava; consapevolezza che gli permetteva di superare l'ingenuità implicita nell'intenzione di fotografare la realtà.

Della sperimentazione testoriana i critici hanno evidenziato l'aspetto linguistico, per il quale lo scrittore è stato avvicinato a Gadda,<sup>34</sup> ma il suo esito più interessante è la costruzione di una struttura narrativa che ha bisogno di dispiegarsi lungo l'arco di un ampio ciclo. Questo termine però, inteso nel senso tradizionale, può risultare improprio e anche fuorviante per le opere di Testori, perché, se in genere un ciclo serve a raccontare lo sviluppo di una storia in un arco temporale lungo, nei *Segreti* lo sviluppo storico manca e le storie contenute nei cinque volumi che lo compongono stabiliscono tra loro una serie di intrecci strutturali tali da presentarsi come un'unica macrostruttura narrativa, un unico grande affresco.

Le storie dei personaggi si intrecciano e si richiamano nelle diverse opere per giustapposizione o per sovrapposizione<sup>35</sup> lungo una linea di sviluppo orizzontale, spaziale, che continua all'infinito, come la periferia nella quale sono ambientate. Sono storie che non hanno né evoluzione né epilogo. Nell'assenza completa di valori e della storia, l'unica narrazione possibile è un intreccio di persone nello spazio, una concatenazione interminabile e incontrollabile di vite e di destini, dominata da una forza centrifuga, mentre manca qualsiasi centro, qualsiasi fulcro narrativo. La narrazione è affidata a un continuo alternarsi di punti di vista e di focalizzazioni, fino all'intera riscrittura di racconti da altri punti di vista. I personaggi si incontrano, si ritrovano, da un racconto a un altro, da un'opera a un'altra, in uno spazio continuo e senza limiti, e in un moltiplicarsi di situazioni che non trovano un epilogo, ma che nelle intenzioni dell'autore avrebbero dovuto continuare ricorrendo all'infinito. Testori delinea così uno spazio narrativo aperto, non concluso, che anche se a un certo punto si interrompe avrebbe potuto e dovuto continuare. Così i *Segreti* possono essere letti come un'unica grande opera aperta,<sup>36</sup> la cui struttura richiama l'*Orlando furioso*, per il moltiplicarsi infinito delle situazioni in cui

<sup>33</sup> G. Testori, *C'era una volta in Lombardia*, in *Corriere della Sera*, 2 febbraio 1992.

<sup>34</sup> Cfr. per esempio R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Torino 1985, p. 760. Più in generale su esiti gaddiani nell'opera di Testori vedi il capitolo *Testori o della profondità* in R. Rinaldi, *Romanzo come deformazione*, cit., pp. 63-177. Sui problemi linguistici che Testori affronta per i *Segreti* sono molto interessanti le analisi di Ignazio Baldelli a proposito delle revisioni del *Dio di Roserio* in vista del suo inserimento nel volume di racconti *Il ponte della Ghisolfi*. Cfr. I. Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*, Le Monnier, Firenze, 1970, p. 77.

<sup>35</sup> G. Cappello, *Giovanni Testori*, cit., p. 14: «Programmaticamente, i due primi volumi, con la loro forma di raccolta di racconti, presentano subito la chiave relativa all'impostazione generale, fatta più di contiguità, di sovrapposizioni parziali nella giustapposizione, che di organico e sintattico sviluppo narrativo».

<sup>36</sup> Sulla dimensione aperta del ciclo l'autore torna anni dopo in un articolo del *Corriere della Sera* con queste parole: «Ma se una volta m'accadeva d'aprir un ciclo di racconti, romanzi, e commedie su di te, mia Milano,

sono coinvolti i personaggi. Questa prospettiva narrativa è ben presente all'autore sin dalla pubblicazione del primo volume del ciclo, tanto che ne mette sull'avviso il lettore.

«Questi racconti, dei quali solo alcuni son qui direttamente conclusi mentre i più verranno ripresi e portati avanti nelle raccolte successive, formano la prima parte d'un disegno più ampio e più complesso, una sorta di lungo e praticamente interminabile ciclo a intrecci multipli»<sup>37</sup>.

