VIVENDO VINCERE SAECVLA

Ricezione e tradizione dell'antico

a cura di
Marco Fernandelli
Ermanna Panizon
Teresa Travaglia



EUT

Dicti Stvdiosvs
Ricerche sui testi latini e la loro ricezione

Volume pubblicato con i fondi del Progetto di ricerca "Trasformazioni dell'umano"
(indirizzo: Circolazione, trasmissione, conservazione e critica dei saperi)
del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste

Dicti Studiosus
Ricerche sui testi latini e la loro ricezione

Direttore editoriale:
Marco Fernandelli

Comitato scientifico:
Sébastien Barbara (Lille), Alfredo Casamento (Palermo), Sonia Cavicchioli (Bologna), Mario Citroni (Pisa), Paolo Dainotti (Oxford), Maria Luisa Delvigo (Udine), Maria Jennifer Falcone (Pavia), Stephen Harrison (Oxford), Marko Marinčič (Ljubljana), Alexandre Pineiro Hasegawa (São Paulo), Elena Merli (Milano), Valerie Naas (Paris), Renato Oniga (Udine), David Paniagua (Salamanca), Antonio Ziosi (Bologna)

impaginazione
Elena Tonzar

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2022

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-333-5
eISBN 978-88-5511-334-2

EUT - Edizioni Università di Trieste
Via E. Weiss, 21 – 34128 Trieste
eut@units.it
http://eut.units.it
https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste

VIVENDO VINCERE SAECVLA

Ricezione e tradizione dell'antico

Atti del Convegno Internazionale
(Trieste, 29-31 gennaio 2020)

a cura di
Marco Fernandelli
Ermanna Panizon
Teresa Travaglia

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Sommario

Introduzione ai lavori del Convegno

9 *Marco Fernandelli*
Ricevere e tramandare l'antico

Storia, problemi, metodi degli studi di ricezione

33 *Marcello Monaldi*
La lettura come ricezione: modelli ermeneutici a confronto

45 *Chiara Pasian*
Problematica e *modus operandi* del restauro tra tradizione e ricezione

55 *Federica Fontana*
Arianna si risveglia abbandonata: sulla storia di un tema iconografico

Ricerche multidisciplinari, dall'antichità al contemporaneo

81 *Anna Zago*
Un'*ars* per tutte le stagioni. Sulla ricezione del grammatico Donato fra tarda antichità e alto medioevo

113 *Angelo Avvampato*
Conservazione e trasformazione del mito classico nell'agiografia cristiana medievale: il caso della leggenda di San Giorgio

133 *Sébastien Barbara*
'Venere Spinaria'. Fortuna di un motivo leggendario tra Antichità e Rinascimento

153 *Ermanna Panizon*
Pittura e retorica nella teoria dell'arte rinascimentale

191 *Moritz Lampe*
Lo scultore Topolino nelle *Vite* del Vasari: un caso di 'goffa' *automimesis*

209 *Antonio Ziosi*
Cartagine *come* Troia e Priamo *come* Penteo: una *Ilioupersis* sul Citerone (Ovidio, *Metamorfosi* III e Marlowe, *Dido Queen of Carthage* II)

247 *Andrea Landolfi*
Echi dell'Antico nell'*Andreas* di Hofmannsthal

259 *Alfredo Casamento*
«… Il tamburo di Lucano». Leopardi lettore della *Pharsalia*

277 *Caterina Carpinato*
L'*Orestea* in scena: qualche osservazione sull'uso di Eschilo nella Grecia moderna

291 *Marko Marinčič*
Imperi delle lettere latine all'ombra di Omero: Ennio, Petrarca, Andreas Divus, Ezra Pound

311 *Massimo De Grassi*
L'antico in viaggio: la ricezione della classicità nella decorazione dei transatlantici

345 *Marco Fernandelli*
Seamus Heaney, "Virgil: Eclogue IX": traduzione e tradizione

La ricezione dell'antico a scuola: due proposte

439 *Ermanna Panizon*
Retorica e pittura nel Rinascimento: una proposta di laboratorio interdisciplinare

451 *Teresa Travaglia*
A che serve cantare in tempi di violenza? Percorso didattico su Heaney e Virgilio

Introduzione ai lavori del Convegno

Ricevere e tramandare l'antico

Marco Fernandelli

Le tre fondamentali tradizioni studio sulla sopravvivenza dell'antico: tradizione classica, fortuna dei classici, ricezione dell'antico. Considerazione storica di questi tre approcci e analisi di ciò che li distingue sul piano della visione, del metodo, dei risultati, in particolare in ambito letterario. La letteratura latina come contesto-modello per le operazioni, tra loro connesse, del ricevere, rigenerare e tramandare la tradizione. Importanza, negli studi di ricezione, della lettura dei testi 'da vicino', anche in chiave formativa.

Three main scholarly traditions about the survival of antiquity: classical tradition, influence of the classics, reception of antiquity. Historical consideration of these three approaches and analysis of their differences in terms of vision, method, results, especially in the literary field. Latin literature as model-context of the interconnected operations of the reception, regeneration and transmission of tradition. Importance, in reception studies, of a close reading of the texts, also from an educational perspective.

Keywords: classical tradition, Ernst Robert Curtius, reception studies, hermeneutics, close reading.

Gli studi sulla 'sopravvivenza' o 'vita postuma' dell'antico godono di una particolare salute, alimentati da ricerche che rappresentano tre prospettive e metodologie diverse, tutte testimoniate nei saggi contenuti in questo volume: e cioè quelle della tradizione classica, della fortuna dei classici e della ricezione dell'antico.

Svolgerò qui alcune osservazioni che si richiamano a contributi recenti sulle questioni dello statuto epistemologico, della validità scientifica e dell'uso didattico di questi studi[1]. Anticipo quale sarà la messa a fuoco e la conseguente

1 In particolare a proposito degli studi di ricezione, oggi prevalenti sul piano internazionale: persosi l'interesse originario, riconducibile a una complessa matrice filosofica, per la ricezione intesa come esperienza (*Rezeptionsästhetik*: in part. Jauss 1987, Iser 1987), le discussioni sull'argomento tengono in genere conto, in modo più o meno critico, di questi due pronunciamenti, che riguardano rispettivamente l'oggetto e le focalizzazioni possibili di questi studi: Hardwick-Stray 2008, 1: «by 'receptions' we mean the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented»; Goldhill 2009: «There are at least three types of reception study in classics. The first takes a work of the ancient world — the *Aeneid*, say or the *Antigone* — and sees how it has been adapted by later artists. It derives its logic and its focus through a linear genealogy — a sequence of works descended from an original

delimitazione di campo del mio ragionamento. Adotterò la prospettiva specifica dello studioso di letteratura latina, sia per ovvie ragioni di competenza personale sia perché è universalmente riconosciuto che la cultura letteraria dei Romani, dalle sue origini alla tarda antichità, ha elaborato un modello del ricevere, rigenerare e tramandare, e una capacità di comporre in una le tradizioni, che non solo attraverso realizzazioni specifiche ma proprio attraverso il loro *modus operandi* sono state esemplari fin sulle soglie dell'età contemporanea. E si può dire che non ci sia idea o pratica messa a punto dagli studi di ricezione – cioè dall'approccio più autocosciente e strutturato tra quelli sopra ricordati – di cui non si riconosca una premessa nell'esperienza della cultura letteraria latina.

Il latinista, inoltre, proprio per la natura del suo oggetto di studio, non intende necessariamente il testo o l'autore di cui segue la fortuna come il punto di origine del processo. Il latinista è stato formato nella familiarità con una cultura letteraria che da un'altra ha tratto contenuti (per es. il mito), forme (per es. i generi), alcune fondamentali funzioni sociali (per es. il ruolo della letteratura nell'educazione), alcuni procedimenti di auto-organizzazione e legittimazione (il prestigio dell'*inventor*, l'autorità degli autori canonici), nonché strutture, strumenti, tecniche per favorire la conservazione dei testi e il lavoro critico su di essi. Una tale cultura ha poi prodotto qualcosa di assolutamente originale proprio dotandosi dello strumento decisivo per coltivare la propria 'secondarietà': la traduzione letteraria[2]. In un certo qual modo il latinista 'nasce' come studioso della fortuna (e sfortuna) dell'antico:

> A Roma […] sia la traduzione tecnica sia la letteraria […] si qualificano per una costituzionale tendenza all'infedeltà che viola quel filologico e storicistico rispetto dell'originale che è uno dei canoni del nostro tradurre. Ma se consideriamo solo la traduzione letteraria o «artistica», il *vertere* che fu «invenzione» e peculiarità della cultura romana, finalizzato non tanto a tradurre opere greche quanto a crearne

text, interrelating with each other. The second type takes a post-Classical author and sees how this particular artist works with a classical paradigm — Dante's antiquity, Wagner's Greeks. It derives its logic and focus in the vision of a single artist, reading antiquity. The third type takes a more general cultural model and explores how classical antiquity has provided models and inspiration in a time in history or in a genre or an artistic movement: the Victorians and ancient Greece; modernism and the classical body. In this case, there is potentially a more diffuse focus and potentially a wider set of cultural questions. The specific problem for contemporary reception studies is how these three models fit together». Nell'elaborare questo scritto ho guardato con particolare interesse a Haynes 2006, Hardie 2013, Martindale 2013, Rodighiero 2016, Willis 2018, Renna 2020, ma soprattutto a Romano 1997, Kallendorf 2007, Condello 2019 (di quest'ultimo non condividendo sempre le posizioni). Peculiare di questi studi, che spesso sentono di interpretare una svolta (*democratic turn*) o di rappresentare un'avanguardia, è la tendenza a fare programmi e previsioni: oltre ai citati Martindale 2013 e Renna 2020, Porter 2008, Lambropoulos 2010, Spina 2015, Richardson 2018.

2 Sintesi in Fernandelli 2020.

> di nuove latine sul loro modello, allora il *vertere* ci appare una fase o un aspetto dell'eterna riscrittura, del secolare dialogo intertestuale in cui oggi riconosciamo l'essenza della storia letteraria[3].

Il *vertere* dei Latini, d'altra parte, è cosa nuova in una situazione nuova: questa 'continuazione' di una cultura in un'altra, alloglotta, ha implicato in realtà agonismo, esclusioni e inclusioni mirate, un raffinamento della coscienza identitaria e, almeno in alcuni casi, una volontà di appropriazione culturale improntata a un modello politico. Ecco un testo sempre più citato negli studi contemporanei sul *vertere*:

> In verità si conquistava allorquando si traduceva: non solo trascurando l'elemento storico, ma aggiungendo l'allusione al presente, cancellando soprattutto il nome del poeta e mettendo il proprio al posto di quello, non già col sentimento del furto, sibbene con l'ottima coscienza dell'*imperium Romanum*[4].

La familiarità con queste tensioni interculturali è ineludibile per lo studioso moderno della letteratura latina, così come la coscienza che ogni pronunciamento del tipo *primus ego* ha il significato di una mediazione ancor più che di un inizio[5]. Ciò ha alcune importanti implicazioni di ordine operativo, che gettano un riflesso sulla forma mentale di chi studia i testi.

La ricchezza letteraria che precede ogni inizio e costituisce la *doctrina* del poeta latino può disporsi nella sua memoria sia verticalmente, secondo rapporti di derivazione, sia orizzontalmente, secondo la *ratio* di una schedatura: almeno cinque testi che hanno in comune qualcosa, ma che rappresentano più epoche, più generi e sono scritti in lingue diverse formano insieme il sottotesto della prima frase nel carme 64 di Catullo[6]. Si tratta certo di un caso eclatante, ma la tendenza dei poeti dotti latini a connotare il senso dei loro versi combinandovi evocazioni di modelli diversi è caratteristica. Quanto T.S. Eliot osserva in una frase assai

3 Traina 1989, 115.

4 Nietzsche 1967, 87. In realtà Nietzsche, in questo aforisma intitolato «Traduzioni» (II 83), sta parlando specificamente della prassi imitativa dei poeti romani, esemplificata dalle 'traduzioni' di originali greci che riconosciamo in Orazio e in Properzio. La parte che precede le parole citate non insiste tanto sull'imperialismo, quanto sulla mancanza di senso storico che rese possibili questi riusi di testi greci: «Sembra che ci domandino: "Non dobbiamo far nuovo per noi l'antico e in esso sistemare noi? […]". Essi ignoravano il godimento del senso storico: il passato e l'ignoto erano penosi per loro, e a essi, in quanto Romani, era d'incitamento per una conquista romana. In verità etc.».

5 Su *primus ego*, Fedeli 1985, *ad* 3,3 2019. Giustamente Condello 2019, 68-70 insiste sull'importanza di guardarsi dall' «*idolum* del 'classico' come grado zero della 'classical reception'», essendo ogni testo divenuto classico ricco in sé di cultura e sempre mediato in modo molteplice.

6 Fernandelli 2012, 1-3, 20-27.

spesso citata negli studi di ricezione («tutta la letteratura europea da Omero in avanti... ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo»)[7] è in certo qual modo anticipato nella prassi che Catullo adotta nel suo poemetto, dove organicamente coesistono momenti di un profondo e stratificato passato.

Così la cultura letteraria dei Romani presenta la fenomenologia del 'ricevere e tramandare' in una forma che per ricchezza di esperienze, raffinatezza, autocoscienza può considerarsi, come si è detto, paradigmatica. La prassi della critica poetica, in buona misura un effetto della presenza secolare di 'Callimaco a Roma'[8], insieme con quella della canonizzazione – degli autori, degli stili, degli atteggiamenti spirituali – offre il modello per gli studi del tipo 'fortuna di'. Esistono una nozione epocale dell'antico e una ben amministrata coscienza della fortuna dell'antico già nell'antichità: la cultura latina le ha apprese soprattutto dagli alessandrini, ma ne ha dato una interpretazione propria, che l'Occidente – soprattutto l'Occidente latino – ha ereditato. Nella cultura umanistica degli europei Virgilio esemplifica il classico e insieme il classicismo, in un modo che non è – poniamo – quello di Sofocle, classico di una civiltà che ha canonizzato l'originario e il perfetto, e poco ha offerto all'idealizzazione del centro, inteso come punto di arrivo e di partenza, luogo della mediazione inesauribile: «Virgilio è ad un tempo romano e più che romano... è il genio spirituale dell'Occidente»[9]; «Virgilio si conquista la centralità del classico supremo; è lui il centro della civiltà europea»[10].

Nel paragrafo precedente ho usato esempi, linguaggio, riferimenti di un vecchio stile per una ragione precisa. Citare Curtius può essere utile a rammentare che gli studi del tipo 'fortuna di' hanno conosciuto uno sviluppo decisivo in Germania, nel ventennio che va tra la pubblicazione di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, nel 1948, e il 1967, anno in cui Hans Robert Jauss pronunciò la sua nota prolusione *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?* nella nascente Università di Costanza[11]. Questi due testi (il discorso di Jauss, rivisto e ampliato, cominciò a circolare in forma scritta dopo pochi mesi) rappresentano due distinti modi di pensare il *Fortleben* della letteratura. Entrambi attribuiscono molta importanza alla letteratura medievale: il primo riconoscendo al Medioevo latino il merito di aver dato *continuità* al patrimonio culturale antico creando le condizioni per il formarsi di una unitaria letteratura europea; il secondo invece mettendo in valore l'*alterità* della

7 Vd. *infra*, 11.
8 È il titolo di un noto volume di Walter Wimmel (Wiesbaden 1960); utili aggiornamenti sul tema in Hunter 2006.
9 Curtius 1984, 299.
10 Eliot 1993, 492.
11 Curtius 1992, Jauss 2016.

letteratura medievale[12], in una prospettiva presente-passato che riconosce, nel Medioevo, anche una anticipazione di ciò che oggi si intende per 'modernità', ovvero «la "separazione" da un passato mediante l'autocomprensione storica di un nuovo presente»[13].

Letteratura europea e medioevo latino, come osservava Jauss, è il «prototipo di ogni ricerca sulla 'sopravvivenza dell'antico'», il libro che prima e più di ogni altro ha offerto un riferimento scientifico all'approccio '*fortune de*'. Quest'opera, manifestamente frutto di uno studio rigoroso, produttiva di una risonanza eccezionale nel campo della critica letteraria e della filologia (sia romanza che classica), progettata in modo da risultare utile nella formazione universitaria, viene oggi usata per lo più come un repertorio, essendosi spento l'interesse per la sua ragion d'essere profonda. In realtà la visione, la delimitazione di campo, il metodo, i dati – tutto ciò che oggi può soddisfare l'ansiosa ricerca di una autonomia disciplinare di questo orientamento degli studi – sono il prodotto di un atteggiamento militante, di un compito politico cui lo studioso vuole adempiere nello svolgersi di una precisa esperienza storica[14]. Il suo lavoro all'inizio degli anni '30, in cui si fondono due impulsi, la reazione allo sfacelo dell'Europa postbellica e l'allarme di fronte all'affermarsi del nazionalsocialismo, traccia una via alternativa rispetto al modo tipico in cui la vitale circolazione della cultura dal passato al presente veniva intesa in Germania, da Winckelmann in poi. Proprio nel 1932, cioè nell'anno in cui Curtius pubblicò *Lo spirito tedesco in pericolo*, incunabolo del suo grande studio sulla continuità latina della cultura europea[15], Bruno Snell tenne ad Amersfoort, in Olanda, una conferenza intitolata *Klassische Philologie in Deutschland der 20er Jahre*, che introdusse descrivendo il peculiare atteggiamento tedesco nei confronti dell'*Antike*. Mentre i popoli neolatini sanno di essere eredi diretti di una tradizione viva, anzitutto come parlanti, la cultura classica tedesca è fondata sulla consapevolezza della distanza storica dal suo oggetto e d'altra parte su un filellenismo così inteso:

> la ricerca della vera indole tedesca ci ha ricondotto sempre ai Greci. Dal periodo di Herder e Goethe, attraverso Humboldt e Hölderlin, agli sforzi della cerchia di Stefan George e del cosiddetto Terzo umanesimo, questo è un tratto comune delle tendenze culturali in Germania. Questo rapporto particolare spiega i nostri sforzi storici per il recupero dell'antichità[16].

12 Jauss 1989.
13 Jauss 2016a, 40. Sul contrasto tra le due visioni della cultura medievale, cf. in part. Richards 2011.
14 Ritter Santini 1984, Antonelli 1996, Bercini 2018.
15 Bercini 2018, 23.
16 Snell 1991, 129.

La coscienza della separazione stimola da un lato la ricerca storica, pensata come superamento (dell'abisso temporale) e ricostruzione (del passato lontano, materiale e intellettuale); dall'altro favorisce la valorizzazione ideologica – nel senso del ritorno, della rinascita etc. – delle analogie tra le indoli nazionali che la ricostruzione scientifica 'scopre'.

Ma la conoscenza che procede dalla presa d'atto della distanza storica può portare alla luce una verità diversa da quella dello storicismo, se l'attenzione si appunta preliminarmente sulla storicità dell'atto conoscitivo stesso[17]. La situazione della *Bildung*, in cui «la ricerca della vera indole tedesca» era il movente degli «sforzi storici per il recupero dell'antichità», rappresentava l'ideale tirocinio per la messa a punto di ciò che la distanza storica (e in realtà ogni tipo di distanza) comporta in termini ermeneutici. Negli anni di Heidelberg Jauss sarà un attento ascoltatore e studioso di Gadamer, che pubblicherà *Wahrheit und Methode* nel 1960: la prolusione di Costanza, di poco successiva, è anche una delle prime dimostrazioni di ciò che in quegli anni si comincia a intendere – sull'esempio dell'ermeneutica giuridica, teologica e filosofica – con la formula 'ermeneutica letteraria'[18].

Dunque l'europeista Curtius aveva fatto valere la sua visione 'continuistica' anche contro la relazione pericolosa tra filellenismo e nazionalismo tedeschi; ma sarà militante pure la posizione di Jauss, il quale assumerà un atteggiamento polemico, dissacrante, nei confronti della 'filologia tradizionale' rappresentata per eccellenza da Curtius e dal suo libro[19]:

> È evidente che l'oggettivismo storico non protegge il metodo critico-filologico dal rischio che l'interprete, per quanto si metta tra parentesi, elevi la propria precomprensione estetica a norma inconfessata e modernizzi in modo irriflesso il senso del testo del passato. Chi crede che il senso 'atemporalmente vero' di una poesia debba dischiudersi all'interprete collocato per così dire in una posizione al di fuori della storia, al di là di tutti gli 'errori' dei predecessori e al di là della ricezione storica, immediatamente e per intero grazie alla semplice immersione nel testo, «chiude gli occhi davanti all'intreccio della storia degli effetti in cui la coscienza storica stessa si trova avviluppata».

A questa critica di matrice ermeneutica, rivolta alle velleità oggettivistiche della filologia nel campo dell'interpretazione, si aggiunge l'attacco al concetto sostanzialistico della tradizione «che si autotramanda»[20]. La tradizione, per Curtius,

17 Cf. *infra*, 17-19.

18 La figura chiave, naturalmente, è Peter Szondi: cf. Jauss 1988, 35-51.

19 Jauss 2016, 204. La citazione riportata nel paragrafo è tratta da Gadamer 2000, 351.

20 La dinamica della tradizione secondo Jauss, invece, è anzitutto una evoluzione del significato delle opere, il quale si costituisce sempre di nuovo in quanto effetto di una mediazione di orizzonti: quello dell'attesa determinato dal testo e quello dell'esperienza introdotto dal lettore. In questo senso il modello ermeneutico della ricezione è dialettico.

promana da archetipi e veicola temi che conducono una vita storica mediocre e anonima, come topoi retorici (la mera «trasmissione»)[21], in attesa di essere attualizzati su un piano spirituale più alto, attraverso la produzione creativa («ritorno» e «integrazione»). Tra gli esempi con cui Jauss illustra il filologico «sostanzialismo della tradizione» spicca il seguente: per il concetto moderno di immaginazione creatrice, che si presenta come problema artistico all'esperienza del giovane Goethe, Curtius ha trovato una anticipazione antica (un commento di Macrobio su Virgilio, cioè il provvisorio affidamento alla riflessione erudita, in un'epoca di declino, di un tema destinato alla riformulazione su un piano spirituale superiore)[22]. Al commento su questa scoperta, l'autore affida addirittura la conclusione del suo libro[23]:

> Il fatto che il culto virgiliano del tardo paganesimo [testimoniato da Macrobio] abbia per la prima volta dato origine – sia pure in modo incerto – all'idea del poeta come creatore, potrebbe sembrare insignificante; eppure v'è contenuto un profondo senso storico. Quell'idea riluce come mistica fiammella al crepuscolo del mondo che invecchia; quasi per un millennio e mezzo rimane spenta, per riaccendersi in modo nuovo allo splendore aurorale del giovane Goethe.