A questa dichiarazione l'autore fa seguire un piano esplicativo molto dettagliato dei vari collegamenti esistenti tra le storie dei vari volumi<sup>38</sup>.

L'enorme affresco che prende forma, con il contributo delle diverse opere che via via vengono pubblicate, intende delineare una grande *comédie humaine*, che Testori intendeva realizzare attraverso la creazione di vari cicli che avrebbero dovuto generarsi per gemmazione dai *Segreti*. Così Testori nel 1960 illustrava i suoi progetti letterari:

«Per venire ai titoli, per ora, si raccolgono tutti sotto un solo titolo, che è generale e complessivo: 'I segreti di Milano'; non è tuttavia escluso che più avanti, quando cioè avrò aperto altri organismi minori, esso diventi, quello che penso definitivo di 'La commedia lombarda'; la materia è talmente vasta che un'esistenza basta appena per cominciare. Tuttavia ai primi tre volumi già usciti, posso aggiungere il quarto, *Il Fabbricone*, che sarà un romanzo e che uscirà entro la fine dell'anno; romanzi, racconti e drammi dovrebbero, nel piano del mio lavoro, risultar legati uno all'altro in modo che l'uno trovi nell'altro la sua continuazione e il suo completamento. Quanto ai successivi, il quinto sarà un'opera di teatro molto vasta [sarà poi *L'Arialdia*], e il sesto un altro romanzo dal titolo *La strada di Besnate*. È inoltre certo che da questo primo ciclo staccherò presto un secondo, interdipendente, che s'intitolerà 'Le linee della Nord' e che sarà il primo di quegli organismi di cui ho parlato più sopra»<sup>39</sup>.

A nessun personaggio è dato di acquisire un ruolo centrale all'interno della struttura narrativa. Il Brianza forse è l'unico che potrebbe acquisirlo, e in un primo momento forse era anche nelle intenzioni dello scrittore<sup>40</sup>, ma questo non succede perché quelli testoriani non sono personaggi a tutto tondo, ma sono destinati a rappresentare frammenti di vita. Creare un personaggio completo, che ha diritto a una storia con un inizio e una fine è proprio quello che Testori non vuole. Egli tende invece a rappresentare una vita frammentata, senza tempo e senza sviluppo, perché il suo è un mondo senza storia. È questo il motivo per cui *Il dio di Roserio* – per il quale Spinazzola afferma che «la tipologia è quella del romanzo di formazione», nel quale «un personaggio giovanile appare sottoposto a una prova decisiva per il passaggio dall'apprendistato di vita al mondo delle responsabilità adulte»<sup>41</sup> – non diventa il testo inaugurale del ciclo, ma viene successivamente fuso all'interno della raccolta di

---

ciclo che non avrebbe dovuto chiudersi mai e che, invece, si strozzò così, perché avevo, anzi, avevamo già capito, che il giusto consumo stava già per tradirsi nel suo "ismo"» (G. Testori, *La mia Milano*, cit., p. 157).

<sup>37</sup> Il testo è ora leggibile in *Note ai testi*, a c. di F. Panzeri, in G. Testori, *Opere. 1943.1961*, cit., pp. 1275. La stessa preoccupazione di guidare il lettore nel collegamento dei racconti, spinge Testori a inserire un'avvertenza dell'autore anche nell'edizione del 1958 della *Gilda del Mac Mahon* (Ivi, p. 1276).

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 1275-1276.

<sup>39</sup> E. F. Accrocchia, a cura di, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Sodalizio del Libro, Venezia 1960, p. 408.

<sup>40</sup> Nel rivolta dell'edizione einaudiana del *Dio dei Roserio*, Elio Vittorini affermava: «Ma oltre che di Caravaggio e di Ceruti, egli è fanatico anche della terra ben concimata in cui tiene le radici: la provincia contadina che si estende dalla barriera nord di Milano in direzione del lago di Como. Egli spera di riuscire a scriverne in decine di libri. E ad ogni modo ha quasi pronto, su questa sua provincia, un secondo romanzo che dovrebbe avere per titolo *Il Brianza*» (il testo di Vittorini è oggi leggibile nelle note al testo, a c. di F. Panzeri, in G. Testori, *Opere. 1943.1961*, cit., pp. 1274-1275).

<sup>41</sup> V. Spinazzola, *Testori, Roserio un delitto senza castigo*, in Id., *L'egemonia del romanzo*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 264; il testo era stato già edito come *Introduzione*, in G. Testori, *Il dio di Roserio*, cit.

racconti *Il ponte della Ghisolfà*<sup>42</sup>. L'autore vuole smorzare il protagonismo del personaggio principale e amalgamarne la storia in una narrazione plurale, affollata, ma che non può e non deve diventare corale. Per lo stesso motivo il romanzo finale, *Il fabbricone*, ha come vero protagonista il condominio eponimo dell'opera.

Le riflessioni sui processi di trasformazione in atto, la nostalgia per i modelli di vita delle comunità precedenti, e anche i moti di protesta per le mutazioni antropologiche che lo sviluppo economico e le migrazioni interne comportavano, Testori li affida ad alcune interviste e agli editoriali scritti per il *Corriere della Sera*. Ecco un'analisi della devastazione della periferia milanese.

«Praticamente una cultura come la nostra, come quella italiana e lombarda, che aveva delle origini popolari cattoliche, è stata distrutta da una doppia cultura, apparentemente distante, in verità parallela, che è di filiazione illuministica: la cultura del consumismo, del neo-capitalismo da una parte, e la cultura del marxismo dall'altra, che hanno fatto piazza pulita, hanno distrutto questa realtà; e purtroppo adesso siamo nei gemiti. Prendiamo, per esempio, l'immigrazione, che, mantenendosi in un certo limite, poteva anche essere giusta; così come si è dispiegata, invece, è stata ingiusta. Ingiusta per chi è venuto e per chi ha accolto. Non c'è stato spazio per riconoscere le realtà regionali, la condizione umana di chi veniva, dei meridionali e dei veneti che arrivavano, per un incontro con la cultura e la realtà umana di chi riceveva. Se si fossero tenute presenti queste situazioni, l'immigrazione poteva essere veramente un fatto di integrazione e di concordia nazionale (un po' quello che aveva fatto in letteratura Manzoni, quando è andato a risciacquare i panni in Arno). Era una necessità. Invece il desiderio smodato del potere economico e di una pseudo-giustizia sociale, che poi è stata ottenuta per modo di dire, hanno infranto questa possibilità, e oggi noi viviamo in una situazione di difficoltà. La periferia di Milano, per esempio, era straordinaria, era di una umanità! Si passava veramente dalla campagna alla città, gradatamente, senza scossoni. Oggi la periferia è ridotta proprio a quella specie di cubi, dove la gente abita come in carceri, dove non sono stati fatti i minimi servizi, i minimi giardini, le minime possibilità d'esistere; non ci sono bar, non ci sono luoghi d'incontro, non c'è nulla»<sup>43</sup>.

Nei testi dei *Segreti*, invece, il narratore, la cui voce si rivela solo in un paio di occasioni, non interviene mai con commenti di tipo morale a stigmatizzare il comportamento dei personaggi, perché nessuno è autorizzato a intervenire per mettere ordine in questo mondo o dargli un senso. Il punto di vista dell'autore, che è chiaramente di denuncia della realtà che racconta, emerge solo dallo squallore descritto, nel quale non c'è possibilità di distinguere il bene dal male, gli aguzzini dalle vittime.

### Conclusioni

Con una tecnica sperimentale molto originale, Testori ci parla dell'altra faccia del miracolo economico. I suoi segreti sono le storie nascoste che avvengono nel ventre della città capitale dello sviluppo e del consumo dell'Italia del secondo dopoguerra.