Dunque la messa a punto di questi due modi fondamentali di intendere la vita postuma dei testi letterari, gli studi del tipo 'fortuna di' e gli studi di ricezione, è un prodotto della cultura filologica tedesca. Il modello continuistico di Curtius e quello dialettico di Jauss vanno compresi in questo quadro, mettendo in relazione la loro ragion d'essere storica con le prospettive epistemologiche che essi hanno aperto. Il secondo modello si è costituito come una nuova categoria del sapere critico, anzitutto smascherando – o pretendendo di smascherare – l'inadeguatezza del modello 'fortuna di' a comprendere i testi e a spiegare le dinamiche della tradizione. In realtà i punti di contatto tra le due visioni e le loro prassi sono di più, e più significativi, di quel che potrebbe sembrare. Anzitutto il peso culturale attribuito da entrambi alla letteratura, che sempre spiega se stessa da sola e da sola illustra il meccanismo della durata. In secondo luogo l'importanza accordata alla funzione del lettore nel processo della tradizione, anche nel caso della prospettiva 'fortuna di'[24]. In terzo luogo: sia Curtius che Jauss hanno una particolare sensibilità per il motivo della analogia/congenialità a distanza (tra epoche, stili, autori etc.),

21 I topoi sono «temi intellettuali disponibili a ogni sviluppo e variazione» per «fare appello all'intelletto o al sentimento dell'ascoltatore»: Curtius 1996, 81.

22 Cf. in particolare Macr. *sat.* V 1,19-20 e 2,1.

23 Curtius 1992, 443s.

24 Cf. Antonelli 1996, XXV: «In definitiva la topica storica proposta da Curtius appare come il rovesciamento e il disvelamento, dal punto di vista del critico-lettore (del pubblico, se si vuole) del processo linguistico, tecnico e ideologico, che porta alla costituzione e alla scrittura del testo (nei fatti, almeno per una parte; nella teoria, per la totalità)».

forse come retaggio della cultura nazionale (vd. *supra*), forse per familiarità con il pensiero di Benjamin[25], ma soprattutto per il loro acume di lettori educati in una tradizione di studi, quella della filologia romanza tedesca, che precocemente ha accolto nel suo orizzonte la contemporaneità così come le origini. Il tema dell'analogia epocale è al centro del pensiero di Curtius (crisi nel presente ~ Medioevo latino; missione di Curtius ~ missione di Cassiodoro), così come di Jauss, particolarmente interessato alla questione dell'autocoscienza epocale (vd. *supra*) e delle forme in cui essa si esprime (modernità del Medioevo ~ caratteri 'trobadorici' nella lirica contemporanea).

Quest'ultima considerazione ci riporta a un argomento di grande interesse, quello del beneficio che lo studio delle riscritture può portare all'intelligenza dei testi latini 'riscritti'. Si tratta di una questione spesso agitata. La formula benjaminiana dell'«adesso della conoscibilità» («Jetzt der Erkennbarkeit»)[26] sarà considerata scientificamente inservibile nel campo degli studi latini proprio perché la si padroneggia filosoficamente oppure, viceversa, perché il suo uso come concetto degradato, come formula, ne fa emergere una connotazione dogmatica. Tuttavia la tesi che vi si concentra invita a elaborare certi fatti la cui realtà nella storia culturale è indubitabile.

La pubblicazione negli Stati Uniti del grande romanzo di Hermann Broch *La morte di Virgilio*, nel 1945, ha aperto la stagione delle letture 'eterodosse' dell'*Eneide*[27]. In un clima di cultura antiautoritaria, antimperialista e esistenzialista pochi contributi pubblicati tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '70 dell'altro secolo hanno cambiato per sempre l'intelligenza del poema. Una dopo l'altra, per decenni, si sono rese visibili le stelle della costellazione benjaminiana. Dal dualismo delle voci (pubblica e privata) è sorta la nozione di 'ambiguità' poi perfezionatasi in quella di 'ambivalenza'; lungo questo itinerario lo studio del significato – l'interpretazione – si è lasciato alle spalle il movente ideologico per ritrovare, su nuove basi, la dimensione esegetica: il prodotto supremo di questo processo nato evidentemente, dopo venti secoli, in un 'adesso della conoscibilità', non è un libro *su* Virgilio, ma il commento di Richard Tarrant al XII libro dell'*Eneide*, cioè proprio un'opera che si iscrive nella più antica tradizione dell'*interpretatio Vergilii*[28]. Ma le stelle

25 Antonelli 1996, XX; in più circostanze Jauss pone Benjamin tra i precursori (ma forse avrebbe dovuto dire ispiratori) della *Rezeptionsästhetik*.

26 Sviluppo di quell'«adesso della leggibilità» di cui Benjamin parla nel saggio su Eduard Fuchs del 1937, pretendendo dal lettore adulto la capacità di «abbandonare un atteggiamento placido e contemplativo di fronte all'oggetto per rendersi consapevole della *costellazione critica* in cui proprio questo frammento del passato s'incontra proprio con questo presente» (corsivo mio); Pinotti 2018, 31-34 e 91-98.

27 Serpa 1987, 36-46, 76-88, Fernandelli 2022.

28 Tarrant 2012.

della costellazione si sono rese visibili anche in seguito a scoperte collaterali, allorché si è cominciato a riconoscere la prefigurazione della *Two voices theory* in Ovidio, in Lucano, in Dante, in Juan Luis de la Cerda, e in domini culturali impensabili, dove tuttavia il 'genio spirituale dell'Occidente' trovava i suoi lettori[29]. Altre stelle hanno poi cominciato a brillare forse fuori dalla costellazione, allorché si sono riconosciute delle ambiguità sostanziali anche prima di Virgilio e insomma in tutto l'epos latino[30].

Ma è cosa rara che simili proiezioni di interessi e sensibilità attuali sui testi del passato producano risultati critici così affidabili da penetrare nel lavoro esegetico e alimentarlo per sessant'anni. Il prodotto dell'allegoresi, cioè della mirata attualizzazione dei testi del passato, o non trova posto nei commenti scientifici o se ne ritira presto. Nell'attuale commento di riferimento alle *Ecloghe* virgiliane[31] nulla resta di un millennio e passa di esegesi allegorica della quarta, cioè di un lavoro critico che è stato tuttavia decisivo per la vita del testo, specialmente per le sue riscritture creative, fino a *Bann Valley Eclogue* del Premio Nobel e Premio Virgilio Seamus Heaney[32]. La lettura messianica dell'*Ecloga 4* è caso di scuola per l'approccio 'fortuna di' (in una prospettiva passato-futuro: censimento della diffusione, studio delle modalità di trasmissione, valutazione dell'incidenza culturale del testo) come per l'approccio 'ricezione' (in una prospettiva presente-passato: studio di strategie proiettive e appropriative esercitate sul testo, messa a fuoco di una situazione di intertestualità in partenza, delle mediazioni in un percorso 'da a', interesse per la pluralità tipologica delle riscritture, per le ragioni della 'sfortuna'); può diventare caso di scuola anche per l'interazione dei due approcci, nonché per mettere in evidenza, specificamente in una prospettiva didattica, l'agone secolare e le problematiche contaminazioni tra un modo di leggere i testi 'storico-filologico', di matrice grammaticale (testimoniato nei moderni commenti scientifici), e un modo di leggere 'allegorico', di matrice filosofica o religiosa (causa di una fortuna millenaria).

Ma in entrambi i casi, che la messa a fuoco dei fenomeni segua una direzione passato-futuro o, viceversa, presente-passato, ne resta garantita la comprensione *storica* finché restano in campo l'interesse per la *tradizione* e il bisogno delle competenze del filologo in materia di *trasmissione* e di lettura *'da vicino'* dei testi. Questa specificazione è probabilmente superflua per l'antichista, ma va fatta tenendo conto che gli attuali *Reception Studies* (cioè la ricezione di Costanza riformulata dagli Studi culturali) hanno un orientamento globalista, interessato

29 Cf. in part. Laird 2003, 30-38, Kallendorf 2007a.
30 O'Hara 2007.
31 Cucchiarelli 2017.
32 Il testo della poesia è riportato e magistralmente presentato, tradotto e commentato in Heaney 2013.

alla tradizione solo – o quasi – in senso politico, e soprattutto 'orizzontalista', in conformità con questo noto asserto[33]:

> potremmo in realtà leggere o vedere il cosiddetto originale dopo che ne abbiamo conosciuto l'adattamento, mettendo così in crisi l'autorità di qualunque idea di priorità. Versioni diverse coesistono orizzontalmente, non verticalmente.

Questa prospettiva è comparatistica in un modo radicale; e conferma che lo studio della ricezione svincolata dai processi della tradizione non richiede le competenze del latinista, e in generale del filologo classico. Ma continuo a credere che dica bene Federico Condello:

> da una parte sembrerebbe ormai grottesca la pretesa di intendere l'antichità classica ponendosi al di fuori dei coevi fenomeni di 'ricezione', dai quali ogni interpretazione è ovviamente influenzata... Dall'altra parte, tuttavia, non sarebbe forse meno grottesca, e sarebbe anzi più pericolosa, l'aspirazione a formare specialisti della classical reception sforniti di una solida conoscenza (linguistica, storica, filologica) dell'antichità greco-romana e delle sue linee di trasmissione, cioè incapaci di osservare da vicino, nei dettagli, i concreti modi di interazione tra un ipotesto antico e i suoi 'ipertesti' moderni, di misurarne i tassi di deformazione e falsificazione, di metterli in relazione con concreti fenomeni di circolazione testuale, e via dicendo[34].

Fin qui mi sono concentrato soprattutto sulle differenze e gli intrecci tra gli studi del tipo 'fortuna di' e gli studi di ricezione. Ma va ricordato che negli ultimi anni anche il campo di ricerca della tradizione classica si è sviluppato nel senso di una autodefinizione, in buona parte concepita in modo distintivo rispetto agli altri due approcci. Nel caso degli studi sulla fortuna possiamo aspettarci che una nuova analisi si aggiunga ad altre senza iscriversi per forza in un quadro di ricerche che condividono una visione, una metodologia, una ragionata delimitazione di campo. Il fenomeno della ricezione si qualifica come tale, invece, solo quando una riscrittura si presenta sotto l'aspetto del dialogo, contestualizzato nei termini di una congenialità a distanza (tra autori, poetiche, epoche) e analizzato nei termini di una risposta del testo più recente a un aspetto particolarmente notevole o problematico di quello più antico, il quale, in conseguenza di questo dialogo, muta di significato. Come spiegano Silk, Gildenhard e Barrow nel loro ottimo lavoro d'insieme, la tradizione classica, da parte sua, implica le nozioni di continuità e valore; riguarda la continuità

33 Hutcheon 2011, XIII.
34 Condello 2019, 64.

dei classici dopo l'età antica; e a tale continuità va rapportata l'analisi specifica, per quanto essa si applichi a un ventaglio di ambiti sempre più ampio e vario[35]. Può avvalersi dei metodi degli studi di ricezione senza coincidere con essi. È poi intuitivo che ci siano punti di convergenza tra gli interessi della tradizione classica e quelli della tematologia, con possibile riverbero della salute del secondo approccio, oggi ottima, su quella del primo[36].

Tuttavia, soprattutto in ambito antichistico, non risulta ancora chiara una divisione dei compiti fra i modi di interpretare la sopravvivenza dell'antico; si percepisce piuttosto una occupazione di campo da parte degli studi di ricezione.

«Il concetto di "ricezione", introdotto mezzo secolo fa da Hans Robert Jauss (1921-1997), ha ormai soppiantato quello di "tradizione classica"». Queste parole aprono il terzo capitolo di *I classici dal papiro a Internet*, piccolo gioiello della manualistica universitaria recente, largamente adottato nei sillabi dei nostri corsi di discipline umanistiche[37]. Il suo autore, Fabio Stok, ha premesso a questo esordio un pensiero di Gadamer, riportandolo in epigrafe[38]; e prosegue concentrando in mezza pagina quanto serve per chiarire la sua affermazione iniziale. Il termine «tradizione» (dal latino *trado*, «consegno») può far pensare a un patrimonio culturale che, sempre uguale a se stesso, viene ereditato dalle diverse epoche. In realtà, come aveva mostrato T.S. Eliot nel già citato saggio del 1919, non è «assurda l'idea che il passato sia modificato dal presente, come non lo è che il presente trovi la propria guida nel passato»[39]. Nel discorso di Eliot, in effetti, la modificazione del passato ha luogo quando all'interno di un determinato contesto viene prodotta un'opera che influisce retrospettivamente sul canone, ristrutturandolo. Nell'ottica della ricezione, acquisita in modo sistematico agli studi classici attraverso il lavoro scientifico e politico di Charles Martindale, a partire dal 1993[40], il cambiamento dei testi, in particolare la diacronia del loro significato (un potenziale che continuamente si riattualizza), si spiega in quanto essi rispondono sempre a domande doppiamente condizionate: dalla storia dei loro effetti (riscritture, traduzioni, interpretazioni, usi didattici etc.); e dalla

35 Silk-Gildenhard-Barrow 2014; cf. anche Centanni 2005.

36 Di questa positiva relazione si vedono tracce già nel sommario di Silk-Gildenhard-Barrow 2014; cf. anche l'ultima sezione di Kallendorf 2007; e l'accento sulla mirata selezione delle voci nella guida – apparentemente un'enciclopedia – ai temi fondamentali della tradizione classica e alle loro relazioni in Grafton-Most-Settis 2010. Su critica tematica e tematologia oggi, Pellini 2008 (all'interno di un numero monografico di «Allegoria» sull'argomento); utile anche Renna 2020.

37 Stok 2012, 71.

38 Gadamer 2000, 613: «Ogni epoca interpreta necessariamente qualunque testo in un proprio modo, giacché il testo appartiene all'insieme della tradizione che ha interesse a comprendere e nella quale si sforza di capire sé stessa».

39 Eliot 1992, 394.

40 Martindale 1993, 2006, 2013.

storicità e contingenza di ogni interesse umano (si pensi ai modi sempre nuovi in cui 'ci parlano' le opere che rileggiamo, rivediamo, riascoltiamo)[41]. I testi cioè sono instabili, nel loro significato, nelle loro relazioni e perfino nella loro forma. Vengono così fornite una costellazione di autori di riferimento (Eliot, Gadamer, Jauss, Martindale) e una serie di concetti-chiave utili a tratteggiare una cornice teorica essenziale sulla soglia di un capitolo dedicato alla ricezione dei classici nel Medioevo, cioè a un tema storico, che siamo (o eravamo) abituati a considerare di pertinenza della tradizione classica.

Gli autori e i testi cui si riferisce la breve introduzione di Stok rappresentano in realtà la prima fase degli studi di ricezione, quella fondativa. Una certa distanza dagli sviluppi della teoria, abbastanza comune nella filologia classica italiana, ha favorito, in qualche misura, l'impoverimento critico dei concetti-guida (non nel caso del volume citato) e una conseguente tendenza ad applicare il termine 'ricezione' a ogni fenomeno o ricerca che riguardi il *Nachleben* dell'antico. D'altra parte è vero che il ruolo sempre più importante giocato da questi studi nella teoria non è l'esito di una 'svolta' ma di una sempre più articolata interlocuzione con indirizzi critici dominanti, dato l'interesse crescente che la comparatistica, gli studi culturali, certi nuovi indirizzi degli studi storici e naturalmente la traduttologia rivolgono ai fenomeni della riscrittura[42]. In particolare per la traduttologia, che tende oggi a considerare la traduzione in chiave di intertestualità o, appunto, di adattamento, ed è particolarmente attenta alle implicazioni politico-culturali del 'trasformare' un testo originale importandolo in un nuovo contesto, una pratica storicamente unica come il *vertere* latino rappresenta, oltre che un territorio molto promettente per lo sviluppo di ricerche interdisciplinari, l'inizio dell'autocoscienza[43].

Ma non ci può essere svolta comparabile, nell'evoluzione di questi studi, a quella che ha dato loro origine, inquadrando il rapporto del presente con il passato – cioè la vita della tradizione – come situazione ermeneutica. Già vi si è accennato. In tutte le discussioni in cui si cerca affannosamente un elemento comune tra i percorsi in cui il discorso sulla tradizione si incanala, spesso disperdendosi o ibridandosi in modo irreparabile, si finisce per ritornare a *Verità e metodo*, in genere senza farne menzione. Per Gadamer le opere e gli eventi hanno effetti che si danno come «lavoro della storia»; la coscienza umana è interna alla storia e, per la sua finitezza, mai del tutto consapevole del modo in cui la *Wirkungsgeschichte* la determina; perciò non possiamo mai uscire

41 Fusillo 2014.

42 Machor-Goldstein 2001, Goldhill 2011, Willis 2018, Diadori 2018.

43 Sintesi in Fernandelli 2020, 15-22.

dall'orizzonte del presente e dei suoi pregiudizi per trasportarci nell'orizzonte del passato; piuttosto ci avviene di tradurre il passato nel linguaggio del presente, nel quale l'orizzonte del passato e del presente si fondono; di questo possiamo acquisire consapevolezza, una consapevolezza che ci aiuta ad aprirci all'alterità. Tradotto in termini di prassi ermeneutica: «nella comprensione si verifica sempre una sorta di applicazione del testo da interpretare alla situazione attuale dell'interprete»[44]. Il che significa che qualunque atto interpretativo, anche quello condotto più rigorosamente dal filologo, incorre nell'allegoresi. Jauss per primo dipende ampiamente da questi assunti. Perviene a un certo punto a stabilire che la concretizzazione del senso nella lettura letteraria è il risultato di una fusione di orizzonti: da una parte l'effetto, come elemento condizionato dalla struttura del testo (*Wirkung*, l'interesse primario di Wolfgang Iser); dall'altra la ricezione, come elemento condizionato dal lettore (*Rezeption*)[45]. Ma quando mette a fuoco questa dinamica sull'asse storico-culturale piuttosto che psicologico-sociologico, Jauss è particolarmente interessato alle ricezioni che si traducono in produzioni di testi, in nuove creazioni, e in particolare a quelle creazioni che restano come 'classici' per aver infranto l'orizzonte dell'attesa culturale e rideterminato il canone (di un genere o di un intero sistema letterario).

In un altro aureo libretto di recente pubblicazione, dove Ika Willis fa il punto sugli attuali studi di ricezione, un dualismo analogo a quello jaussiano informa l'esposizione, prima concentrata sulla *text-to-text-reception* (in cui ben emerge il ruolo degli studi latini nell'intelligenza dei processi trasformativi della tradizione) e poi sulla *text-to-reader-reception* (che esplora i modi in cui i testi sono incontrati, interpretati e ricevono risposte dal lettore). Nell'ultimo capitolo (intitolato «*Meaning*») le quattro ragioni addotte per dimostrare che oggi non si possono più studiare i testi (letterari, visivi, musicali) senza tener conto della ricezione, ribadiscono in fondo quanto già stabilito all'origine di questo 'cambio di paradigma', negli anni '60 del secolo scorso: il testo è co-prodotto dall'interprete; non c'è significato prima dell'interpretazione[46]; l'interpretazione è sempre dialogica; non possiamo porre un limite alla polisemia del linguaggio senza appellarci a un'autorità extratestuale.

Viene invece persa di vista un'intuizione, divenuta un elemento di metodo nella prassi ermeneutica originaria, in base alla quale l'accertamento della dinamica storica della letteratura richiedeva una lettura ravvicinata dei testi – cioè un modo di lavorare più familiare al filologo classico.

44 Gadamer 2000, 359.

45 Iser 1987, Jauss 1998, 35-38, Rivoletti 1998.

46 Una brillante confutazione del mantra «il significato si produce nel punto della ricezione» si legge in Zanker-Thorarinsson 2011.

Introducendo *L'atto della lettura* di Iser, Cesare Segre ha offerto per così dire la 'formula' della *Rezeptionsästhetik*, suggerendo al lettore anche le ragioni del suo mancato effetto epocale in Italia[47]:

> La semiotica aveva già fatto constatare che la lettura di un testo costituisce un confronto tra sistemi o tra codici: quelli a cui l'emittente si è riferito nel mettere in forma il testo, e quelli che il ricevente impiega nell'interpretarlo. L'inevitabile differenza tra i due sistemi o assiemi di codici messi a fronte (*tanto maggiore quando la lettura avvenga a grande distanza di tempo*) produce sì equivoci interpretativi (*che l'impegno ermeneutico può ridurre ma non evitare completamente*), però anche allargamenti delle potenzialità significative del testo in un contesto semiotico diverso.

Le parentesi intercalano le preoccupazioni del filologo nel discorso del semiologo. Jauss integra l'impostazione di Iser nel metodo della *Rezeptionsästhetik* assegnando alla struttura (ovvero all'orizzonte interno del testo ovvero al lettore implicito) la priorità ermeneutica, perché più facilmente oggettivabile[48]. Nello studio del processo di ricezione conviene cominciare con l'analisi di ciò che *c'è* nel testo.

Questo metodo riceve oggi sempre più credito in quella che potremmo definire l'*interpretatio* di base delle opere letterarie, cioè la traduzione[49].

Ma lo scrupolo filologico presente nella sintesi di Segre – «l'impegno ermeneutico» – entra in una vera dialettica con il momento produttivo della ricezione – che attualizza certe «potenzialità significative del testo in un diverso contesto semiotico» – soprattutto in opere di riscrittura o di adattamento dove il rigore ermeneutico, che ha guidato l'atto della lettura, è in funzione del rigore creativo.

Ciò si vede particolarmente bene in quei poeti-filologi (in quei poeti o che hanno avuto un atteggiamento filologico verso i propri modelli), come Callimaco, Catullo, Virgilio, Petrarca, Poliziano, Leopardi, Pascoli, Heaney, l'opera dei quali si presenta insieme come dotta e nuova, non tradizionalista e necessaria alla tradizione, nel senso inteso da Eliot.