*I Segreti* rappresentano le viscere della città e del paese, gli aspetti del miracolo economico che non comparivano sui rotocalchi e nei programmi televisivi rutilanti, il cono d'ombra che nasconde le povertà materiali e umane di un sottoproletariato dominato da istinti primordiali. Milano si afferma ufficialmente come capitale morale del paese e intanto la vita che si nasconde nell'ombra della sua periferia è del tutto amorale.

L'aspetto perturbante e di straordinario interesse dei *Segreti* è che la realtà senza tempo che descrive anticipa molti aspetti di questa nostra società attuale appiattita sul presente, che fatica a ricostruire la propria memoria e a elaborare un'idea di futuro, meno che mai a immaginare un'utopia.

<sup>42</sup> Per la ripubblicazione nel *Ponte della Ghisolfà*, *Il dio di Roserio* subisce modifiche significative. Intanto viene eliminato tutto il primo capitolo e poi altre pagine relative a episodi marginali del racconto. Cfr. I. Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei*, cit. Sull'eliminazione del primo capitolo del *Dio di Roserio* vedi anche R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione*, cit., pp. 75-87.

<sup>43</sup> Cfr. G. Testori, *La mia Milano*, cit. Vedi anche A. Benassi (a cura di), *Un autore una città*, Eri, Torino 1982, p. 111.

Questi personaggi testoriani che negano valore alla cultura e sono così intenti a perseguire il consumismo più bieco, dimostrando di essere completamente soggiogati dai modelli televisivi e cinematografici, ci rivelano che il centro non è stato capace di redimere la periferia, e che invece i modelli di vita che negli anni Sessanta si affermavano nell'ombra di queste periferie sono diventati oggi i modelli dominanti, asseriti senza ritegno.

**Luigi Cepparrone**

## SOMMARIO

Luigi Cepparrone analizza il ciclo *I segreti di Milano* di Giovanni Testori, soffermandosi in modo particolare sugli stretti legami esistenti tra le caratteristiche dei personaggi e i luoghi rappresentati: le periferie di Milano. Il saggio – dal carattere interdisciplinare – analizza le opere di Testori basandosi su alcuni testi antropologici, e in modo particolare sui concetti di “eterotopia” e di “non luogo”, rispettivamente elaborati da Michel Foucault e da Marc Augé. Cepparrone mostra come i testi che compongono il ciclo dei *Segreti* siano il risultato di una scrittura fortemente sperimentale. In essi l'autore mette da parte il tradizionale concetto di sviluppo storico lineare degli eventi e realizza un racconto sperimentale, nel quale le vicende dei personaggi si intrecciano e si giustappongono in un continuum spaziale senza confini, proprio come le periferie in cui i testi sono ambientati. Così le vicende dei personaggi evolvono lungo una linea spaziale orizzontale, secondo la tecnica utilizzata dai pittori per realizzare gli affreschi. Il risultato è proprio un enorme affresco, dove prende vita una *comédie humaine*, dai tratti a volte grotteschi e a volte drammatici. I riferimenti di questa scrittura molto innovativa non sono scrittori, ma i pittori che Testori ha amato e lungamente studiato.

## SUMMARY

Luigi Cepparrone analyzes the cycle *I segreti di Milano* by Giovanni Testori, focusing in particular on the close ties between the main features of the characters and the places represented in his writings: the suburbs of Milan. The essay – with an interdisciplinary character – deals with Testori's works by doing relevant references to some anthropological texts, and in particular to the concepts of “heterotopia” and “non-place”, respectively elaborated by Michel Foucault and Marc Augé. Cepparrone shows how the texts that make up the cycle of the *Segreti* are the result of a strongly experimental writing: the author puts aside the traditional concept of a linear historical development of events and constructs an experimental story, where the events of the characters intertwine and juxtapose themselves in a spatial continuum, without any fixed boundaries, just as the suburbs the texts are referring to. Thus the events of the characters evolve along a horizontal spatial line, according to the technique used by the painters to make the frescoes. The result is itself a huge fresco, where a *comédie humaine* comes to life, with grotesque as well dramatic features at the same time. The main references of this very innovative writing are not writers, but the painters that Testori loved so much, and long studied.