47 Segre 1988, 10, corsivi miei. Nei paragrafi precedenti lo studioso aveva sottolineato che il discorso di Iser affrontava il problema centrale dell'ermeneutica, il rapporto tra testo e lettore, tenendo conto della funzione preparatoria e pure condizionante della struttura testuale, cui le modalità della lettura non si possono dunque rapportare liberamente senza degenerare in fantasia. Mettendo in chiaro questo carattere di 'partitura' del testo letterario, Iser percorreva una strada intermedia tra due posizioni estreme, in tempi recenti mescolatesi, quella che era orientata «a canonizzare il testo in quanto struttura, con l'illusione d'individuare qualcosa di assoluto e immutabile» e quella che «celebra l'infinita libertà della lettura, facendone un momento di creazione fornito di altrettanta dignità di quello che ha dato vita al testo»: su questa dialettica Fernandelli 2020, 44-55.
48 Cf. *supra*, n. 45.
49 Diadori 2018, 78-80.

Callimaco, vero classico di ogni modernismo, illustra ampiamente la dialettica di cui sopra[50]. La sua poesia inaugura l'"età libresca"[51], delineando fittiziamente i suoi contesti di esecuzione, sostituendo l'ispirazione con la consultazione (questo, probabilmente, il senso delle sue interviste alle Muse su questioni particolari in *Aetia* I e II), muovendosi nei vuoti, contenutistici e formali, della letteratura canonica, avendo in mente come nessun altro la totalità di una cultura e insieme con ciò una collezione sterminata di questioni specifiche da approfondire o di problemi cui rispondere: effetto di una grande mole di lavoro critico, altrui e personale, sui testi della *paideia*; effetto anche dell'aver preso coscienza, in modo disincantato, che la poesia dell'età aristocratica e politica era l'espressione di un passato chiuso[52].

Raggiungendo una conoscenza senza precedenti della letteratura greca, nel complesso e nel dettaglio, Callimaco comprese e indicò con esattezza ciò che non si poteva più fare, probabilmente per primo.

Sappiamo che la sua autorità, proprio come *poeta doctus* e grande modernizzatore, fu a Roma maggiore che in ambito greco, in particolare presso i *poetae novi* e gli augustei.

Egli aveva posto in chiaro quale rapporto doveva esserci tra *doctrina* e ricerca poetica, imitazione e innovazione. Ma quanto si imparava nelle scuole di retorica, almeno a leggere i capitoli che Quintiliano dedica all'*imitatio*, alla sua imprescindibilità e al modo di farne uso, concorda in qualcosa con lo spirito critico del callimachismo: i modelli vanno studiati, riletti e riscritti, finché non li si comprende dall'interno, finché – potremmo dire – non gli si strappa il segreto: è questo atto di appropriazione critico-pratica che dà inizio all'*aemulatio* e rende possibile la rifunzionalizzazione di ciò che è stato imitato. Quel noto concetto ciceroniano della buona traduzione (*opt. gen.* 14 non riprodure *verbum pro verbo,* ma rendere *genus omne verborum vimque*) si ispira allo stesso principio[53]. In sintesi, come è stato ben detto, i criteri del successo *in imitando* sono i seguenti[54]:

i. The object must be worth imitating.
ii. The spirit rather than the letter must be reproduced.
iii. The imitation must be tacitly acknowledged […].
iv. The borrowing must be 'made one's own', by individual treatment and assimilation to its new place and purpose.
v. The imitator must think of himself as competing with his model, even if he knows he cannot win.

50 Pfeiffer 1973, 228: «[U]n'illimitata conoscenza dell'argomento e della lingua era ora giudicato un requisito indispensabile per la nuova poesia chiamata σοφία (Call. fr. 1,18)».
51 Pfeiffer 1973, 178-179.
52 Pfeiffer 1973, in part. 158-159.
53 Traina 1989, 100.
54 Russell 1979, 16.

L'esempio dei poeti-filologi, a partire dal caso fondativo (ma anche caso-limite) di Callimaco, e, d'altra parte, quanto si è osservato sul modo ordinario, perché scolastico, di concepire l'*imitatio* (di cui la traduzione letteraria può essere considerata una espressione particolare) mi sembrano spunti adatti ad articolare l'idea eliotiana della tradizione e della sua dinamica: questi esempi portano infatti in primo piano il nesso, storicamente ben documentato, tra un approccio filologico ai testi della tradizione e una disposizione spirituale 'modernistica', per cui comprendere l'esaurimento del passato non promuove esperimenti nel vuoto bensì la ricerca delle sole vie attraverso le quali la tradizione stessa può rigenerarsi, preservando l'espressione artistica, e in particolare quella letteraria, dall'arbitrio e dal provincialismo.

L'attenzione a questo nesso, la constatazione del suo sussistere in molte 'riscritture' che sono state insieme opere di svolta e durevoli nel tempo, ritengo abbia una particolare utilità didattica in una situazione come quella odierna in cui la teoria della letteratura, privilegiando le preoccupazioni della comparatistica, ha assegnato al *distant reading* una funzione metodologica trainante, trattando l'esercizio della lettura da vicino come relitto di approcci critici obsoleti (del New Criticism in particolare) o propri di studi – le filologie – chiusi in una dimensione di tecnicismo e di tradizione disciplinare.

Utile sul piano didattico mi sembra anche porre l'accento sul beneficio critico che si produce quando si compie l'operazione fondamentale del riscrivere, cioè quella di trasportare un testo da un sistema semiotico a un altro (si tratti di lingue, culture, forme, generi, arti).

Di queste esperienze di trasposizione, e anche di transcodificazione, si proporranno alcuni esempi nella parte finale del Convegno, progettata per condividere con i docenti e le docenti della Scuola secondaria una riflessione sul possibile uso didattico degli studi sulla fortuna-tradizione-ricezione dell'antico, intesi non nel senso di un addomesticamento attualizzante dei testi antichi, ma piuttosto come uno strumento per motivarne con ragioni ulteriori, e responsabilmente, la lettura 'da vicino'[*].

Marco Fernandelli
Università degli Studi di Trieste
mfernandelli@units.it

* Alcuni contenuti di questo contributo sono trattati, con declinazione diversa e in forma ampliata, in S. Audano (cur.), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Atti della Diciassettesima Giornata di Studi (Sestri Levante, 20 marzo 2021), Foggia 2022, 15-52.

Riferimenti bibliografici

Antonelli 1996
R. Antonelli, *Filologia e modernità*, saggio introduttivo a Curtius 1992, V-XXXIV.

Bercini 2018
A. Bercini, *Introduzione* a Curtius 2018, 7-68.

Centanni 2005
M. Centanni, *L'originale assente*, in Ead. (cur.), *L'Originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano 2005, 3-41.

Condello 2019
F. Condello, *Comparativismo selvaggio e* classical reception studies. *Appunti da un dibattito (per dibattiti a venire)*, «Le Forme e La Storia» n.s. XII (2006), 57-72.

Curtius 1984
E.R. Curtius, *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern 1954, trad. ital. *Letteratura della letteratura. Saggi critici*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna 1984.

Curtius 1992
E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, trad. ital. *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze 1992.

Curtius 2018
E.R. Curtius, *Deutscher Geist in Gefahr*, Stuttgart-Berlin 1932, trad. ital. *Lo spirito tedesco in pericolo*, a cura e con una *Introduzione* di A. Bercini, Bologna 2018.

Fedeli 1985
Properzio. *Il libro terzo delle Elegie*, Introduzione, testo e commento a cura di P. Fedeli, Bari 1985.

Diadori 2018
P. Diadori, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Roma 2018.

Eliot 1992
T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, «The Egoist» (1919), poi in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York 1920, trad. ital. *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano 1992, 392-402.

Eliot 1993
T.S. Eliot, *What Is a Classic?*, London 1945, trad. ital. *Che cosa è un classico?*, in Id., *Opere 1939-1962*, a cura di R. Sanesi, Milano 1993, 472-495.

Fernandelli 2012
M. Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'*Eneide, Hildesheim-Zürich-New York 2012.

Fernandelli 2022
M. Fernandelli, Cothurnatus Maro. *The Myth of Vergil as a Tragic Poet, from Antiquity to the "Age of Anxiety" (and beyond)*, «Maia» n.s. LXXIV (2022), in corso di stampa.

Fernandelli 2020
M. Fernandelli, *Il punto su Catullo 51*, «RPL» XLIII (2020), 15-84.
Fusillo 2014
M. Fusillo, *Passato presente futuro*, in F. de Cristofaro (cur.), *Letterature comparate*, Roma 2014, 13-31.
Gadamer 2000
H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, trad. ital. *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Torino 2000.
Goldhill 2009
S. Goldhill, rec. a R. Rees, *Ted Hughes and the Classics*, Oxford-New York 2009, «BMRC» 2009.09.58.
Goldhill 2011
S.D. Goldhill, *Victorian Culture and Classical Antiquity*, Princeton-Oxford 2011.
Grafton-Most-Settis 2010
A. Grafton - G.W. Most - S. Settis, *The Classical Tradition*, Cambridge, MA-London 2010.
Hardie 2013
P. Hardie, Redeeming the Text*, Reception Studies, and the Renaissance*, Cambridge «Reception Journal» V (2013), 190-198.
Hardwick-Stray 2008
L. Hardwick - C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, Oxford 2008.
Haynes 2006
J.A. Haynes, *Text, Theory, and Reception*, in Martindale-Thomas 2006, 44-54.
Heaney 2013
S. Heaney, *Virgilio nella Bann Valley*, a cura di G. Bernardi Perini - C. Prezzavento, con un contributo di M. Bacigalupo, Mantova 2013.
Hunter 2006
R. Hunter, *The Shadow of Callimachus. Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge 2006.
Hutcheon 2011
L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York 2006, trad. ital. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma 2011.
Iser 1987
W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976, trad. ingl. (curata dall'autore) *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore-London 1978, trad. ital. (basata sul testo ingl.) *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna 1987.
Jauss 1987-1988
H.R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt 1982, trad. ital. parziale *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, I, *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna 1987 e II, *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria, ibi* 1988.

Jauss 1988

H.R. Jauss, *Introduzione: la posizione di confine dell'ermeneutica letteraria*, in Jauss 1987-1988, II, 35-51.

Jauss 1989

H.R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München 1977, trad. ital. *Alterità e modernità della letteratura medievale*, a cura di C. Segre, Milano 1989.

Jauss 1998

H.R. Jauss, *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*, «Poetica» VII (1975), 325-344, trad. ital. *Il lettore come istanza di una nuova storia della letteratura*, «Allegoria» X (1998), 23-41.

Jauss 2016

H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967, 1970[2] (con aggiunte), trad. ital. della II edizione, *Storia della letteratura come provocazione nei confronti della scienza della letteratura*, in Id., *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Milano 2016, 166-225.

Jauss 2016a

H.R. Jauss, *Literarische Tradition und gegenwärtigtes Bewußtein der Modernität*, in H. Steffen (cur.), *Aspekte der Modernität*, Göttingen 1965, 150-197, trad. ital. *Tradizione letteraria e coscienza contemporanea della Modernità*, in Id., *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Milano 2016, 37-89.

Kallendorf 1994

C. Kallendorf, *Philology, the Reader and the* Nachleben *of Classical Texts*, «Modern Philology» XCII (1994), 137-156, poi in Id., *The Virgilian Tradition. Book History and the History of Reading in Early Modern Europe*, London-New York 2007.

Kallendorf 2007

C. Kallendorf, *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford 2007.

Kallendorf 2007a

C. Kallendorf, *The Other Virgil: Pessimistic Readings of the* Aeneid *in Early Modern Culture*, Oxford 2007.

Laird 2003

A. Laird, *Roman Epic Theatre? Reception, Performance, and The Poet in Virgil's "Aeneid"*, «PCPS» XLIX (2003), 19-39.

Lambropoulos 2010

V. Lambropoulos, *Afterword. The Future of Past Received*, «Cultural Critique» LXXIV (2010), 214-217.

Machor-Goldstein 2001

J.L. Machor - P. Goldstein, *Reception Study: From Liteerary Theory to Cultural Studies*, New York-London 2001.

Martindale 1993
C. Martindale, *Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*, Cambridge 1993.
Martindale 2006
C. Martindale, *Introduction: Thinking through Reception*, in Martindale-Thomas 2006, 1-13.
Martindale 2013
C. Martindale, *Reception – A New Humanism? Receptivity, Pedagogy, the Transhistorical*, «Classical Reception Journal» V (2013), 169-183.
Martindale-Thomas 2006
C. Martindale - R.F. Thomas, *Classics and the Use of Reception*, Malden, MA 2006.
Nietzsche 1967
F. Nietzsche, *Die fröliche Wissenschaft*, Leipzig 1887, trad. ital. *La gaia scienza*, Torino, 1967.
O'Hara 2007
J.J. O'Hara, *Inconsistencies in Roman Epic. Studies in Catullus, Lucretius, Vergil, Ovid and Lucan*, Cambridge 2007.
Pellini 2008
P. Pellini, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, «Allegoria» LVIII (2008), 61-83.
Pfeiffer 1973
R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1960, trad. ital. *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, con una *Introduzione* di M. Gigante, Napoli 1973.
Pinotti 2018
B. Pinotti, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino 2018.
Porter 2008
J.J. Porter, *Reception Studies: Future Prospects*, in Hardwick-Stray 2008, 469-481.
Renna 2020
S. Renna, *Riscrivere i classici, interpretare le riscritture. Storia e prospettive*, Roma 2020, 31-44.
Richards 2011
E.J. Richards, *Generationswechsel oder Paradigmawechsel: Ernst Robert Curtius und Hans-Robert Jauß und das Problem der Kontinuität in der europäischen Literatur*, in I. Paccagnella - E. Gregori (curr.), *Ernst Robert Curtius e l'identità culturale dell'Europa* (Atti del XXXVII Convegno Interuniversitario Bressanone/ Innsbruck, 13-16 luglio 2009), Padova 2011, 217-233.
Richardson 2018
E. Richardson, *Classics in Extremis. The Edges of Classical Reception*, London-New York 2018.

Ritter Santini 1984
L. Ritter Santini, *Il piacere delle affinità*, saggio premesso a Curtius 1984, 9-76.
Rivoletti 1998
C. Rivoletti, *Introduzione al saggio di Jauss. La categoria dell'orizzonte delle attese e la sua revisione*, «Allegoria» X (1998), 8-22.
Rodighiero 2016
A. Rodighiero, *Rinarrare l'antico. Parole e immagini*, in D. Lanza - G. Ugolini (curr.), *Storia della filologia classica*, Roma 2016, 337-356.
Romano 1997
E. Romano, *L'antichità dopo la modernità. Costruzione e declino di un paradigma*, «Storica» VII (1997), 7-47.
Russell 1979
D.A. Russell, *De imitatione*, in D. West - T. Woodman, *Creative Imitation in Latin Literature*, Cambridge 1979, 1-16, 201-202.
Segre 1987
C. Segre, Introduzione a Iser 1987, 9-29.
Serpa 1987
F. Serpa, *Il punto su: Virgilio*, Bari 1987.
Silk-Gildenhard-Barrow 2014
M. Silk - I. Gildenhard - R. Barrow, *The Classical Tradition. Art, Literature, Thought*, Malden, MA-Chichester 2014.
Snell 1991
B. Snell, *Klassische Philologie in Deutschland der 20er Jahre*, conferenza pronunciata nel 1932, poi in Id., *Der Weg zum Denken und zur Wahrheit: Studien für frühgriechischen Sprache*, Göttingen 1978, trad. ital. *La filologia classica nella Germania degli anni Venti*, in Id., *Il cammino del pensiero e della verità. Studi sul linguaggio greco delle origini*, a cura di G. Calboli, Ferrara 1991, 121-142.
Spina 2015
L. Spina, *Il futuro della ricezione dell'antico*, «Status Quaestionis» VIII (2015), 53-66.
Stok 2012
F. Stok, *I classici dal papiro a Internet*, Roma 2012.
Tarrant 2012
Virgil*: Aeneid, Book 12*, by R. Tarrant, Cambridge 2012
Traina 1989
A. Traina, *Le traduzioni*, in G. Cavallo - P. Fedeli - A. Giardina (curr.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, II, *La circolazione del testo*, Roma 1989, 93-123.
Willis 2018
I. Willis, *Reception*, Abingdon 2018.
Zanker-Thorarinsson 2011
A.T. Zanker - G. Thorarinsson, *The Meanings of «Meaning» and Reception Studies*, «MD» LXVII (2011), 9-19.

Storia, problemi, metodi degli studi di ricezione

La lettura come ricezione: modelli ermeneutici a confronto

Marcello Monaldi

Attraverso le opere di alcuni esponenti dell'ermeneutica filosofica (H.G. Gadamer, G. Figal) e dell'estetica della ricezione (W. Iser) il presente contributo illustra due diverse questioni: 1) la lettura di un'opera letteraria come l'accadere del significato di quest'ultima; 2) il carattere (performativo o meno) di questo genere di lettura. Sulla questione 1: tutti sembrano condividere che la lettura sia un *Textgeschehen*. Gadamer: la lettura coinvolge e trasforma chi la fa. Iser: il significato dell'opera viene costituito nella lettura e il lettore ne subisce l'effetto estetico. Figal: l'opera accade nella lettura ma il suo accadere non le 'appartiene'. Sulla questione 2: il primo Gadamer e Iser presentano la lettura letteraria come l'analogo di un'esecuzione musicale. Figal cerca di illustrare la lettura come l'esplorazione di uno spazio, quello del testo, che non è essa a porre in essere.

Through the works of some exponents of philosophical hermeneutics (H.G. Gadamer, G. Figal) and the aesthetics of reception (W. Iser), this contribution illustrates two different issues: 1) the reading of a literary work as the happening of its meaning; 2) the character (performative or not) of this kind of reading. On question 1: everyone seems to agree that reading is a Textgeschehen. *Gadamer: reading involves and transforms those who do it. Iser: the meaning of the work is constituted in the reading and the reader suffers the aesthetic effect. Figal: the work happens in reading but its happening does not 'belong' to it. On question 2: the first Gadamer and Iser present literary reading as the analogue of a musical performance. Figal tries to illustrate reading as the exploration of a space, that of the text, which it does not create.*

Keywords: Hermeneutics, Reading, Literature, Gadamer, Figal.

Vorrei porre due questioni: la prima riguarda il ruolo crescente della lettura nella comprensione di un'opera d'arte letteraria, ruolo crescente e sempre più rilevante nella teoria estetica e nella filosofia dell'arte del secolo appena trascorso; la seconda questione riguarda il rapporto tra lettore e lettura, rapporto in cui si tratta di stabilire, in particolare, se il lettore, per il fatto stesso di compiere un atto di lettura, entri in una dimensione soltanto performativa, in cui conta il momento in cui quell'atto si realizza, via via che si dipana il filo del testo, riga dopo riga, pagina dopo pagina, sino alla sua ultima parola. Vorrei illustrare tali questioni rispetto a tre autori, Gadamer, Iser e Figal, che hanno affrontato il problema della lettura in maniera molto approfondita.

Partiamo dalla prima questione. Dei tre autori appena nominati, Iser è quello che ha studiato la funzione della lettura in molti contributi specifici, tra cui ricordo solo i più noti: *Der implizite Leser* (1972) e *Der Akt des Lesens* (1976). Ma la questione del ruolo della lettura e della fruizione in genere dell'opera d'arte è molto presente anche nell'opera degli altri due autori, a cominciare da Gadamer, che ha fatto anzi da apripista all'estetica della ricezione, di cui Iser è uno dei massimi esponenti assieme a Jauss, e che è stato maestro e ispiratore di Figal, prima di diventare per lui un padre ingombrante da mettere in discussione.

La seconda questione, riguardante la problematizzazione del carattere performativo della lettura, verrà illustrata a partire da alcuni contributi sull'argomento offerti da Figal, piuttosto critici nei confronti delle posizioni di Gadamer elaborate ed esposte in *Wahrheit und Methode*. Non potrò esporre le riflessioni successive di Gadamer, in cui l'iniziale carattere performativo della ricezione artistica verrà progressivamente ridimensionato a favore di una crescente importanza attribuita al distacco interpretativo e al carattere tanto aperto quanto elusivo e inesauribile del testo. Sono sviluppi, questi di Gadamer, che non paiono così presenti nel pensiero di Figal ma essi contengono già molte tracce di una vera e propria autocritica, che richiamano, anticipandole, le stesse critiche dell'allievo.

Ancora due parole introduttive sulla prima questione. Il rilievo che acquista la lettura in relazione alla comprensione del testo letterario dipende dal carattere dell'opera d'arte come evento, come manifestazione di qualcosa di imprevedibile e non controllabile. Lettura chiama evento, dunque. Solo in questo modo la lettura, come messa in scena, esecuzione, attuazione del testo, può diventare rilevante. Non ci interessa più, in altri termini, la *mens auctoris* o il significato oggettivo dell'opera, ci interessa soprattutto ciò che accade nell'attuazione del testo. Perché la lettura acquisti una rilevanza teorica e una preminenza ermeneutica rispetto alla ideazione e alla composizione dell'opera da parte dell'artista, deve potersi dire che, proprio nella lettura, l'opera stessa esprime la pienezza del suo significato, in una maniera da un lato non programmata e dall'altro non esauribile. Imprevedibilità, forza soverchiante e inesauribilità fanno del momento della fruizione o della lettura qualcosa che reca i tratti di un evento, che, beninteso, non è quello dell'attuazione della lettura stessa ma dell'opera che si apre nel corso di questa attuazione. Molte domande si pongono a questo punto:

> il lettore, quando legge, che cosa fa del testo? e che cosa fa il testo a lui? La lettura è attiva o passiva? più attiva che passiva? o più passiva che attiva? Si svolge come una conversazione, in cui gli interlocutori abbiano però la possibilità di correggere il tiro? Il modello corrente della dialettica è soddisfacente? Il lettore deve essere concepito come un insieme di reazioni individuali o piuttosto come l'attualizzazione di una

competenza collettiva? L'immagine di un lettore in libertà vigilata, controllato dal testo, è la migliore possibile[1]?

1. Gadamer: la lettura come esecuzione e messa in scena del testo

Gadamer è colui che, sulla scia di Heidegger, ha sottolineato con grande forza il carattere dell'opera d'arte non solo come evento ma anche come verità e conoscenza extrametodica del contenuto che essa tratta: la manifestazione della verità è il senso dell'evento stesso dell'arte. Cosa significa, qui, verità? In breve, significa che i temi rappresentati in un'opera d'arte degna di questo nome raggiungono un tale livello di profondità, perspicuità e vividezza da apparire come dotati di un'evidenza che si autoproclama come vera. In altri termini, essi sono trasfigurati nel vero. Perché si realizzi questo evento è però necessaria la partecipazione di un lettore/spettatore, che deve lasciarsi prendere e rinunciare ad avere un atteggiamento oggettivante o giudicante. Più in particolare, il lettore, se vuole partecipare all'evento dell'arte, non deve assumere un atteggiamento estetico, limitandosi a formulare giudizi di gusto o valutazioni critico-formali. Deve invece essere investito e modificato dal contenuto dell'opera: il cambiamento che l'arte può produrre in noi non è episodico o effimero ma ci svela un altro modo di essere, offrendoci l'esperienza di un altro sguardo sulle cose e sul mondo.

La trasformazione a cui l'arte sottopone ciò di cui parla, trasforma anche chi vi assiste per il fatto stesso di mostragli qualcosa che appare più vero e convincente di ciò che si mostra nell'esperienza ordinaria della realtà. Per lo stesso motivo l'opera d'arte si mostra solo a chi è coinvolto dalla lettura o dalla fruizione in genere. Rispetto alla questione che qui ci interessa più da vicino, ciò significa che la lettura non può consistere nel far scorrere lo sguardo su una pagina scritta: per leggere non basta saper leggere o leggere in maniera diligente. La fruizione del testo deve essere piena, senza riserve mentali, senza rete; come quando si gioca sul serio. E si gioca sul serio quando non si gioca per giocare.

In *Wahrheit und Methode*, Gadamer ricorre proprio al concetto di gioco, già ampiamente presente nell'estetica filosofica di fine Settecento, per illustrare l'esperienza dell'arte; il suo scopo consiste però nel contrastare l'uso che di questo concetto aveva fatto quella compagine teorica, colpevole di aver fornito, ai suoi occhi, una versione unilaterale dell'arte. Dal gioco in senso ludico e disimpegnato si passa così al 'giocare sul serio', che è l'aspetto rilevante del gioco quando c'è di mezzo l'aspetto preminente dell'arte: una conoscenza non scientifica del mondo e una esperienza in senso autentico della nostra condizione di esseri finiti.

1 Compagnon 2000, 157.

Lo spettatore/lettore diventa la quarta parete del mondo chiuso dell'opera d'arte. Il mondo messo in scena, narrato, raffigurato dall'arte è chiuso in se stesso ma è anche «come aperto dal lato dello spettatore. Solo in lui acquista tutto il suo significato»[2], il gioco dell'arte è «totale»[3] solo se comprende autori, attori e spettatori, personaggi e lettori.

La necessità del coinvolgimento del lettore/spettatore nell'essere dell'opera d'arte, quindi anche in assenza di lettori effettivi intenti a leggere, sì che l'opera finisca per non dipendere dal lettore. Questi è soltanto un invitato, un partecipante al gioco. Il fatto che la «rappresentazione dell'arte è essenzialmente per qualcuno anche quando di fatto non c'è nessuno»[4], questo fatto significa soltanto che quando c'è qualcuno, costui è sottoposto alla legge del gioco a cui assiste e di cui fa parte. L'essere del gioco è *Verwandlung*, 'trasfigurazione', 'trasformazione', 'metamorfosi', «nel senso che non lascia più sussistere per nessuno l'identità di chi gioca»[5]; nel gioco della rappresentazione sono dunque coinvolti, a diverso titolo, autori, attori, spettatori. Nell'accadere dell'opera questa si mostra sempre diversa da come possiamo immaginarcela, ci sorprende e ci obbliga a seguirla: anche per l'autore, l'opera ha sempre in serbo delle sorprese, come un figlio che si è reso autonomo rispetto al suo genitore.

Si diceva sopra che la trasformazione di cui parliamo non è un cambiamento qualsiasi: è un cambiamento prodotto dalla forza della verità che traspare dalla rappresentazione del tema trattato e che finisce per estendersi alla verità del mondo, per come possiamo farne esperienza. «Nella rappresentazione del gioco viene in luce ciò che è. In essa viene tratto in luce ciò che altrimenti sempre si sottrae e si cela»[6]. In *Wahrheit und Methode* anche il ruolo specifico attribuito alla lettura, persino quando è silenziosa, risente di questo modello rappresentativo a cui l'arte in genere viene riferita: l'opera non esiste al di fuori della sua fruizione e questa consiste sempre nel portare all'esterno ciò che essa racchiude. Il primato delle arti performative, come il teatro e la musica, è qui evidente: è decisivo l'atto dell'esternare, mettere in scena, eseguire, attuare, sonorizzare, vedere ciò che è soltanto scritto o fissato su un supporto. La contingenza connessa a questa forma di incontro è una sfida e un arricchimento per l'opera, che solo così potrà effettivamente mediarsi con le situazioni storiche a cui andrà incontro, mostrando la propria forza affermativa o la propria caducità.

La lettura silenziosa di un testo letterario pone però a Gadamer un problema spinoso: dov'è il palcoscenico in questo caso? Anche ammesso che il lettore sia un pubblico minimo, dov'è lo spazio della rappresentazione, in cui può sempre

2 Gadamer 1983, 141.
3 Gadamer 1983, 141.
4 Gadamer 1983, 142.
5 Gadamer 1983, 143.
6 Gadamer 1983, 144.

accadere di tutto? La risposta di *Wahrheit und Methode*, destinata a essere superata negli anni successivi, sarà che la lettura silenziosa e appartata racchiude anch'essa una sorta di momento teatrale: in fondo, come voleva Goethe, anche questa lettura intima è una sorta di esecuzione e di messa in scena che si svolge nell'intimità del nostro spirito, in cui siamo attori e spettatori ad un tempo.

2. Iser: la lettura come costituzione del testo

Iser tenta di elaborare, sulla scia di Ingarden, una descrizione fenomenologica della nostra attività di lettura dei testi letterari, intesi come testi finzionali. Si tratta di testi non referenziali, che non si riferiscono a stati di cose ma, con il loro significato, introducono qualcosa di nuovo e inconsueto nel mondo reale oppure creano dei mondi totalmente fittizi. Mi limiterò qui a esporre alcune considerazioni di fondo illustrate nel volume *Der Akt des Lesens*.

La lettura dei testi letterari pone dei problemi specifici: non si tratta di decodificare in maniera automatica e meccanica il loro messaggio, si tratta invece di interagire con esso. Questa interazione prevede che il lettore lasci intervenire le sue personali disposizioni e non possa fare a meno di riversare i suoi condizionamenti e le sue abitudini interpretative nell'atto della lettura: l'aspetto artistico-compositivo dell'opera, in quota all'autore, e quello estetico-ricettivo, in quota al lettore, interagiscono così tra loro.

In questa interazione si può anche dire, con Gadamer, che il testo acquista il carattere di evento ma tale evento, con buona pace dello stesso Gadamer, non va al di là di un 'effetto estetico' (*ästhetische Wirkung*). La reazione estetica all'opera da parte del lettore è sì un effetto ma ben diverso dalla trasfigurazione o metamorfosi a cui pensa Gadamer: essa è soltanto il risultato del lavoro di costituzione del senso dell'opera prodotto dal lettore, che è tanto ricettivo quanto attivo nel misurarsi con le pagine del testo. Il senso del testo non è dato in maniera obiettivistica, non è l'idea che presiede alla composizione dell'opera e che l'opera stessa comunica a chi la prende in considerazione, ma è costruito dal fruitore sulla base di una serie di istruzioni contenute nel testo stesso. Il carattere estetico del senso dell'opera si traduce nel fatto che esso diventa un evento affettivo e sensibile; è la sensibilità, il carattere della partecipazione e del piacere sensibile a garantire il carattere di evento dell'opera. Il *Textgeschehen* sfocia in un evento di tipo soggettivo, diverso per ognuno e fortemente colorato in chiave personale.

Non è invece altrettanto soggettivo il processo di costituzione del senso, che è il vero dipanarsi del *Textgeschehen*: l'atto della lettura individuale risponde a caratteristiche ben precise del testo, che guidano la costituzione del senso finzionale dell'opera. Una volta che si è costituito, il senso dell'opera acquista

un carattere estetico, dunque privato e idiosincratico, mentre nel suo costituirsi tiene conto delle istruzioni contenute nel testo, che vanno attuate in maniera non arbitraria e che posseggono dunque una validità intersoggettiva.

Resta il fatto che la risposta estetica al testo non è autosufficiente o duratura. All'opposto della metamorfosi a cui pensa Gadamer, che è esistenziale più che estetica e che non ci lascia come eravamo prima, la reazione estetica di Iser è fugace e cede subito il passo alla sua elaborazione concettuale: la reazione estetica, pur necessaria, va riportata nell'orizzonte delle nostre esperienze abituali. In questo modo, la dimensione estetica perde la sua ineffabilità e il suo fascino, assumendo forma discorsiva: dobbiamo poter dire qual è il significato dell'opera, al di là del fatto di viverlo esteticamente. In questa opera di costituzione del senso dell'opera letteraria, che riverbera sul lettore il suo carattere estetico, è fondamentale il ruolo del cosiddetto lettore implicito; si tratta di una figura teorica imprescindibile per tutta l'estetica della ricezione, non solo in ambito letterario ma anche visivo-figurativo.

Riassumendo: il carattere di evento del testo è tale perché il suo senso non è dato ma si dà, ovvero viene costituito durante la lettura. L'evento è il processo di costituzione del testo spettante a una coscienza che, nel corso della lettura, opera delle sintesi tra le parti del testo, tra i suoi registri verbali, tra le prospettive e i punti di vista del discorso. La lettura ha dunque in Iser un carattere performativo: durante la costituzione del senso, fatta di anticipazioni, conferme e smentite, si forma la reazione estetica del lettore, reazione che in quanto effetto (*Wirkung*) è anche il modo di darsi primario del senso stesso. Il senso emerge dal suo processo di costituzione come fonte di un effetto estetico. La lettura è l'insieme delle sintesi testuali e della formazione dell'effetto estetico, come veste e deposito del senso.

In questo modo, il concetto di evento svolge in Iser una funzione tutto sommato poco impegnativa: se Gadamer ha fatto della coscienza dei giocatori il luogo di accesso alla verità, che trasformava *ipso facto* e in radice la loro condizione ordinaria, Iser sembra limitare questo effetto a una reazione estetica, fuggevole e incapace di integrarsi stabilmente nell'esistenza del lettore/spettatore.

3. Figal e l'esteriorità del testo

Veniamo alla seconda questione su cui vorrei soffermarmi: il carattere performativo della lettura. Abbiamo visto che, in Iser, tanto l'attività costitutiva del soggetto quanto la ricaduta di questa attività sotto forma di *Wirkung* estetica sono il risvolto soggettivo del *Textgeschehen*: quest'ultimo finisce per non avere una propria autonomia e arriva a coincidere con il duplice ruolo, costitutivo

e ricettivo, della coscienza del lettore nella sua interazione col testo. Ma, così stando le cose, si può ancora parlare di un effettivo *Geschehen*? Cosa resta di un effettivo accadimento se questo non sopravanza la coscienza, se non la anticipa e la orienta ma è addirittura costituito dalla sua attività e accompagnato dalla risposta estetica soggettiva a ciò che si va costituendo? Pur non dialogando direttamente con Iser, Figal cerca di affrontare proprio questo punto, che, a suo dire, neppure Gadamer avrebbe elaborato in maniera convincente: si tratta del rapporto tra una esecuzione soggettiva, come la lettura o qualsiasi altra forma di attuazione del testo, e il farsi avanti del *Geschehen* dell'opera nel corso della sua esecuzione o attuazione. Se la resa convincente e persino travolgente di un'opera può essere intesa e vissuta come l'accadere dell'opera stessa, dove si colloca tale accadere rispetto all'esecuzione che l'ha reso possibile? E che ne è del carattere performativo della lettura, se l'accadere del testo non si fonde mai con la sua esecuzione, con la sua interpretazione ben fatta e ben riuscita?

Il punto di partenza dell'analisi di Figal è costituito da un rilievo circa la natura silenziosa e impersonale dei testi scritti, che nel caso dei testi letterari pone problemi specifici: essi sono infatti testi in senso eminente, cioè intrecci, orditi, tessuti, in cui l'ordine del discorso assume un valore pregnante e immodificabile. Nel silenzio dello scritto si evidenzia il fatto che il nostro rapporto con esso non può essere inteso nei termini di un dialogo vivente. Il testo non risponde perché non è una persona. La logica gadameriana di domanda e risposta deve essere perciò accantonata.

A questo silenzio strutturale si aggiunge il fatto che il pensiero scritto non è propriamente un pensiero vivente: il testo non pensa, perché non è una persona. In compenso, dà da pensare. In questi due caratteri sta dunque il carattere esteriore dei testi. Anche il rapporto tra l'esecuzione e l'accadere dell'opera è investito da questa evidenza di fondo, in cui si mostra l'esteriorità del testo. Si tratta dunque di descrivere la lettura come un processo segnato da tale esteriorità, nonostante il fatto che essa porta il testo al linguaggio, lo fa parlare. La lettura fa parlare qualcosa che è comunque avvolto dal silenzio e dà voce a un pensiero non tanto congelato quanto esteriore, che pensa attraverso di noi ma senza mai consegnarsi a noi come un nostro pensiero. Agli occhi di Figal, è proprio questa condizione della testualità a impedire che si possa considerare la lettura come un'attività esclusivamente performativa. La lettura non si esaurisce nell'essere l'attivazione del senso dormiente del testo e non ne rappresenta per questo l'effettiva realizzazione: l'essere del testo non diventa reale, da virtuale che era, per il semplice fatto di essere messo in moto dalla lettura. Ogni attivazione, ogni attuazione del senso del testo non può dissolvere la sua radicale esteriorità: il potere performativo della lettura urta contro questa premessa ineliminabile.

Descrivendo il processo della lettura, Figal osserva che il pensiero silenzioso del testo deve attirare fuori di sé il pensiero vivente del lettore: la lettura non può che cominciare con un invito al lettore, affinché entri in una dimensione esteriore rispetto alla sua coscienza. Il lettore presta, per così dire, la sua voce e il suo pensiero al testo ma tale prestito non si realizza in campo neutro bensì a casa del testo, cioè nel testo. Questo deve dunque attirare a sé il lettore con il suo silenzio, suscitando l'interesse a dargli voce. Ma questo significa anche, specie nel caso dei testi letterari, che l'interpretazione, nella sua duplice veste di 'esecuzione' (*Aufführung*) e 'riflessione' (*Nachdenken*), porta il testo, che pure è linguaggio, a un linguaggio di secondo livello, a quel linguaggio che il testo non può darsi da solo[7]. Si tratta del linguaggio vivente, che il testo riceve da fuori, attirando appunto fuori di sé il pensiero vivente, per indurlo a seguire il proprio andamento, la direzione che il testo impone al pensiero del lettore.

Se la lettura o l'esecuzione musicale riesce, può accadere che il testo emerga, venga fuori, prenda consistenza nel corso della sua lettura; così facendo, esso 'accade', nel senso che esce dal silenzio e diventa davvero parlante. L'evento del testo non può tuttavia, secondo Figal, mettere a tacere l'esecuzione, sostituendosi a essa. Qui non si ha soltanto un effetto estetico ma un entrare nella presenza, un ingresso in scena del testo nella pienezza dei suoi poteri; non per questo, però, l'evento può tacitare l'esecuzione. Infatti, se questa finisse, verrebbe meno anche l'evento, che è sostenuto proprio dal fare dell'interprete.

Vi è un *Geschehen* dell'opera che si dà rispetto all'esecuzione, rimanendone distinto come la cosa che in esso si presenta: al massimo delle sue possibilità, il fare esecutivo consente alla 'cosa' del testo rappresentato, a ciò che in esso urge, di venire fuori, di mostrarsi per come è. Lo sforzo della rappresentazione 'riesce', trova il suo compimento e in questo compimento la cosa, cercata e inseguita, si mostra. «In questo caso, nel fare vi è qualcosa oltre il fare»[8] ma non al di là di esso, accanto ad esso: la cosa da rendere presente, il pezzo musicale, il quadro, il romanzo non può dissolversi nel fare ma non gli resta neppure e solo accanto. Quando un'esecuzione riesce e l'opera c'è, è davvero presente, essa non può essere semplicemente separata dall'esecuzione che la rende presente. Viceversa è necessario che il fare entri nella cosa o che la cosa entri nel fare. Quel che c'è da dire, la 'cosa' (*Sache*) del testo, «accade nel fare, si presenta. Ciò che qui si staglia come cosa, accadendo nel fare dell'interprete, è il testo, la trama, l'unità complessa a cui era rivolto l'interpretare»[9].

Figal è alle prese con due esigenze contrapposte ma correlate. Da un lato, l'interpretazione di un testo non va incorporata nella cosa, fondendosi con essa e

7 Figal 2012, 218.
8 Figal 2012, 225.
9 Figal 2012, 225.

diventandone l'espressione diretta, senza più mediazioni: Figal vede questo esito racchiuso nell'idea di una «mediazione totale», di cui parla Gadamer a proposito delle rappresentazioni teatrali o musicali[10], che non si sostituiscono all'opera ma ne rappresentano la progressiva espansione, l'emanazione inglobante, che si conferma in tutte le repliche e le esecuzioni ben riuscite di un testo base. Dall'altro lato, ed è questo il punto su cui Figal insiste apparentemente di più, la cosa rappresentata, l'opera d'arte non si dissolve nella sua interpretazione, perché ogni testo è in realtà segnato da una esteriorità insuperabile. La sostituzione tra interpretazione e interpretato non si realizza mai. L'esteriorità non viene meno. Ma come intendere davvero questa esteriorità? Che l'opera accada nel fare esecutivo e interpretativo significa che non può stare accanto ad esso, separata, perché così non accadrebbe nulla: la sua esteriorità radicale non può impedire una compenetrazione tra l'opera e la sua esecuzione, senza la quale quest'ultima non potrebbe realizzarsi in maniera convincente. Tuttavia, per non essere separata dal fare ma nemmeno farsi assorbire in esso, l'opera sembra divaricarsi lungo due direttrici che finiscono per divaricare anche il fare, l'esecuzione, l'interpretazione. Il fare si realizza soltanto in un 'effetto' che l'opera produce sul pubblico, «che non ci sarebbe senza il fare ma che nemmeno può attribuirsi da solo»[11], perché lo attinge dal testo; allo stesso tempo, il fatto che il testo si presenti in un'esecuzione ben riuscita non comporta che esso si identifichi fino in fondo con questa, cosa che ne rivelerebbe perciò l'estraneità di fondo.

> Per questo l'interpretazione può prendere un nuovo avvio o può essere avviata una nuova interpretazione. Così la sua estraneità nel fare non solo si conserva ma è anche intensificata. L'accadere e con esso il presentarsi della cosa sono l'esteriorità del fare stesso[12].

L'esteriorità del testo nel fare, che pure lo rende presente, diventa un'esteriorità interna al fare come tale, poiché ogni esecuzione è esteriore rispetto a tutte le altre possibili così come nessuna di loro può rendersi davvero interna al testo, restandogli esterna ed esteriore.

In seguito, Figal è uscito da questa dialettica così serrata e asciutta, e ha sviluppato in altre direzioni la sua fenomenologia della lettura. Il carattere esteriore del testo, da cui sopra si faceva discendere il lato non performativo della lettura, è stato rimpiazzato da altre determinazioni, come la totalità aperta delle connessioni testuali o il carattere avvolgente della presenza della totalità di senso. Queste nuove determinazioni volgono in positivo ciò che, nella categoria dell'esteriorità, restava soltanto negativo. Il *textus*, soprattutto, viene confermato nella sua radice

10 Gadamer 1983, 153.
11 Figal 2012, 225.
12 Figal 2012, 225.

etimologica di intreccio e di trama, che non si esaurisce nella linea continua tra l'inizio la fine. Per questo la lettura di un *textus* richiede che lo si affronti non solo nella sua successione ma anche nella compresenza delle sue parti: l'ordine di un *textus* non si dà solo in maniera sequenziale, si dà in tutte le direzioni, ubiquamente, in ordine per così dire 'sparso', diffuso. Leggere un testo diventa sempre più un esercizio diverso dal ridestare la sua lettera morta, realizzandola nell'atto della lettura: leggere è anzitutto un andare dietro alla complessità dell'intreccio testuale.

> Tutto ciò che è leggibile è un tutto, anche già soltanto una lettera dell'alfabeto o una singola parola. Entrambe sono delle totalità, che si offrono alla lettura: nel leggere, ciò che è leggibile viene sempre visto come un tutto, così come le linee, che formano una figura disegnata, vengono percepite nella loro totalità come quella figura[13].

La totalità di senso di un testo scritto non viene raggiunta un po' alla volta, sommando i singoli significati delle singole parole o delle singole frasi ma è in qualche modo presente in ogni sua parte, anche se quasi mai possiamo abbracciare l'insieme del testo come possiamo fare invece con una figura che ci sta davanti. È sì vero che la prima lettura è ignara di quello che la attende e che anticipa il senso complessivo passo dopo passo ma già in questo lavorio di anticipazione la totalità non viene soltanto delineata e costruita in maniera progressiva ma è già attivamente presente in tutta la sua portata nel fornire indicazioni, suggerimenti, nel sostenere sensatamente lo sforzo di prepararsi a ciò che accadrà. Le letture ripetute di uno stesso testo, poi, non si limitano a ripetere il già noto, magari per il gusto di rifare più volte una strada che ci è piaciuta, ma fanno emergere continuamente dei rimandi che non si potevano individuare prima, aprono nuove prospettive, finiscono per condurci a ritroso e poi di nuovo in avanti, in una sorta di andirivieni continuo. La freccia del tempo, dal prima al poi, comincia a incurvarsi in tutte le direzioni, girovagando nel testo, che si mostra così come un ordito, una trama, dove tutto comunica con tutto. È l'articolazione e la distribuzione del senso che ci guida in questo viaggio di scoperta, non siamo semplicemente noi che andiamo a zonzo, anche se può sempre accadere a chi sa dove si sta muovendo di fare delle scoperte cosiddette 'casuali'.

La presenza di questa totalità di senso, proprio perché si offre sempre in maniera parziale, dichiara sin dall'inizio la sua inafferrabilità complessiva: le connessioni ci parlano sì di una forma di unità ma questa non può mai essere dominata unitariamente, con un colpo d'occhio. L'esperienza che ne abbiamo è sempre incompleta e tuttavia non per questo viene meno il senso unitario della sua presenza. Non dipende solo dalla lunghezza del testo che abbiamo davanti.

13 Figal 2017, 64.

Anche testi brevissimi, anche una poesia di pochissimi versi non si lascia afferrare per intero. E tuttavia avvertiamo sempre la completezza della cosa che ci si dà in maniera incompleta, sperimentiamo ogni singola parte come interconnessa, combinata, riflessa, incastonata, non dunque come un frammento isolato. Figal paragona così l'esperienza del testo ai movimenti che possiamo compiere all'interno di un edificio. Non siamo noi che, con il nostro atto di lettura, realizziamo qualcosa di soltanto virtuale: entriamo invece in un luogo per esplorarlo. Le case «non possono mai essere presenti in maniera completa», perché le pareti che delimitano una stanza impediscono di vedere le altre stanze e così via. Tuttavia, «lo spazio in cui ci troviamo non viene mai esperito come il frammento di una casa incompleta. In ogni spazio particolare di una casa, ci si trova in questa casa»[14].

Certamente, posso uscire all'aperto e dominare la casa con lo sguardo, vedendola nella sua unitarietà ma l'esperienza della casa, come quella di un testo, consiste nell'entrare, nel varcare la soglia: si avrà così il senso di una totalità che è tale anche nella sua incompletezza e si sperimenterà inoltre la presenza avvolgente dell'edificio. L'una cosa non si dà senza l'altra. Ma ha davvero senso parlare così dell'esperienza della lettura? Se non è una stanza o un edificio in senso fisico, il testo presenta delle condizioni che ne vincolano comunque l'esperienza: tutto «ciò che può essere compreso nella lettura, appartiene all'intreccio del testo, cosicché va compreso solo in questo intreccio»[15]. I testi sono delle estensioni limitate e delimitate, e in questo senso hanno degli orizzonti, degli orizzonti di senso.

L'aspetto performativo della lettura, dopo essere stato messo in ombra da considerazioni edilizie e ambientali, viene per questo cancellato del tutto? Certamente no. Figal lo ritrova in quell'immagine goethiana, ripresa dal Gadamer di *Wahrheit und Methode*, in cui anche nelle diverse forma di lettura, anche in quella silenziosa, c'è sempre un pubblico che ascolta e qualcuno che legge per lui; il pubblico di un teatro, pubblico o intimo che sia. Nel frattempo, però, Gadamer ha abbandonato questa immagine e si è messo in un cammino ancora più lungo di quello dell'allievo per continuare a chiedersi, nella sua grande vecchiaia, cosa sia la lettura. In un testo del 1979 lo dice apertamente: il «problema che mi tiene impegnato da decenni è quindi: che cosa è propriamente il leggere?»[16].

Marcello Monaldi
Università degli Studi di Trieste
monaldi@units.it

14 Figal 2017, 66.
15 Figal 2017, 68.
16 Gadamer 2006, 149.

Riferimenti bibliografici

Compagnon 2000
A. Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris 1998, trad. ital. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino 2000.

Figal 2012
G. Figal, *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*, Tübingen 2006, trad. ital. *Oggettualità. Esperienza ermeneutica e filosofia*, Milano 2012.

Figal 2017
G. Figal, *Performanz und Text. Zur Phänomenologie des Lesens*, in G. Figal, *Freiräume. Phänomenologie und Hermeneutik, Tübingen* 2017, 60-70.

Gadamer 1983
H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, trad. ital. *Verità e metodo*, Milano 1983.

Gadamer 2006
H.G. Gadamer, *Über das Lesen von Bauten und Bildern* (1979), in H.G. Gadamer, *Gesammelte Werke*, VIII, Tübingen 1993, trad. ital. *La lettura di edifici e dipinti*, in H.G. Gadamer, *Attualità del bello*, Genova-Milano 2006, 143-151.

Problematica e *modus operandi* del restauro tra tradizione e ricezione

Chiara Pasian

La conservazione e il restauro di un'opera d'arte, «momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte» di brandiana memoria, sono frutto di un complesso equilibrio di forze. Il contesto storico, socio-culturale, religioso e geografico in cui essi avvengono, con le sue tradizioni, e la ricezione e percezione dell'opera hanno un'influenza determinante sul loro sviluppo filosofico e metodologico.

Conservation and restoration, which Brandi defines as «the methodological moment in which the work of art is recognised as such», are the result of a complex balance. The historical, socio-cultural, religious and geographical context, together with its traditions, and how the work of art is perceived have a significant impact on the philosophical and methodological approach and development of conservation.

Keywords: conservation, restoration, value, perception, tradition.

La volontà di conservare e restaurare un'opera d'arte, ciò che Longhi definiva come «irremunerabile lavoro umano»[1], parte dal presupposto che se ne riconosca l'intrinseco valore, sia esso estetico, storico-artistico, puramente storico, economico (soprattutto in epoca moderna), o socio-culturale. Il valore attribuito a determinati oggetti accresce la loro importanza rispetto ad altri nella nostra percezione e li trasforma in quello che definiamo «patrimonio culturale». La sopravvivenza stessa di tale patrimonio, che è bene comune, dipende dal valore che gli riconoscono non solo gli esperti del settore, ma tutti i cittadini.

La valutazione dell'importanza estetica e culturale di un bene è complessa, e dipende da svariati fattori, non ultimi dalla comprensione profonda dell'oggetto (e nel caso di architetture, siti archeologici e dipinti murali dell'intero sito), del suo contesto, della sua fortuna fisica, del suo stato di conservazione e del suo uso attuale. Soprattutto per gli addetti ai lavori, tale comprensione è basata sullo studio di documenti storici, sulla conoscenza del contesto storico, tecnologico, socio-economico in cui l'opera d'arte è stata creata, e sullo studio dell'opera d'arte stessa, non solo dal punto di vista estetico e formale (per esempio, la presenza di un'iconografia inusuale per l'epoca può rendere l'opera di per sé eccezionale, accrescendone il valore nella nostra percezione), ma anche da quello materico.

1 Montella-Toscano 2010.

I materiali originali e la tecnica esecutiva dell'opera, infatti, sono un'eccezionale fonte di informazione diretta, e permettono di inserire l'opera in particolari contesti artistici, storici e addirittura geografici. Una particolare tecnica esecutiva, innovativa o semplicemente diversa rispetto a quella di opere coeve, o l'uso di un particolare materiale, reperibile lontano rispetto al luogo di produzione dell'opera o particolarmente prezioso, sono elementi che contribuiscono alla valutazione dell'importanza dell'opera d'arte. Ne è un esempio l'uso esteso nella *Tokali Kilise*, a Göreme, in Cappadocia, del lapislazzuli[2], un prezioso e costoso pigmento blu proveniente dall'Asia, peraltro usato anche in contesti completamente diversi, quali i dipinti della Cappella Sistina (nel *Battesimo di Cristo* del Perugino[3], e nel *Giudizio Universale* di Michelangelo[4]). Tale pigmento, spesso insieme all'uso dell'oro, è senz'altro indice di una commissione elevata.

D'altra parte, l'attribuzione di valore a un'opera d'arte è condizionata dal contesto storico e culturale nel quale essa si compie, e perciò il valore e l'importanza culturale attribuiti a tale opera possono cambiare nel corso del tempo e possono essere rivisitati. Basti pensare alla innumerevoli chiese della Cappadocia scavate nella roccia nella regione di Göreme: le immagini sacre bizantine dopo la conquista ottomana vengono considerate offensive; per questo motivo, sassi vengono lanciati verso i loro volti, fino a creare della lacune nella pellicola pittorica e nell' intonaco. Vengono accecate, svuotate del loro valore. Ci sono naturalmente altri esempi, dal movimento iconoclasta tra l'VIII e il IX secolo alla distruzione della *entartete Kunst* («arte degenerata») nella Germania nazista. La stessa applicazione di uno strato uniforme di pellicola pittorica – il cosiddetto «scialbo» – su certi dipinti murali denota un – meno drastico – cambiamento di gusto e di apprezzamento dell'opera.

Il restauro stesso, afferma Brandi[5], «costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro». Dunque, nel momento in cui si decide di restaurarlo, c'è un implicito riconoscimento del valore dell'oggetto. Brandi afferma che l'opera è composta da un insieme di materiali che concorrono a formare la sua istanza estetica e da un insieme di valori espressivi, di significati, ma anche di modifiche che l'opera d'arte ha subito nel corso del tempo (quella che si definisce «fortuna fisica»), che concorrono a formare l'istanza storica. La sua Teoria è rivoluzionaria perché, diversamente dal passato in cui vigeva il primato dell'estetica, Brandi dimostra che istanza estetica

2 Epstein 1988, 70; Demir et al. 2018.
3 Trembley-Famulare 2018.
4 Ballirano-Madras 2006.
5 Brandi 1963.

e storica sono legate in un rapporto dialettico, e che pertanto in fase di restauro è opportuno cercare una mediazione tra le due.

Dunque, il restauratore è tenuto a intervenire solo sulla materia dell'opera d'arte, non sull'immagine[6]. Il restauro dell'immagine, nel privilegiare l'istanza estetica o una sua potenziale interpretazione da parte di chi restaura, implica una modifica dell'immagine stessa, o un artificioso ritorno a quella che si pensa sia stata l'immagine originale nelle intenzioni dell'artista. Il restauro dell'immagine può arrivare alla ridipintura dell'opera stessa: in questo caso, l'opera viene inevitabilmente interpretata in modo personale da chi la restaura, e ciò ha un'influenza su come verrà successivamente recepita da chi la fruisce.

Prima della Teoria di Brandi, *restauro* poteva implicare un intervento atto a rinfrescare i colori dell'opera, o volto a reinterpretare, aggiungere, aggiornare. Esistono esempi drastici e maldestri di tale pratica, anche recenti: come dimenticare l'*Ecce Homo* di Elías García Martínez, nel Santuario de Misericordia di Borja, in Spagna, «restaurato» da quella che Jonathan Jones nel *Guardian* definisce una «artista iconoclasta che ha trasformato un'opera di nessun valore in un capolavoro».[7] In passato, particolarmente quando l'opera era importante e aveva una forte valenza non solo estetica ma anche storica, tali aggiunte potevano venir considerate l'impronta dell'epoca sull'opera d'arte stessa, un suo aggiornamento, o a volte il loro intento era un suo pretenzioso miglioramento. Un esempio ricco di tali rivisitazioni è il monumentale ciclo pittorico del *Grande Assedio* di Matteo Perez D'Aleccio, al Grand Master's Palace di Valletta, a Malta; esso rappresenta il tentativo di invasione ottomana dell'isola nel 1565, le diverse fasi della battaglia e la vittoria finale dei Cavalieri di San Giovanni e della popolazione locale. Eccezionalmente, l'opera è stato dipinta dall'artista solo pochi anni dopo l'evento storico, tra il 1576 e il 1581. La fortuna fisica del dipinto è stata travagliata, e solo nel corso del XX secolo esso ha subito numerose campagne di restauro, con ridipinture, successive puliture volte a rimuovere tali modifiche e nuove aggiunte (fig. 1).

Tali ridipinture in fase di restauro sono certamente volte a rinnovare l'immagine. Nell'ottica brandiana, è pertanto necessario regolamentare questa prevaricazione. Scrive Brandi nel 1946 a proposito della Cappella Mazzatosta – che Andaloro[8] definisce «luogo archetipo della Teoria» –, i cui dipinti murali di Lorenzo da Viterbo erano crollati nel 1944 a causa del bombardamento della Chiesa di Santa Maria della Verità: «…ho escogitato un sistema di completamento che pur rimanendo sempre percettibile e riconoscibile a una visione ravvicinata (…) ricostituisce a

6 Brandi 1963.

7 https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/aug/23/great-art-restoration-disasters, consultato il 30 ottobre 2020.

8 Andaloro 2006, 10.

una certa distanza l'unità dell'immagine che lo spezzettamento dell'intonaco ha purtroppo ridotto a un caleidoscopio. La tecnica consiste in tanti sottili filamenti ravvicinati, verticali e paralleli, che producono, all'acquarello, la plastica ed i colori come nel tessuto di un arazzo: se da vicino si staccano inequivocabilmente dalla stesura larga dell'affresco, da lontano l'immagine si coagula e rifiorisce…»[9]. Si trattava della prima applicazione della tecnica del tratteggio romano, secondo la visione rivoluzionaria lì maturata da Brandi. Occorreva dunque ridurre il valore emergente di figura che la lacuna assumeva rispetto all'opera d'arte, effettiva figura da fruire, consentendo comunque all'osservatore di distinguere i materiali originali dal ritocco pittorico, e allo stesso tempo sottraendo la materia pittorica a ogni tentazione interpretativa[10]. Baldini pubblicherà successivamente in due volumi, nel 1978 e nel 1981, la sua *Teoria del restauro e unità di metodologia* (che volontariamente non si pone in contrapposizione con la Teoria di Brandi), nella quale approfondirà l'analisi del significato di lacuna, per comprendere il suo peso nell'opera e determinare la necessità o meno di un intervento di reintegrazione. Rispetto alle pagine brandiane, egli individuerà due diversi strumenti di lavoro, per lacune ricostruibili («selezione cromatica») o non ricostruibili («astrazione cromatica»).



Fig. 1 Matteo Perez D'Aleccio, '*Grande Assedio*', dettaglio, 1576-81, affresco con ritocchi a secco, Grand Master's Palace, La Valletta, Malta. Copyright: Department of Conservation and Built Heritage, University of Malta.

9 Gaetani 2006, 278.
10 Gaetani 2006, 278.

Per entrambi, la lacuna, seppur reintegrata, deve essere dunque distinguibile. Ciò non accade, d'altra parte, con il ritocco mimetico, spesso ancora oggi adottato per dipinti su tela e tavola: dal momento che l'occhio dell'osservatore non è più in grado di distinguere l'originale dall'intervento del restauratore, esso di fatto restaura l'immagine. Ed ecco che il diverso contesto, sovente un museo o una collezione privata per tele e tavole, ha un'influenza sul *modus operandi* della reintegrazione e sulla presentazione finale dell'opera. Si tratta in questo caso di una fruizione diversa rispetto a quella di un dipinto murale in un edificio religioso o secolare: la tela o la tavola hanno una scala, solitamente, inferiore a quella di un dipinto murale, sono vicino all'occhio dell'osservatore, e sono collocati in un contesto – per esempio un museo, appunto – in cui la contemplazione dell'opera, che in generale non deve essere considerata come un'attività passiva, ma come un'azione che sottende un processo creativo, diventa quella che Finocchi[11] definisce «ipercontemplazione».

Non solo il suo contesto, sia fisico che socio-culturale, ma anche la funzione dell'opera stessa influenzano il modo in cui l'opera viene recepita e restaurata. Ne è un esempio il dipinto murale-icona di *Our Lady of Mellieħa*, a Malta, oggetto di un recente restauro.[12] L'icona medievale, di ispirazione bizantina, è attribuita secondo la tradizione popolare a San Luca, che avrebbe dipinto l'opera dopo essere naufragato insieme a San Paolo vicino a Malta. Il santuario che la ospita e l'icona stessa sono stati meta di pellegrinaggio e oggetto di devozione attraverso i secoli, e ancora oggi sono estremamente cari alla popolazione locale. Pesantemente ridipinta e modificata in passato – proprio perché così importante e cara ai fedeli – l'icona è stata pulita fino a riportare alla luce la pellicola pittorica originale, e a riscontrare, con grande costernazione, che l'occhio sinistro della Vergine era andato perduto, e una lacuna troneggiava al suo posto. Impossibile pensare di presentare ai fedeli un'opera oggetto di tale devozione senza un occhio. Le restauratrici hanno perciò optato per la sua ricostruzione, ma per mezzo di un sottotono, cioè con l'utilizzo di tinte più chiare rispetto all'originale. Si tratta di una ricostruzione, ma la reintegrazione è distinguibile dall'originale (fig. 2).

Del resto, non solo la reintegrazione – che della conservazione e del restauro di un'opera non è assolutamente la parte più importante, ma solo la più evidente –, ma tutte le fasi di stabilizzazione della stessa fino alla sua pulitura sono frutto della proiezione sull'opera d'arte di attitudini socio-culturali, che concorrono a determinare come viene recepita e percepita l'opera. Queste, insieme al contesto in cui l'opera viene restaurata, le diverse tradizioni locali

11 Finocchi 2011.
12 Lupo-Zenzani 2019.

e *modi operandi* (sia temporalmente che geograficamente parlando) e il gusto vigente hanno inevitabilmente un'influenza sul restauro dell'opera e su come questa viene trasmessa alle generazioni future.



Fig. 2 Autore ignoto, Icona della Vergine e del Bambino *Our Lady of Mellieħa*, dipinto murale a secco (legante: colla animale), XII-XIII secolo, Sanctuary of Our Lady of Mellieħa, Mellieħa, Malta. Copyright: Atelier del Restauro e Parrocchia di Mellieħa. Foto di Joe Borg.

Partendo dalle basi della Carta di Atene del 1931, la Carta di Venezia del 1964 (*International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*), solo un anno dopo la Teoria di Brandi, indica i principi per la conservazione

e il restauro di edifici antichi, e afferma che è essenziale che tali principi siano concordati su base internazionale, e redatti chiaramente, cosicché ciascun paese «sia responsabile della loro applicazione sul campo, nel rispetto della propria cultura e tradizione».[13] L'articolo 9 di tale Carta afferma che il fine del restauro è quello di «preservare e rivelare il valore estetico e storico del monumento ed è basato sul rispetto del materiale originale…».[14] Anche l'articolo 12 menziona l'originale, e afferma che «la sostituzione di parti mancanti» (si ricorda che si parla qui di architettura) «deve integrarsi armoniosamente con il tutto, ma allo stesso tempo deve essere distinguibile dall'originale, cosicché il restauro non falsifichi l'evidenza artistica o storica».[15] La Carta di Venezia divenne immediatamente un documento fondamentale, che rifletteva, in teoria, una filosofia per la conservazione dei monumenti internazionalmente condivisa e accettata. Un anno dopo, nel 1965, venne fondato l'*International Council of Monuments and Sites* (ICOMOS), che avrebbe promosso l'applicazione della teoria e della metodologia per la conservazione del patrimonio architettonico e archeologico indicate nella Carta.

Tale codice etico, tuttavia, è originato da un contesto locale europeo e, scrive Kwanda[16], viene redatto per lo più da esperti europei (in effetti, su ventitre persone che hanno redatto il documento, solo due non sono Europee, e provengono dall'America Latina),[17] perpetrando un'omogeneizzazione di tipo occidentale. Negli ultimi decenni, un crescente disagio in Asia sta mettendo in dubbio l'applicabilità in diversi paesi del continente di filosofie e pratiche per il restauro importate dall'Occidente, e più precisamente dall'Europa, la culla del movimento del restauro moderno[18]. L'etica della conservazione e del restauro di diversi monumenti e siti archeologici in Asia differisce fortemente dall'approccio perseguito in Europa e da quella che viene definita *international best practice*. L'Europa critica approcci diversi, e si scandalizza per restauri considerati pesanti, modifiche e rifacimenti. In Laos, a Luang Prabang, gli sforzi di preservare templi secondo la tradizione locale sono stati bollati dall'UNESCO come «pieni di buone intenzioni, ma malinformati e intesi ad abbellire»[19]. Tuttavia, la Dichiarazione di Nara del 1994 afferma che il processo della conservazione e del restauro non è universale, ed è contingente e

13 The Venice Charter, 1964, https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf, consultato il 30 ottobre 2020.
14 The Venice Charter, 1964, https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf, consultato il 30 ottobre 2020.
15 The Venice Charter, 1964, https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf, consultato il 30 ottobre 2020.
16 Kwanda 2009.
17 The Venice Charter, 1964, https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf, consultato il 30 ottobre 2020.
18 Winter 2014.
19 Winter 2014.

relativo al contesto in cui esso avviene. Dunque, pratiche e paradigmi importati dall'esterno, diversi studiosi affermano, spesso non si addicono al contesto asiatico[20], dove, culturalmente parlando, l'attenzione non è incentrata sull'importanza del materiale, e quindi si dà meno enfasi all'autenticità del materiale nel processo di conservazione e restauro. Mentre l'architettura occidentale prende forza nella forma dell'edificio, nella ricchezza e la raffinatezza dei dettagli, nella scala grandiosa (si pensi per esempio alle cattedrali gotiche) e nella permanenza della materia, l'architettura in Asia non è necessariamente una proiezione del valore estetico, ma ha una relazione organica con l'ambiente naturale che la circonda, e si incentra sul messaggio spirituale della struttura, al di là della materia[21]. Infatti, afferma Kwanda[22], l'intangibile è privilegiato rispetto al tangibile, e perciò la sostituzione e la ricostruzione sono accettabili nonostante si perda l'autenticità della materia, perché il valore del monumento risiede soprattutto nel suo valore spirituale e simbolico, e non nell'importanza del materiale stesso. Pertanto, in diverse zone del globo diversi punti di vista, storici e filosofici, sui concetti di autenticità, valore storico e spiritualità dovrebbero poter sfociare in approcci diversi alla conservazione, mentre spesso viene imposta una *international best practice* standardizzata, che non si addice al contesto locale socio-culturale e artistico.

In conclusione: la conservazione e il restauro di un'opera d'arte sono frutto di un complesso equilibrio di forze. Il contesto storico, socio-culturale, religioso e geografico in cui essi avvengono, e la ricezione e percezione dell'opera hanno un'influenza determinante sul loro sviluppo filosofico e metodologico.

Chiara Pasian
Department of Conservation and Built Heritage, University of Malta
chiara.pasian@um.edu.mt

20 Winter 2014; Kwanda 2009; Chung 2005.
21 Chung 2005.
22 Kwanda 2009.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Andaloro 2006
M. Andaloro, *Introduzione*, in M. Andaloro (cur.), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Viterbo 2006, 7-10.

Ballirano-Madras 2006
P. Ballirano - A. Madras, *Mineralogical characterization of the blue pigment of Michelangelo's fresco «The Last Judgment»,* «Am. Min» XCI (2006), 997-1005.

Brandi 1963
C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma, 1963.

Demir et al. 2018
S. Demir - K. Şerifaki - H. Böke, *Execution technique and pigment characteristics of Byzantine wall paintings of Anaia Church in Western Anatolia*, « J. Archaeol. Sci. Rep.» XVII (2018), 39-46.

Epstein 1988
A.W. Epstein, *Tokali kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, in: *Cahiers de civilisation médiévale*, 121, 1988, 69-71.

Finocchi 2011
V. Finocchi, *Il valore performativo della fruizione artistica*, in: *Mantichora. Universi teatrali*, I, 2011, 277-286.

Gaetani 2006
M.C. Gaetani, *La reintegrazione delle lacune attraverso la tecnica del tratteggio: considerazioni sul metodo,* in M. Andaloro (cur.)*, La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi,* Viterbo 2006, 277-284.

Kwanda 2009
T. Kwanda, *Western conservation theory and the Asian context: The different roots of conservation*, in: *International Conference on Heritage in Asia: Converging Forces and Conflicting Values*, Singapore 2009, 112-120.

Lupo-Zenzani 2019
V. Lupo - M.G Zenzani, *The icon representing the Virgin and Child Our Lady Of Mellieħa. A journey through the multi-disciplinary conservation project*, in: J. Sammut ed., *Mellieħa through the Tides of Time*, 1st ed. Mellieha, Malta: Mellieha Local Council 2019, 41-48.

Montella-Toscano 2010
M. Montella - B. Toscano, *Arte, comunicazione, valore: una conversazione*, in: *Il capitale culturale*, *Studies on the Value of Cultural Heritage*, Macerata 2010, 149-161.

Chung 2005
S. J. Chung, *East Asian Values in Historic Conservation*, « J. Archit. Conserv. » Xi:1, 55-70.

Winter 2014
T. Winter, *Beyond Eurocentrism? Heritage conservation and the politics of difference*, «Int. J. Herit. Stud.» XX:2 (2014), 123-137.

Riferimenti online

Tremblay - Famulare 2018

M. Tremblay - M. Famulare, *Lapis Lazuli,* (2018). *Steinmetz Symposium Posters*, 2018, 11, https://digitalworks.union.edu/steinmetz_posters/11, consultato il 30 ottobre 2020.

The Venice Charter 1964

International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites (The Venice Charter), 1964, https://www.icomos.org/charters/venice_e.pdf, consultato il 30 ottobre 2020.

Jones 2012

Jonathan Jones, *The Guardian*, *Great art needs a few restoration disasters*, 2012, https://www.theguardian.com/commentisfree/2012/aug/23/great-art-restoration-disasters, consultato il 30 ottobre 2020.

Arianna si risveglia abbandonata: sulla storia di un tema iconografico

Federica Fontana

Quello del risveglio di Arianna a Nasso e quindi della scoperta della nave di Teseo che si allontana è tema esclusivamente attestato dal repertorio pittorico romano in età neroniano-vespasianea: le numerose immagini rappresentano tutte Arianna desta seduta a terra, una mano portata alla bocca o ad asciugare le lacrime, o ancora a sollevare un lembo della veste all'altezza della spalla; assieme a lei è un erote e la nave è ben visibile nello scorcio di mare; talora compaiono altri personaggi, osservatori o personificazioni, e in due casi Dioniso col suo tiaso. I quadri sono già stati oggetto di acceso dibattito tra chi, come Helbig e Diepolder, ha riconosciuto nei quadri repliche di un originale ellenistico e chi, invece, come Franca Parise Badoni ha sostenuto un'origine romana delle immagini, più precisamente campana. Il contributo analizza i meccanismi di trasmissione di questa iconografia attraverso le attestazioni note per il mondo greco, magnogreco e romano.

The theme of Arianna waking up at Naxos and of her discovery of Theseus' ship leaving is exclusively attested in the Roman painting of the age of Nero and Vespasian: usually these depictions represent Arianna awake sitting on the ground, a hand brought to her mouth or to her eyes to wipe away tears, or to raise a hem of her dress; together with her is represented an erote and the ship is clearly visible in the background; sometimes other characters appear, bystanders or personifications, and in two cases Dionysus with his thiasus. The paintings have already been the subject of heated debate between those who, like Helbig and Diepolder, consider them replicas of a Hellenistic original and those who, on the other hand, like Franca Parise Badoni claimed a Roman origin of the images, more precisely from Campania. The contribution analyzes the transmission mechanisms of this iconography through its attestations in Greece, Magna Graecia and the Roman world.

Keywords: Arianna, Theseus, Naxos, Pompeii, Roman painting.

1. Premessa

Sulla questione della ricezione e tradizione dell'antico un archeologo classico, che si occupi di iconografia, si trova ad avere a disposizione diversi casi studio da affrontare. Per lo sviluppo del tema dell'incontro, ovvero la reinterpretazione

e la rielaborazione dell'antico in un'ottica multidisciplinare, i quadri pompeiani raffiguranti Arianna disperata sulla spiaggia di Nasso, argomento più volte trattato in letteratura negli ultimi trent'anni[1], possono costituire un campo di indagine complesso ma illuminante sui problemi relativi ai meccanismi di trasmissione e adattamento di una immagine del mito. Non da ultimo, il fatto di avere una stretta relazione con le fonti letterarie grosso modo coeve, consente di aprire un confronto fra specialisti di diverse competenze anche su questo aspetto.

Data la natura particolare di questo intervento, l'unico specificamente archeologico nell'ambito del Convegno, è opportuna una breve introduzione di carattere metodologico.

La produzione di un'opera, a prescindere dalla tipologia, comporta un processo che si sviluppa dal committente al destinatario e che è condizionato da molteplici fattori tra i quali il sapere dell'artigiano, il contesto storico e la cultura figurativa dell'epoca, ovvero i modelli di riferimento.

La diffusione di una determinata iconografia è un fenomeno strettamente legato sia all'autorità del modello sia alla sua immediata comprensibilità, che rende l'immagine funzionale alla corretta percezione del messaggio in essa contenuto, seppure su un piano polisemico[2]. Per quanto riguarda, nello specifico, la produzione pittorica (e musiva) gli studiosi sono ancora divisi tra chi sostiene una trasmissione volontaria di iconografie specifiche, a partire da un archetipo autorevole, e chi, invece, preferisce pensare ad una circolazione di immagini e concetti all'interno di una cultura figurativa condivisa tramite la mobilità di persone e manufatti[3].

Ferma restando la probabile coesistenza, a diversi livelli di committenza, dei due meccanismi, in effetti, in una pittura «senza maestri»[4], in cui la trasmissione di tipi iconografici avveniva in buona parte attraverso modalità 'meccaniche'[5], basate sull'utilizzo di «schemi contenenti singole porzioni della decorazione»[6], di volta in volta giustapposte a seconda delle necessità[7], potrebbe essere fuorviante e sostanzialmente improduttivo postulare, in tutti i casi, l'esistenza di un preciso riferimento[8].

1 Si vedano Gallo 1988, Parise Badoni 1990 e, da ultimo, Catoni-Osanna 2019, con ricca bibliografia di riferimento.

2 Settis 1989, Ghedini 1997, 824-837, Bragantini 2004, 140-142, Bragantini 2010, 283-284.

3 Ghedini 1997, 830.

4 La definizione si deve a Bragantini 2004.

5 Mulliez 1999, Bragantini 2004. Vd. inoltre Nimmo-Olivetti 1985-86, 399-411, sulle tecniche pittoriche di età medievale.

6 Bragantini 2004, 144.

7 Alla base di questa modalità di formazione delle immagini è proprio la possibilità di selezionare, da parte del committente, un solo segmento di un determinato mito, a seconda del contesto e della funzione che assume all'interno dello spazio decorato, cf. Bragantini 2004, 144, Catoni 2020, 1.

8 Su questo diffusamente Bragantini 2004, 141-145. Vd. inoltre Tybout 1989, 206-207.

Un'altra *vexata quaestio* riguarda il rapporto tra la tradizione letteraria e le scelte figurative degli artigiani. Si è oggi concordi sul fatto che la prima non abbia alcuna influenza sulla scelta di una precisa iconografia, tranne in casi molto rari[9], ma che abbia un ruolo fondamentale sulla diffusione di un *tema*[10].

Anche su questo punto sarebbe forse più prudente limitarsi a considerare come alla diffusione di un determinato *tema* concorrano, a livelli diversi di committenza e di ricezione, testi letterari e immagini, senza che sia possibile stabilire tra gli uni e le altre relazioni sistemiche, né tanto meno gerarchiche[11].

Bisogna precisare che nell'analisi della trasmissione di un *tema* mitologico, sviluppato in modo narrativo, è necessario tenere conto di una serie di elementi. Nel caso qui preso in esame, ovvero Arianna abbandonata, prima di tutto deve essere individuato il *soggetto*, in questo caso Arianna e le sue vicende e, al suo interno, i singoli temi, come ad esempio Arianna abbandonata a Nasso o Arianna sorpresa nel sonno da Dioniso. Nell'ambito del tema si deve distinguere poi la singola *scena*, ad esempio Arianna abbandonata sveglia o Arianna a banchetto con Dioniso, che, come ogni *scena*, può essere rappresentata attraverso una serie di *schemi* differenti che possono arricchire e in alcuni casi anche variare il significato dell'insieme.

Per quanto riguarda Arianna, le sue vicende sono note: figlia di Minosse e di Pasifae, aiuta Teseo ad uscire dal labirinto e a liberare i fanciulli e le fanciulle ateniesi destinati al Minotauro, fugge con l'eroe ma è da questi ingannata e abbandonata su un'isola deserta e inospitale, Dia o Nasso. La fanciulla è destinata, quindi, a restare sola, addolorata e impaurita fino all'apparizione di Dioniso, che la sorprende per lo più addormentata e se ne invaghisce[12]. Numerose sono le attestazioni figurative, sia di ambiente greco sia romano, relative alle vicende che coinvolgono Arianna e Teseo nell'insieme degli episodi che li riguardano[13].

9 Si pensi, ad esempio, alle immagini di Piramo e Tisbe e all'episodio delle *Metamorfosi* ovidiane (IV 55ss.), cf. Baldassarre 1981.

10 Grimal 1939, 145-148, Croisille 1982, Rouveret 1982, Ghedini 1997, 825-828, Belloni *et alii* 2010, Blanc-Eristov 2012, Blanc-Eristov 2017.

11 Blanc-Eristov 2012, 81-83, per il caso di Medea.

12 I pochi casi di Arianna sveglia al cospetto del dio sono probabilmente il risultato di una commistione di schemi tra scene differenti, cf. Parise Badoni 1990, 84.

13 Brommer 1982. Sulla fortuna delle vicende di Arianna nella pittura pompeiana si vedano, tra gli altri, McNally 1985, Fredrick 1995.

2. Arianna addormentata a Nasso

Gli episodi che si svolgono a Creta, quali l'incontro tra Teseo e Arianna prima che l'eroe affronti il Minotauro[14], la consegna da parte di Arianna del filo che gli permetterà di uscire dal labirinto, l'uccisione del Minotauro[15], la fuga da Creta e la danza della vittoria[16] e, da ultimo, l'abbandono dell'eroina da parte di Teseo[17], sono attestate già nell'arte greca con l'eccezione della scena della consegna del filo, che sembra ritrovarsi prevalentemente in ambito romano dalla metà del I secolo a.C. alla fine del III secolo d.C.[18]. Per questo 'segmento' del mito, lo schema iconografico

14 Per quanto riguarda il mondo greco, si tratta di una *hydria* del Louvre, datata al 560 a.C. ca, di un'anfora da Vulci, datata tra 460 e 450 a.C., e per il mondo romano di una pittura perduta proveniente dalla *Fullonica* VI 8, 20 di Pompei, cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1052, nn. 1-3, Woodford 1994, 940-943, nn. 228-260, con bibliografia di riferimento.

15 Si tratta di un tema ampiamente documentato nell'arte greca e romana, sia con il solo Teseo sia con Arianna che assiste alla lotta di Teseo con il Minotauro, in una sostanziale continuità iconografica, Strazzulla 1999, 573-575, Pala 2007, 140-148. Una delle testimonianze più antiche si trova su uno *skyphos* a figure nere dell'inizio del VI secolo a.C., cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1053-1056, nn. 16-41, Woodford 1994, 940-943, nn. 228-260, con bibliografia di riferimento. La variante con Arianna e Teseo in presenza del corpo abbattuto del Minotauro è, invece, relativamente rara e per lo più di ambiente romano; si tratta di due pitture pompeiane dalle Case VI 9, 2 e IX 5, 14-16 (68-70 d.C.) e di un mosaico dalla villa di Gurgi in Tripolitania (fine II-inizi III secolo d.C.), cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1056, nn. 43-45, con bibliografia di riferimento.

16 Molto famosa la scena sul collo del Vaso François, cf. Torelli 2007, 23-24 e 49-73. Vd. inoltre Pala 2007, 145-148.

17 Per il mondo greco, cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1057-1058, nn. 52-71.

18 Un antecedente si potrebbe ravvisare in un *pinax* tarantino della fine del VII secolo a.C., in cui compare il motivo del gomitolo in mano ad Arianna, ma nel contesto della scena con l'uccisione del Minotauro e non isolato, Paribeni 1966, 746, Pala 2007, 140-141. Le più antiche attestazioni romane di questa iconografia si ritrovano nella glittica, in una pasta vitrea conservata a Vienna della metà I secolo a.C. e in una sardonice dal Museo di Dresda, del I secolo a.C., cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1053, nn. 13-14. A Pompei, tra la fase finale del III e nel IV stile, la scena si ritrova nella Casa di *Marcus Lucretius Fronto*, V 4, 11 (50 d.C.), nella Casa di Nettuno, VI 5, 3 (tardo III stile), nella Casa della Caccia antica, VII 4, 48 (68-79 d.C.), nella Casa VI 14, 38 (tardo III stile) e nella Casa IX 7, 20 (IV stile), cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1052, nn. 4-15. Grosso modo contemporanee sono due *appliques* in terracotta, prodotte dalla stessa matrice, da Vienne. Un caso di un certo interesse è rappresentato dal mosaico, datato alla fine III secolo d.C., conservato a Vienna, Kunsthistorisches Museum: questo presenta una narrazione articolata in quattro pannelli che ritraggono diversi episodi, ovvero la consegna del filo, l'uccisione del Minotauro, la nave che salpa da Creta e, infine, Arianna abbandonata, che piange seduta su una roccia, cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1052-1053, n. 9. Esistono, inoltre, tre rilievi, uno dalla Basilica sotto Porta Maggiore a Roma (40 d.C.), un sarcofago da Capranica, conservato a New York (inizi età antonina), in cui sono rappresentati anche altri episodi come la lotta contro il Minotauro e Arianna abbandonata dormiente, e un ultimo da *Aquincum*, conservato al Museo Nazionale di Budapest (II-III secolo d.C.). A dimostrazione che, all'interno del meccanismo di trasmissione delle varie iconografie, si potesse operare una selezione, bisogna notare, tra l'altro, come la scena di Arianna che assiste all'uccisione del Minotauro sembri

sembra ripetersi con l'unica variante, presente soprattutto nei rilievi, della presenza della porta di ingresso al labirinto, dietro le figure di Arianna e Teseo in primo piano.

L'ultima scena della serie, ovvero Teseo che abbandona Arianna addormentata sulla spiaggia, merita un approfondimento poiché si tratta del momento immediatamente precedente al risveglio della fanciulla. Nelle immagini la narrazione mantiene delle caratteristiche costanti, pur con alcune varianti: Teseo si allontana da Arianna dormiente avviandosi verso la nave e volgendosi a guardare l'amante assopita oppure è rappresentato nel momento in cui si distacca da Arianna su incitamento di Athena o di Hermes.

Nel mondo greco, le immagini di Arianna abbandonata da Teseo non compaiono prima della fine dell'arcaismo e in un numero limitato di immagini nell'ambito della pittura vascolare[19].

In particolare la scena si ritrova su una *lekythos* attica, proveniente da Taranto, datata tra 480 e 470 a.C, in cui si vede Teseo in procinto di alzarsi dal giaciglio, su ordine di Athena, e di allontanarsi da Arianna addormentata, condizione sottolineata dalla presenza di Hypnos sopra il suo capo. La dea sovrasta Teseo, a sinistra, con elmo e lancia[20]. Più o meno contemporanea è una coppa a figure rosse da Tarquinia (480-470 a.C.), attribuita al Pittore della Fonderia, in cui accanto a Teseo e Arianna addormentata sono raffigurati Eros, sopra la testa di Arianna, ed Hermes alla sinistra dell'eroe[21]. Testimonianza più tarda, datata alla fine del V secolo a.C. (400-380), è uno *stamnos* apulo, conservato a Boston, in cui compare la prora della nave verso cui tende Teseo, mentre getta un ultimo sguardo su Arianna. Sopra il capo della donna c'è Hypnos, mentre al centro, seduta e su un altro piano prospettico, si trova Athena munita di lancia[22].

Come è noto, un rilancio della figura dell'eroe attico, nell'ambito del ruolo acquisito da Atene dopo le guerre persiane, si riflette, proprio alla fine del V secolo a.C., nei

documentata, quasi esclusivamente, nella pittura vascolare greca; a fronte di un discreto numero di attestazioni nella pittura vascolare greca e magnogreca, cf. Bernhard-Daszewski 1986, nn. 16-26, 28-33, 35-36 e 40, e nelle arti minori, nn. 34, 37 e 41, nel mondo romano sono noti un mosaico da *Nea Paphos* (fine III secolo d.C., restaurato alla fine del IV secolo d.C.), un altro dalla Villa Domizia sull'isola di Giannutri (fine II-inizi III secolo d.C.) e un ultimo mosaico da Cirene (fine II-inizi III secolo d.C.), cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1054, n. 27 e 1055, nn. 38-39.

19 Paribeni 1966, 749, Webster 1966, 24, Parise Badoni 1990, 73-74, con ampia bibliografia di riferimento, Servadei 2005, 126-128, Pala 2007, 148-153.

20 Bernhard-Daszewski 1986, 1057, n. 52, Pala 2007, 149, Catoni-Osanna 2019, 23.

21 Bernhard-Daszewski 1986, 1057, n. 53, Kahil 1988, 67, Pala 2007, 148-149, Catoni-Osanna 2019, 23, Catoni 2020, 2. Sul valore simbolico in chiave dionisiaca del tralcio di vite che sorge dal corpo di Arianna, cf. Dietrich 2010, 98-99 e 359-360, Heinemann 2016, 211-222.

22 Trendall 1978, 23-24, 104, Bernhard-Daszewski 1986, 1057, n. 58, Parise Badoni 1990, 74. Un altro vaso apulo frammentario presenterebbe la stessa scena con l'aggiunta di Dioniso in arrivo, Pala 2007, 149. Vd., inoltre, Catoni-Osanna 2019, 25, Catoni 2020, 2.

dipinti presenti nel tempio di Dioniso ad Atene ricordati da Pausania (I 20,3)[23]. In essi chiaramente l'intera vicenda mitica, con Teseo costretto all'abbandono di Arianna da Athena che lo esorta a seguire il proprio destino, è funzionale, da un lato, alla riabilitazione dell'eroe ateniese, dall'altro, all'esaltazione del ruolo di Dioniso a cui il tempio è dedicato. La notorietà di questo modello, oggi perduto, deve avere senz'altro influenzato o almeno ispirato le realizzazioni successive, ma è difficile valutare in quale modo e con quale intensità si sia verificata un'eventuale trasmissione dello schema iconografico; non è nemmeno stato chiarito se i singoli episodi fossero presentati in una narrazione continua o in quadretti separati, raffiguranti rispettivamente Arianna addormentata, Teseo che salpa e Dioniso che sorprende Arianna[24].

I primi due temi, concepiti in modo unitario, ovvero Arianna assopita sulla spiaggia mentre Teseo sale sulla nave, si ritrovano ampiamente documentati nella pittura pompeiana. Caratteristiche ricorrenti, pur nel quadro di un certo numero di varianti, sono l'assenza di Hypnos, che non compare mai, e la posizione di Athena che, quando presente, si manifesta incombente, a sottolineare l'ineluttabilità del destino dell'eroe[25].

Franca Parise Badoni, in un contributo fondamentale sull'argomento, ha avanzato l'ipotesi che le immagini non fossero derivate dal pur autorevole quadro ateniese, quanto piuttosto da un modello creato in ambiente apulo, più precisamente tarantino, con cui le pitture vesuviane condividerebbero dettagli iconografici e schemi compositivi[26]. A sostegno di questa teoria sarebbero, da un lato, l'assenza di questa iconografia nella ceramografia attica e, dall'altro, la vivacità nell'ambito del teatro tarantino della tradizione euripidea, che avrebbe potuto riverberarsi nella creazione di immagini influenzate dal *Teseo* del tragediografo ateniese[27]. Secondo la studiosa, inoltre, il prototipo pompeiano, ovvero «il cartone usato per le altre repliche»[28], sarebbe stato quello nel salone A della Villa Imperiale (fig. 1)[29].

23 Paribeni 1966, 749, Pala 2007, 148, 150-151. Per quanto siano state accertate almeno due fasi di restauro dell'edificio, nel IV secolo a.C. e in età romana, si è supposto che gli originali fossero quadri, rimossi e riposizionati a interventi conclusi, cf. Travlos 1971, 537, Parise Badoni 1990, 73-74, con bibliografia di riferimento.

24 Sul tema Gasparri 1986, 563, Gasparri-Veneri 1986, 487-488 e 513, con bibliografia di riferimento, Parise Badoni 1990, 73, Catoni-Osanna 2019, 21-22. Per l'ipotesi di quadri distinti, cf. Diepolder 1926, 50, Lippold 1951, 49-50. Per una soluzione unitaria, Simon 1954, 77-90, Parise Badoni 1990, 80-81.

25 Parise Badoni 1990, 74.

26 Parise Badoni 1990, 73-74.

27 *TGF*² frr. 381-390, *POxy* 27, 2461. L'opera compare, tra l'altro, nell'elenco delle tragedie amorose citate in Ov. *trist.* II 403, cf. Parise Badoni 1990, 80-81, Catoni-Osanna 2019, 23-25.

28 Parise Badoni 1990, 74.

29 Bernhard-Daszewski 1986, 1057, n. 59, Pappalardo 1995, 176-190, Pappalardo-Grimaldi 2005, 271-274, Catoni-Osanna 2019, 45, nt. 52.



Fig. 1 Salone A, Villa Imperiale, Pompei (III stile), Antiquarium Villa Imperiale, Pompei.

Dalla città vesuviana provengono altre attestazioni pittoriche di III stile di questa scena datate tra il 20 e il 40 d.C., di cui alcune molto simili al prototipo individuato. Si tratta delle pitture dal cubicolo 11 della Casa VI, 14, 43 (Casa degli Scienziati)[30], della Casa IX, 6[31]e della Casa IX 8, 8[32], dall'ambiente b della Casa VI 10, 7 (Casa dell'Ancora)[33], dal cubicolo b della Casa IX, 2, 16[34]; gli esemplari dal triclinio l della Casa IX 9, 17, I 11, 15 (Casa del Primo Piano) e dal tablino 16 della Casa I 8, 17 (Casa dei Quattro Stili) sono leggermente più tardi[35]. Altri affreschi, riferibili al IV stile e datati in età flavia, riprendono lo stesso schema con alcune varianti[36].

30 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 55, Parise Badoni 1990, 78.
31 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 56.
32 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 60, Catoni-Osanna 2019, 45, nt. 53. Questa come la precedente, oggi note solamente da disegni, sono state datate tra 35 e 45 d.C., Bragantini-Parise Badoni 1984, 120-122, Parise Badoni 1990, 77.
33 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 57, Parise Badoni 1990, 78.
34 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 58, Parise Badoni 1990, 79.
35 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 61, Parise Badoni 1990, 78 (Casa IX 9, 17), *PPP* I, 162, Parise Badoni 1990, 77 (Casa del Primo Piano), *PPP* I, 87, Parise Badoni 1990, 79 (Casa dei Quattro Stili).
36 Franca Parise Badoni ha ritenuto di poter individuare due gruppi sulla base dell'analogia dello schema compositivo, uno che replica, seppur in modo più grossolano, lo schema della pittura della Villa Imperiale e un altro in cui la figura di Athena non si dispone più sullo sfondo e su un altro piano prospettico, bensì a fianco di Teseo, cf. Parise Badoni 1990, 80-82. A questi casi si

Si tratta delle pitture nell'ambiente 20 della Casa VII 4, 51 (Casa dei Capitelli Colorati)[37], nel triclinio O della Casa V 1, 26 (Casa di *L. Caecilius Iucundus*)[38](fig. 2), nell'ambiente 26 della Casa VII 14, 5 (Casa del Banchiere)[39] e nel triclinio 15 della Casa VI 8, 3 (Casa del Poeta Tragico)[40]. A queste testimonianze si deve aggiungere il recente rinvenimento a Pompei di un quadro di IV stile con Arianna abbandonata dormiente[41]: si tratta di una pittura ritrovata nell'ambiente 13, forse un *oecus*, della Casa V 6, 2bis, il cui apparato decorativo è stato solo in parte portato alla luce (fig. 3)[42]. La parete occidentale, l'unica interamente scavata, presenta nella zona mediana un pannello centrale a fondo giallo che raffigura il momento dell'abbandono della fanciulla: Arianna giace distesa su una coperta purpurea e posa il capo su un cuscino a righe rosse, mentre in alto, dietro una roccia spunta Athena con lancia, elmo e scudo. A sinistra Teseo si dirige verso la nave volgendo lo sguardo verso la fanciulla[43]. La figura di Arianna, per la posa e per la decorazione del cuscino e del mantello che le ricopre le gambe, sembra alludere, come è già stato sottolineato, ad una dimensione erotico/nuziale che la connota anche nelle altre scene di risveglio e scoperta da parte di Dioniso, al punto da rendere equivoco se l'allusione sia rivolta al rapporto con Teseo o alla successiva ierogamia[44]. L'iconografia ha una continuità in età imperiale e si ritrova, seppure con alcune varianti, in un rilievo marmoreo proveniente da Villa Adriana a Tivoli, conservato ai Musei Vaticani[45], in un mosaico da Orbe datato tra 200 e 225 d.C.[46] e in due sarcofagi di età antonina[47].

---

deve aggiungere una pittura proveniente dalla *Regio* V, *insula* 1, oggi introvabile, e un'altra dalla Casa della Regina Margherita, Bernhard-Daszewski 1986, 1059, n. 77, Parise Badoni 1990, 74, Catoni-Osanna 2019, 34.

37 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 62, Parise Badoni 1990, 77.

38 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 66, Parise Badoni 1990, 75 - 76, Catoni-Osanna 2019, 45, nt. 54.

39 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 63, Parise Badoni 1990, 78.

40 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 64, Parise Badoni 1990, 75-76.

41 Cf. Catoni-Osanna 2019, Catoni 2020.

42 Sulle caratteristiche dell'intervento di scavo, cf. Catoni-Osanna 2019, 5-15.

43 Catoni-Osanna 2019, 16, 18-21 e 27. L'immagine appartiene al primo gruppo individuato da Franca Parise Badoni.

44 Pala 2007, 151, Catoni-Osanna 2019, 25, Catoni 2020, 1-3.

45 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 68, Catoni 2020, 3.

46 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 67.

47 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, nn. 69-70, Catoni 2020, 3.



Fig. 2 Triclinio 15, Casa V 1, 26 (Casa di *L. Caecilius Iucundus*), Pompei.



Fig. 3 Casa V 6, 2bis, Pompei.

Dal punto di vista della trasmissione dell'iconografia, una attenta rilettura del frammento di un coperchio di *lekanis*, in cui Arianna dormiente sta per essere sorpresa dall'arrivo di Dioniso[48], ha consentito di rivalutare l'ipotesi che le pitture del tempio di Dioniso fossero effettivamente alla base di una tradizione recepita nella pittura vascolare attica, contrariamente a quanto proposto in precedenza[49]. Tuttavia, gli aspetti compositivi, in particolare la posizione e il movimento nella stessa direzione dei due protagonisti, elemento che presuppone la presenza di una figura terza, in questo caso Dioniso, a completare la scena sull'altro lato, sono totalmente differenti rispetto alla documentazione pittorica pompeiana, in cui Arianna e Teseo si muovono, invece, su assi contrapposti, e presuppongono di conseguenza diversi modelli[50]. Questa constatazione sembra confermare il rapporto di vicinanza delle pitture vesuviane con le iconografie di ambiente apulo, così come proposto da Franca Parise Badoni, anche se doveva esistere, con tutta evidenza, una tradizione attica di cui sfugge la consistenza.

Una variante iconografica, per certi versi straordinaria, ma forse spiegabile con l'altissimo livello della committenza[51], si trova in una serie delle lastre Campana in cui è rappresentato l'abbandono di Arianna[52]. La fanciulla è seduta, con il capo leggermente abbassato in un atteggiamento di composta tristezza, che sembra riflettere una sostanziale accettazione del destino che costringe Teseo, in piedi davanti a lei in atteggiamento pensoso, ad allontanarsi per completare la propria missione, analogamente a quanto accade ad Enea costretto a lasciare Didone[53]. Questa scena è inserita in un vero e proprio «ciclo figurativo»[54], una sorta di «itinerario programmatico»[55], che raccoglie una serie di segmenti del mito e ne esclude altri nel quadro della propaganda augustea, ultimo momento di «risemantizzazione» in chiave politica della figura dell'eroe

48 Nonostante il frammento non sia interamente leggibile, già Lippold aveva notato come la composizione doveva prevedere la presenza di Dioniso a completamento della scena, Lippold 1951, 49, Heinemann 2016, 218, Catoni-Osanna 2019, 24-25. Il frammento è molto simile alla scena rappresentata su un cratere apulo da Taranto, Bernhard-Daszewski 1986, 1060, n. 96, Parise Badoni 1990, 74, Lippolis-Dall'Aglio 1997, n. 159, 1.

49 Catoni-Osanna 2019, 36-37, Catoni 2020, 3.

50 Il precedente più preciso per lo schema compositivo si ritrova nello *stamnos* apulo conservato a Boston, cf. Catoni-Osanna 2019, 25-27 e 36.

51 Assodato ormai il loro impiego quasi esclusivo nell'edilizia pubblica e in una ristretta cerchia aristocratica, cf. Strazzulla 1982-1983, 482-484, Strazzulla 1999, 558.

52 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, nn. 71-74.

53 Strazzulla 1999, 575-576 e 583.

54 Strazzulla 1999, 560.

55 Strazzulla 1999, 584.

attico[56]. Le caratteristiche formali e semantiche di queste lastre, legate a doppio filo alle forme di autorappresentazione del *Princeps*, rendono comprensibile come lo schema iconografico non sia stato replicato in altri contesti.

3. Arianna addormentata e Dioniso

A conclusione della vicenda dell'abbandono, in un rapporto di continuità diretta, si inserisce il filone 'dionisiaco' ambientato sempre sull'isola e a sua volta suddiviso in due segmenti, il rinvenimento da parte Dioniso con il corteggio[57] e le sacre nozze col dio. Quest'ultimo si presenta in varie forme, con il tiaso o in tono più esplicitamente erotico, ed è testimoniato in ambito sia greco sia romano[58]. Vista la straordinaria celebrità del tema, ci si limita in questa sede ad esaminarne solo alcuni aspetti utili per l'argomento qui analizzato, ovvero il momento del rinvenimento di Arianna. Ai fini del discorso sulla trasmissione delle iconografie in pittura molto rilevante si rivela, infatti, la composizione che unisce l'arrivo di Dioniso o del suo tiaso alla partenza di Teseo mentre Arianna dorme, fatto che dimostra la possibilità che aveva l'artigiano di accostare singole sezioni della decorazione, che potevano essere utilizzate per la realizzazione del quadro, come si è detto in precedenza. Entrambe le scene sono note, in ogni caso, nella produzione artistica greca e romana e condividono molti aspetti nella struttura narrativa, seguendo, evidentemente, una trasmissione comune degli schemi iconografici. Più nel dettaglio, si possono citare una *hydria* attica da Vulci (480 a.C.), un cratere attico da Camarina (450 a.C.), un cratere a calice attico (350-340 a.C.), un frammento di coperchio di *lekanis* a figure rosse[59] e un cratere a calice apulo da Taranto (fine V-inizi IV secolo a.C.), in cui si distingue Teseo con la spada sguainata che si appoggia alla poppa della nave, mentre Arianna dormiente sta per essere sorpresa dall'arrivo di Dioniso che, alla sua sinistra, si avvicina con il corteggio[60]. Nella pittura vesuviana, invece, si registrano due testimonianze pittoriche, da una parete di III stile nella Casa I 11, 15 (Casa del Primo Piano), in cui dietro la roccia su

56 Strazzulla 1999, 581, 585-586. Sul tema La Rocca 1985, Ghedini 1992, 85-93, Strazzulla 1999, 558. Sull'uso politico della figura di Teseo nell'Atene tardo arcaica e classica si veda, ad esempio, Calame 1990, Shapiro 1992, 29-49, Viviers 1993, 239-245, Strazzulla 1999, 580-581.

57 Augé-Linant De Bellefonds 1986, 524-525, Bernhard-Daszewski 1986, 1061-1065, nn. 110-154, Gasparri 1986, Gasparri-Veneri 1986, 513.

58 Augé-Linant De Bellefonds 1986, 525, Gasparri 1986, 555-556, nn. 193-207, Gasparri-Veneri 1986, 501, 512, Pala 2007, 158-166. Per il trionfo di Arianna e Dioniso, Gasparri 1986, 556, nn. 208-218. Per il mondo etrusco, cf. Cristofani 1986, 535-537.

59 Il frammento, conservato a Bonn, è datato ca al 400 a.C., Lippold 1951, 49, Catoni-Osanna 2019, 24, con ampia discussione.

60 Per quest'ultimo si veda Simon 1954, 77, Trendal 1978, 40-41, Bernhard-Daszewski 1986, 1060, n. 96, Parise Badoni 1990, 74. Per i due precedenti, cf. Bernhard-Daszewski 1986, 1060, nn. 93-95.

cui è appoggiata Arianna si intravede un personaggio del tiaso[61], e un'altra di IV stile dal triclinio p della Casa VI 15, 1 (Casa dei *Vettii*) (fig. 4), in cui Arianna seminuda dorme sulla spiaggia, mentre un satiro e un erote sollevano un lembo della veste per svelarla a Dioniso in piedi al suo fianco. Sullo sfondo l'imbarcazione dell'eroe[62]. Una attestazione successiva si trova su un sarcofago di probabile produzione alessandrina, datato tra 160 e 190 d.C., in cui Dioniso trova Arianna assopita sulla spiaggia mentre la nave di Teseo si allontana[63]. Il segmento del mito più attestato è, tuttavia, quello incentrato esclusivamente sulla figura del dio che scopre Arianna, in una posa resa celebre in età ellenistica dalla scultura del tipo 'Arianna addormentata'[64] (fig. 5). In ambito vesuviano, il tema, documentato anche precedentemente, è tuttavia più frequente nei quadri di IV stile; in essi la fanciulla è rappresentata distesa, ancora addormentata, mentre Dioniso, con il suo tiaso, sorpreso e incuriosito dalla sua presenza, la osserva[65]. Con l'eccezione di due casi, nel repertorio figurativo Arianna è sempre rappresentata addormentata nel momento dell'epifania di Dioniso[66].



Fig. 4 Triclinio p, Casa VI 15, 1 (Casa dei *Vettii*), Pompei.

61 Catoni-Osanna 2019, 29.
62 Bernhard-Daszewski 1986, 1060, n. 97, Parise Badoni 1990, 77.
63 Bernhard-Daszewski 1986, 1060, n. 65.
64 Bernhard-Daszewski 1986, 1062, n. 118, Pala 2007, 151-152.
65 Bernhard-Daszewski 1986, 1062-1063, nn. 124-130, Gasparri 1986, 554, n. 180-183. Una attestazione più precoce si trova a Pompei Casa I 6, 4 (Casa del Sacello iliaco), *PPM* I, 329, Colpo 2011, 72, nt. 39. La scena è anche rappresentata su sarcofagi tra II e III secolo d.C., Gasparri 1986, 554, nn. 184-187, 555, nn. 189-192.
66 Pienamente condivisibile l'opinione di Franca Parise Badoni sul fatto che i due casi in cui Arianna è desta all'arrivo del dio siano il frutto di una commistione 'meccanica' di modelli dalle serie più note, cf. Parise Badoni 1990, 84. Si tratta dei quadri nell'ambiente i della Casa IX 7, 20 (Casa della Fortuna) e nell'*oecus* 27 della Casa VII 4, 51 e 31 (Casa dei Capitelli Colorati), cf. Gallo 1988, 71-74.



Fig. 5 Copia in marmo da originale greco di Arianna dormiente, Uffizi, Firenze.

4. Arianna si risveglia a Nasso mentre la nave di Teseo si allontana

Tra questi due estremi della narrazione mitica si pone l'immagine, testimoniata solo in ambito romano, di Arianna desta, sola sulla spiaggia e desolata. La scena del risveglio di Arianna e della scoperta della nave di Teseo che si allontana è, dal punto di vista iconografico, documentata quasi esclusivamente nella pittura vesuviana di età flavia (68-79 d.C.)[67]. L'episodio ha maggiore successo della versione con Arianna addormentata e si ripropone in diciotto repliche[68]. In esse, al centro della narrazione pittorica, è posta la desolazione di Arianna, che si trova in primo piano in una posizione enfatica rispetto agli altri elementi della scena. Questo particolare ha spinto gli studiosi al confronto con la descrizione dell'evento narrato nella tradizione lettararia, in cui la fanciulla, lasciata sola sull'isola da Teseo allontanatosi nella notte, si sveglia e si dispera per l'inganno patito[69].

Una continuità iconografica si ritrova anche più tardi in un mosaico da Salzburg, della fine del III secolo d.C., in cui si può vedere Arianna desta e piangente, seduta su una roccia, e in un sarcofago da Castel Giubileo, presso Fidene, datato alla metà del III secolo d.C.[70].

67 Per un discorso generale su questa iconografia, cf. Gallo 1988.
68 Per la serie, cf. Gallo 1988, Parise Badoni 1990, 80, Catoni-Osanna 2019, 21-22. Si escludono qui i due casi di commistione iconografica con Arianna desta sorpresa da Dioniso e dal suo corteggio, vd. nt. 65.
69 Si tratta di Catull. 64,51-264 e Ov. *epist* 10,47-50, *ars* I 527-564, *met*. VIII 169-172 e *fast*. III 459-516. Vd. Colpo 2011, Catoni-Osanna 2019, 22.
70 Rispettivamente Bernhard-Daszewski 1986, 1060, n. 91 e n. 92.

Le attestazioni più numerose, tuttavia, sono pittoriche e rappresentano Arianna seduta seminuda, con una mano puntellata a terra e l'altra alla bocca, quasi a soffocare un gemito, o agli occhi per asciugare le lacrime; in alcuni casi, la fanciulla alza un lembo della veste all'altezza della spalla. Spesso la composizione è arricchita da un erote triste o piangente, mentre sullo sfondo si distingue la nave di Teseo[71].

Più nel dettaglio, un primo gruppo si caratterizza per la presenza, dietro ad Arianna, di una figura femminile alata con chitone rossastro, che appoggia una mano sulla spalla della fanciulla, mentre con l'altra indica la nave di Teseo in lontananza. Arianna, seminuda, si appoggia ad un cuscino giallo, ornato da fasce rosse o genericamente colorato. Ai suoi piedi o accanto a lei un erote si asciuga le lacrime[72]. Si tratta delle pitture pompeiane nell'esedra O della Casa V 1, 18 (Casa degli Epigrammi) [73], nell'ambiente 16 della Casa VI 9, 2, (Casa di Meleagro)[74] (fig. 6), nella Casa VI 11, 10 (Casa del Labirinto)[75], nell'ambiente H della Casa VII 12, 26-27 (Casa di *L. Cornelius Diadumenos*)[76], nel triclinio 14 della Casa VIII 4, 19 (Casa di *Holconius Rufus*)[77], nel triclinio c della Casa IX 2, 5[78], nel cubicolo f della Casa IX 5, 2 (Casa di Achille)[79], nell'ambiente 8 della Casa IV, 3-4 (Casa dell'Alcova) ad Ercolano[80] e in un quadretto conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. n. 9047)[81].

Un secondo gruppo, invece, presenta una scena più essenziale: Arianna sdraiata, seminuda e ingioiellata, osserva la nave di Teseo in lontananza in presenza di un erote piangente, come nelle pitture nella Case I 2, 3[82], nell'ambiente o della Casa V 3, 4 (Casa della Soffitta)[83], nel triclinio 15 della Casa VI 8, 3 (Casa del Poeta Tragico)[84], nell'ambiente l della Casa VIII 5, 5 (Casa di Ero e Leandro)[85], nell'ambiente d della Casa IX 5, 11[86], nel cubicolo d della Casa VI 15, 1 (Casa

71 Parise Badoni 1990, 83, Catoni-Osanna 2019, 21. Nell'esemplare ercolanese Arianna è da sola, mentre la Casa VII 12, 26-27 (Casa di *L. Cornelius Diadumenos*) è l'unica in cui compare, forse, Athena, cf. Gallo 1988, 68, Parise Badoni 1990, 84, Catoni-Osanna 2019, 22.
72 La figura femminile potrebbe essere Nemesi, cf. Gallo 1988, 75-76.
73 Gallo 1988, 63.
74 Gallo 1988, 62-63.
75 In questo quadro, tuttavia, Arianna è quasi illeggibile, cf. Gallo 1988, 64.
76 Gallo 1988, 63.
77 *PPM* 8, 1052-1067, Gallo 1988, 64.
78 *PPM* 9, 370-399, Gallo 1988, 64.
79 Gallo 1988, 64.
80 Bragantini 2010, 290-291.
81 Gallo 1988, 64.
82 Gallo 1988, 71.
83 Gallo 1988, 65.
84 Gallo 1988, 68.
85 Gallo 1988, 68.
86 Il quadro è noto solamente dalla descrizione di Helbig, cf. Gallo 1988, 67-68.

dei Vettii)[87] (fig. 7), nella Villa di Diomede[88], in due quadretti, uno proveniente da Ercolano e conservato presso il British Museum a Londra (inv. n. 1222)[89] e l'altro proveniente da Pompei e conservato presso il Museo Archeologico Nazionale (inv. n. 9046)[90].

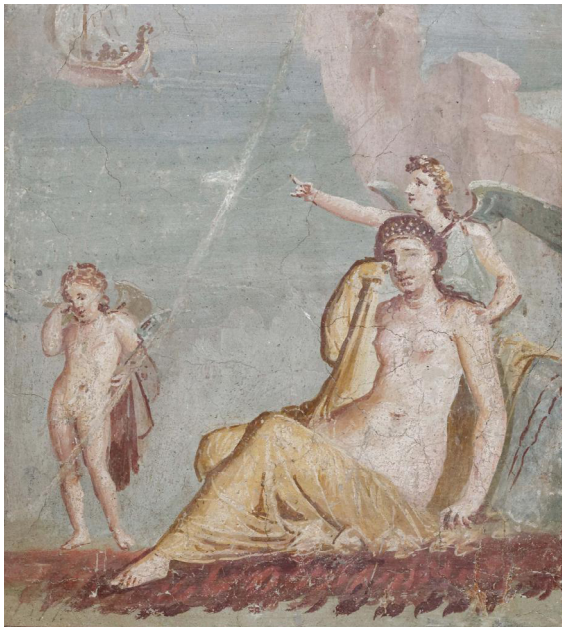


Fig. 6 Ambiente 14, Casa VI 9, 2.13 (Casa di Meleagro), Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

In entrambe le serie, si distinguono alcune componenti accessorie come la colonna cui si appoggia un timone (Casa degli Epigrammi) o semplicemente un grande timone (Casa di Meleagro) o anche alcuni personaggi, come i due giovani che guardano verso l'alto due figure volanti, di cui una forse Athena, (Casa di *L. Cornelius Diudumenos*) o il pescatore seminudo seduto sulla spiaggia con un remo sulle ginocchia (Casa della Soffitta). Anche gli elementi di paesaggio, alberi o, più spesso, sfondi rocciosi sembrano attingere a un repertorio di genere[91].

87 Bernhard-Daszewski 1986, 1058, n. 65, erroneamente attribuito alla serie con l'abbandono di Arianna addormentata, cf. Parise Badoni 1990, 74, nt. 4, e 84, fig. 14, Catoni-Osanna 2019, 43-44, nt. 27.
88 Gallo 1988, 71.
89 Gallo 1988, 68-71.
90 Gallo 1988, 65, Catoni-Osanna 2019, 44, nt. 27.
91 Come l'albero che fa ombra ad Arianna nella Casa di Ero e Leandro o il paesaggio roccioso che si ripete nei quadri di Ercolano, Catoni-Osanna 2019, 22.

Si deve ad Anna Gallo una approfondita analisi di questa serie di quadri[92].

La studiosa ha proposto l'esistenza di un modello greco, più specificamente di età ellenistica, al quale si sarebbero riferite autonomamente sia la tradizione letteraria sia quella figurativa, pur in assenza di documentazione archeologica o letteraria su questo punto[93].

In un contributo di più ampio respiro, a breve distanza di tempo, Franca Parise Badoni si è espressa su tale ipotesi, respingendo, con ottimi argomenti, l'idea di un originale ellenistico di cui non si rintraccia alcuna eco. Di fatto, non esiste alcuna attestazione figurativa di questa variante precedente ai quadri vesuviani, che si rivelano, peraltro, di esecuzione artigianale alquanto mediocre, tale da non lasciar intuire, come punto di partenza delle repliche, un prototipo di raffinata qualità: l'origine, dunque, di queste immagini deve essere ricondotta, secondo la studiosa ad ambiente romano e, più specificamente, campano[94].



Fig. 7 Cubicolo d, Casa VI 15, 1 (Casa dei *Vettii*), Pompei.

92 Gallo 1988.

93 Gallo 1988, 76-80. Sulla questione vd. inoltre Diepolder 1924, 50. *Contra* Lippold 1951, 49-50, che tuttavia riteneva probabile l'esistenza di un modello greco.

94 Parise Badoni 1990, nt. 19, Catoni-Osanna 2019, 44.

Pur concordando con la proposta di una creazione 'romana' di questa iconografia, Isabella Colpo ha recentemente avanzato l'ipotesi dell'esistenza di un archetipo urbano non solo per i quadri campani ma anche per i versi di Catullo e Ovidio relativi al risveglio di Arianna; questo archetipo avrebbe dato avvio ad entrambe le tradizioni, quella letteraria e quella figurativa, in modo sostanzialmente indipendente[95].

L'autorevolezza di tale modello, in altre parole, avrebbe dovuto influenzare l'ecfrasi di Catullo e, dopo di lui, Ovidio e da ultimo, a qualche decennio di distanza, ancora sul piano figurativo le pitture vesuviane[96].

Si tratta certamente di una suggestione interessante, basata su alcune analogie tra versi e pittura nella descrizione della situazione emotiva di Arianna, che tuttavia presuppone condizioni allo stato attuale non verificabili, prima fra tutte la realizzazione di un prototipo a Roma già nella prima metà del I secolo a.C.

5. Considerazioni conclusive

L'analisi della serie di quadri relativi alla vicenda di Arianna abbandonata desta sulla spiaggia di Nasso consente di ripercorrere molti dei problematici passaggi della tradizione e ricezione nel mondo antico trattati in premessa. Pur senza la pretesa di risolvere in questa sede i quesiti complessi sollevati dall'argomento, alcune considerazioni si possono proporre.

Prima di tutto, emerge con chiarezza come il contesto sociale e culturale in cui si crea una determinata immagine e, di conseguenza, l'uso programmatico e politico del mito ne condiziona fortemente la trasmissione, producendo varianti significative. Nell'ambito delle vicende di Arianna e Teseo, come si è visto, l'episodio dell'abbandono, che getta sull'eroe attico l'ombra dell'ingratitudine e del tradimento, è introdotto ad Atene solamente in età tardo arcaica nel quadro di una riconsiderazione generale dell'episodio, proposto come sacrificio necessario sollecitato dagli dei, per la realizzazione del destino ultimo di Teseo. Un ulteriore passo avanti in questa direzione si verifica in età augustea, nelle iconografie delle lastre Campana, quando alla riabilitazione della figura dell'eroe concorre anche una consapevole e composta Arianna, che si accommiata da Teseo senza recriminazioni.

Un altro aspetto da sottolineare è che la storia di Arianna risulta ampiamente e variamente rappresentata nel mondo antico con una sostanziale continuità formale, dall'aiuto prestato per l'uccisione del Minotauro alla scoperta della fanciulla da

95 Colpo 2011, 70-71.

96 Colpo 2012, 116-117, Catoni-Osanna 2019, 23, con ampia bibliografia di riferimento.

parte di Dioniso. Le diverse scene sono riprodotte secondo schemi ripetuti e, in generale, poco variati, a dimostrazione del fatto che le innovazioni iconografiche corrispondono, per lo più, a cambiamenti di significato, da sempre risultato di nuove richieste della committenza e di un mutato contesto sociale e culturale.

Per questo motivo, risulta di straordinario interesse la variante raffigurante Arianna sola e piangente, che sembra affermarsi solo in ambiente romano, generando una variante patetica dell'episodio incentrata sulla figura della fanciulla desolata sulla spiaggia. Il tema, ignoto nella tradizione greca, sembra comparire in letteratura per la prima volta nel carme 64 di Catullo. Il poeta descrive il palazzo di Peleo addobbato riccamente per le nozze e si sofferma sulla coperta purpurea che ricopre il talamo nuziale e che reca l'immagine di Arianna appena desta, sconvolta per l'abbandono di Teseo[97]. Non è il caso di addentrarsi ora nei dettagli della narrazione catulliana e sulla sua natura 'pittorica'; tuttavia, se dovessimo immaginare un modello figurativo per la scena descritta dal poeta dovremmo presupporre un archetipo con uno schema del tutto diverso da quello documentato nei quadri pompeiani. Le repliche, infatti, pur nel variare della qualità dell'esecuzione artigianale, dovrebbero presentarsi con uno schema compositivo sostanzialmente uniforme.

Prima di tutto, come già notato da Franca Parise Badoni, in Catullo Arianna desta è in piedi, vicinissima al mare, al punto che la fanciulla, impietrita dalla consapevolezza dell'abbandono, non si accorge che le sue vesti sono scivolate nell'acqua lasciandola completamente nuda[98]. Nei quadri campani, invece, Arianna è ancora semiadagiata a terra con la parte inferiore del corpo coperta dalla veste, in una posa che esprime ancora il languore del sonno e che, soprattutto, manifesta tutt'altro stato d'animo[99]. Alla rabbiosa disperazione dell'eroina catulliana, che culmina nella invocazione di vendetta, la pittura campana contrappone un atteggiamento mesto e lacrimoso, ma del tutto apatico e privo di movimento, tale da non far percepire analogie sul piano formale. Lo stesso contrasto si può notare per l'Arianna ovidiana[100].

Se non è possibile, quindi, istituire un diretto rapporto di interdipendenza tra le due tradizioni, quella letteraria e quella figurativa, è però certo che tramite la poesia la scena di Arianna abbandonata sveglia era ampiamente nota a committenti e artigiani.

Il motivo della sua introduzione negli apparati decorativi delle case vesuviane e del suo successo si deve, probabilmente, ad un insieme di fattori, tra i quali, non secondario, la perdita di qualsivoglia dimensione politica del mito di Teseo

97 Per Arianna abbandonata sveglia nell'ecfrasi del Carme 64, cf. Fernandelli 2012, *passim* e, in particolare, 7-11, 50-52, 123-125, 345-348, 400-402, con ampia discussione.
98 Fernandelli 2012, 43-46.
99 Parise Badoni 1990, 86.
100 Per una accurata raccolta commentata dei passi ovidiani, vd. Colpo 2011.

e lo sviluppo conseguente di una narrazione patetica ed erotica della vicenda di Arianna abbandonata[101]. Una ricerca fra i *pendants*, non sempre conservati, che potrebbe eventualmente fare chiarezza sulle gerarchie delle immagini e, quindi, sul loro significato, non produce informazioni dirimenti, poiché si tratta per lo più di quadri di genere molto comuni, di tema erotico o genericamente dionisiaco[102]. Per comprendere il valore di questa trasformazione e le ragioni che ne sono alla base è necessario, dunque, ripensare al contesto che vede l'affermarsi della cd pittura di IV stile[103]. In questo periodo accedono, infatti, alle forme di autorappresentazione negli spazi della casa anche ceti in ascesa che per la prima volta si pongono il problema di 'autodefinirsi' socialmente, novità che «si riflette anche nel modo di concepire e funzionalizzare il tema mitologico nella decorazione domestica»[104]. Accade così che alcuni episodi del mito diventino residuali mentre altri si modifichino: in questo quadro Arianna abbandonata sveglia sembra il risultato di una trasformazione in chiave intimista del tema che segna, in area vesuviana, la definitiva 'risemantizzazione' del mito[105]. La possibilità che tale scena sia il frutto di una elaborazione locale[106], come supposto da Franca Parise Badoni, è confermato dall'esistenza in entrambe le città vesuviane di botteghe di livello medio operanti per committenze altrettanto medie a cui si affiancavano, invece, officine di alta qualità artigianale, capaci di estendere le loro attività in un circuito extra-cittadino[107]. La presenza di una committenza meno colta e benestante potrebbe spiegare il fatto che per creare la variante 'patetica' dell'abbandono i pittori vesuviani abbiano utilizzato schemi di scene già note, riducendoli e adattandoli al nuovo contesto.

Federica Fontana
Università degli Studi di Trieste
fontana@units.it

101 Gallini 1959, 172, Pala 2007, 152-153. Vd. inoltre *supra*, nt. 48.

102 Si tratta, ad esempio, di Paride ed Elena sulla parete E del triclinio c della Casa IX 2, 5, *Mikon* e *Pero* sulla parete N del cubicolo f della Casa IX 5, 2 (Casa di Achille), Venere pescatrice con amorino sulla parete N del cubicolo 14 della Casa VI 8, 3.5 (Casa del Poeta Tragico), lotta tra Eros e Pan, Teti che porta le armi ad Achille, Apollo e Dafne, Adone ferito confortato da Afrodite, Dioniso bambino, Afrodite con un amorino nel peristilio 16 della Casa VI 9, 2.13 (Casa di Meleagro).

103 In generale sui problemi legati alla definizione e alla cronologia del IV stile, cf. Peters 1977, Barbet 1985, Esposito 2009, Strocka 2014.

104 Bragantini 1995, 186-196, Bragantini 2010, 287.

105 Sulle mutazioni di 'sistema' nell'ambito della pittura vesuviana, cf. Bragantini, Parise Badoni 1984, Bragantini 2006, 144, nt. 48, Bragantini 2010, 287-289.

106 Sull'esistenza di uno stile locale, cf. Allroggen-Bedel 1991.

107 Cf., ad esempio, Manni 1974, de Vos-Bastet 1979, nn. 35, 36, 42, 43, 44, 52, Peters 1993.

Riferimenti bibliografici

EAA
Enciclopedia dell'Arte Antica, Roma.
LIMC
Lexikon Iconographicum Mithologiae Classicae, München.
Allroggen-Bedel 1991
A. Allroggen-Bedel, *Lokalstile in der campanischen Wandmalerei*, «KJ» XXIV (1991), 35-41.
Augé-Linant De Bellefonds 1986
Ch. Augé - P. Linant De Bellefonds, *s.v. Dionysos (in peripheria orientali)*, in *LIMC* III, 514-531.
Baldassarre 1981
I. Baldassarre, *Piramo e Thisbe. Dal mito all'immagine*, in *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat* (Table ronde de Rome, 10-11 mai 1979), Rome 1981, 337-347.
Barbet 1985
A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiennes*, Paris 1985.
Belloni *et alii* 2010
L. Belloni *et alii* (cur.), *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini. Rapporti fra parole e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010.
Bernhard-Daszewski 1986
M.-L. Bernhard - W. A. Daszewski, *s.v. Ariadne*, in *LIMC* III, 1, *Addenda*, 1050-1070.
Blanc-Eristov 2012
N. Blanc - H. Eristov, *Textes grecs et latins au miroir des* realia. *Un nouveau corpus de textes grecs et latins relatifs au décor*, «REL» XC (2012), 75-100.
Blanc-Eristov 2017
N. Blanc - H. Eristov, *Textes et contextes: archéologie et philologie du décor*, S.T.A.M. Mols - E.M. Moormann (ed.)*, Context and Meaning* (Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association internationale pour la peinture murale antique, Athens, September 16-20, 2013), Louvain 2017, 27-32.
Bragantini 1995
I. Bragantini, *Problemi di pittura romana*, «AION (archeol)» II (1995), 175-197.
Bragantini 2004
I. Bragantini, *Una pittura senza maestri. La produzione della pittura parietale romana*, «JRA» XVII (2004), 131-146.
Bragantini 2010
I. Bragantini, *Tra Ercolano e Pompei: il sistema decorativo della casa*, in L. Chioffi (cur.), *Il Mediterraneo e la Storia. Epigrafia e archeologia in Campania: letture storiche* (Atti dell'incontro internazionale di studio, Napoli 4-5 dicembre 2008), Napoli 2010, 281-298.

Bragantini-Parise Badoni 1984
I. Bragantini - F. Parise Badoni, *Il quadro pompeiano nel suo contesto decorativo*, «DArch» II (1984), 119-128.
Brommer 1982
F. Brommer, *Theseus. Die taten der griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur*, Darmstadt 1982.
Calame 1990
C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*, Lausanne 1990.
Catoni 2020
M.L. Catoni, *Una nota su Arianna, le sue storie e i suoi contesti*, «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale» CLXXIII (2020), 1-5.
Catoni-Osanna 2019
M.L. Catoni - M. Osanna, *Arianna a Nasso. Un nuovo affresco dalla* Regio V *di Pompei*, «BA» XXXIX-XL (2018), 5-46.
Colpo 2011
I. Colpo, *Tutte le Arianne di Ovidio*, «Eidola» VIII (2011), 65-77.
Colpo 2012
I. Colpo, *Dèi e uomini amano*, in F. Ghedini - I. Colpo - G. Salvo (cur.), *Metamorfosi. Miti d'amore e di vendetta nel mondo romano* (Catalogo della mostra: Padova, Centro di Ateneo per i musei (CAM), 2012), Crocetta del Montello 2012, 87-99.
Cristofani 1986
M. Cristofani, *s.v. Fufluns*, in *LIMC* III, 531-540.
Croisille 1982
J.M. Croisille, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens. Recherches sur l'iconographie et la correspondance des arts à l'époque impériale*, Bruxelles 1982.
Diepolder 1926
H. Diepolder, *Untersuchungen zur Komposition der römisch-kampanischen Wandgemälde*, «MDAI (R)» XLI (1926), 1-78.
Dietrich 2010
N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2010.
Esposito 2009
D. Esposito, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*, Roma 2009.
Fernandelli 2012
M. Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim-Zürich-New York 2012.
Fredrick 1995
D. Fredrick, *Beyond the atrium to Ariadne. Erotic Painting and Visual Pleasure in the Roman House*, «ClAnt» XIV (1995), 266-287.

Gallini 1959
C. Gallini, *Potnija Dapuritoio*, «Acme» XII (1959), 149-176.
Gallo 1988
A. Gallo, *Le pitture rappresentanti Arianna abbandonata in ambiente pompeiano*, «RSP» II (1988), 57-80.
Gasparri1986
C. Gasparri, *Dionysos/Bacchus*, in *LIMC* III, 413-514.
Gasparri-Veneri 1986
C. Gasparri - A. Veneri, *Dionysos*, in *LIMC* III, 413-514.
Ghedini 1992
F.E. Ghedini, *Il mito di Teseo nella propaganda di Augusto*, «Archeologia veneta» XV (1992), 85-93.
Ghedini 1997
F.E. Ghedini, *Trasmissione delle iconografie*, in *EAA*, II Suppl., V, 823-837.
Grimal 1938
P. Grimal, *Les* Métamorphoses *d'Ovide et la peinture paysagiste à l'époque d'Auguste*, «REL» XVI (1938), 145-161.
Heinemann 2016
A. Heinemann, *Der Gott des Gelages: Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin-Boston 2017.
Kahil 1988
L. Kahil, *Helene*, in *LIMC* IV, 498-563.
La Rocca 1985
E. La Rocca, *Amazzonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*, Roma.
Lippold 1951
G. Lippold, *Antike Gemäldekopien*, München 1951.
Lippolis-Dall'Aglio 1997
E. Lippolis - A. Dall'Aglio (cur.), *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto*, I,3. *Atleti e guerrieri: tradizioni aristocratiche a Taranto tra VI e V sec. a.C.* (Catalogo della mostra: Taranto, Museo Nazionale Archeologico, 1994), Taranto 1997.
Manni 1990
M. Manni, *Per la storia della pittura ercolanese*, «CErc» XX (1990), 129-143.
McNally 1985
S. McNally, *Ariadne and Others. Images of Sleep in Greek and Early Roman Art*, «ClAnt» IV, II (1985), 152-192.
Mulliez 1999
D. Mulliez (cur.), *La transmission de l'image dans l'Antiquité*, Lille 1999.
Nimmo-Olivetti 1985-1986
M. Nimmo - C. Olivetti, *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale*, «RIA» VIII-IX (1985-1986), 399-411.

Pala 2007
E. Pala, *Iconografia e mito. La figura di Arianna nella ceramica attica*, in S. Angiolillo - M. Giuman (cur.), Imago. *Studi di iconografia antica*, Cagliari 2007, 139-182.
Pappalardo 1995
U. Pappalardo, *La bottega della Villa imperiale a Pompei*, «MNIR» LIV (1995), 176-190.
Pappalardo-Grimaldi 2005
U. Pappalardo - M. Grimaldi, *la cronologia della 'Villa imperiale' a Pompei*, in T. Ganschow *et alii* (cur.), Orium. *Festchrift für Volker Michael Strocka*, Remshalden 2005, 271-274.
Paribeni 1966
E. Paribeni, *s.v. Teseo*, in *EAA* VII, 746-752.
Parise Badoni 1990
F. Parise Badoni, *Arianna a Nasso: la rielaborazione di un mito greco in ambiente romano*, «DArch» VIII, I (1990), 73-89.
Peters 1977
W.J.Th. Peters, *La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei* Vetti *a Pompei*, «MNIR» XXXIX (1977), 95-128.
Rouveret 1982
A. Rouveret, *Peinture et art de la mémoire. Le paysage et l'allégorie dans les tableaux grecs et romains*, «CRAI» (1982), 571-588.
Servadei 2005
C. Servadei, *La figura di* Theseus *nella ceramica attica. Iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*, Bologna 2005.
Settis 1989
S. Settis, *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri*, *Storia di Roma, 4. Caratteri e morfologie*, Torino 1989, 827-878.
Shapiro 1993
H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Personification of Abstract Concepts*, 600-400 a.C., Zürich 1993.
Simon 1954
E. Simon, *Zur* Lekythos *des Panmalers in Tarent*, «JÖAI» XLI (1954), 77-90.
Strazzulla 1982-1983
M.J. Strazzulla, *Sistemi decorativi privati di età augustea. Una villa imperiale ad Aquileia?*, «AFLPerugia» XX (1982-1983), 463-487.
Strazzulla 1999
M.J. Strazzulla, *Il mito greco in età augustea. Le lastre Campana e il caso di Teseo*, in F.-H. Massa-Pairault (cur.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image* (Actes du colloque international, Rome 14 -16 novembre 1996), Rome 1999, 555-591.

Strocka 2014
V.M. Strocka, *Der Vierte pompejanische Stil als Zeitstil und als Lokalstil*, in N. Zimmermann (Hrsg.), *Antike Malerei zwischen Lokalstil und Zeitstil* (Akten des XI. Internationalen Kolloquiums der AIPMA, 13-17 September 2010), Vienna 2014, 29-40.
Torelli 2007
M. Torelli, *Le strategie di* Kleitias. *Composizione e programma decorativo del vaso François*, Milano.
Travlos 1971
J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, London 1971.
Trendall 1978
A.D. Trendall, *The Red Figured Vases of* Apulia, *1. Early and Middle Apulian*, Oxford 1978.
Tybout 1989
R. Tybout, Aedificiorum figurae, Amsterdam 1989.
Viviers 1993
D.Viviers, *Thésée l'Athénien. A propos de quelques ouvrage récents*, «AC» LXII (1993), 239-245.
de Vos-Bastet 1979
M. de Vos - F.L. Bastet, *Proposta per una classificazione del terzo Stile pompeiano*, Roma 1979.
Webster 1966
T.B.L. Webster, *The Myth of Ariadne from Homer to Catullus*, «G&R» XIII (1966), 22-32.
Woodford 1994
S. Woodford, *Theseus and Minotauros*, in *LIMC* VII, 1, 940-943.

Ricerche multidisciplinari, dall'antichità al contemporaneo

Un'*ars* per tutte le stagioni. Sulla ricezione del grammatico Donato fra tarda antichità e alto medioevo*

Anna Zago

L'*Ar*s del grammatico Donato è un vero *best seller* della tarda antichità: l'opera, suddivisa in una breve *Ars minor* introduttiva e una più corposa *Ars maior* in tre libri, si impone sulla scena scolastica romana fin dai primi tempi della sua composizione e pubblicazione (seconda metà del IV secolo), e ha una ricchissima storia di tradizione, commento e riuso. Prendendo come campione il terzo libro dell'*Ars maior*, relativo a pregi e difetti del discorso, si tracciano alcune linee generali della ricezione di Donato nei grammatici successivi, dalla tarda antichità fino alla rinascenza carolingia: ripetizione o parafrasi del testo-guida; adattamento del testo-guida; ampliamento del testo-guida; discussione del testo-guida. Per ognuna di queste tipologie di ricezione sono presentati, tradotti e commentati alcuni passi che possano rappresentare l'atteggiamento dei grammatici delle varie epoche nei confronti di un testo la cui *auctoritas* non è mai messa in discussione.

Donatus' grammar was a real best seller in Late Antiquity. The work, known to us as Ars Donati*, is divided into two parts: the shorter* Ars minor*, a basic introduction to the subject, and the longer* Ars maio*r in three books. Very soon after its publication (second half of the 4th century) the* Ars *became a standard textbook and was transcribed, commented and reworked throughout the centuries. This paper takes as its starting point the third book of the* Ars maior *(devoted to vices and virtues of speech) to sketch out the main lines of the reception of Donatus in later grammarians, from Late Antiquity to the Carolingian Renaissance. The paper identifies four different reception attitudes, namely repetition or paraphrasis; adaptation; expansion; problematization. These different typologies are investigated with the help of significant episodes of the reception of Donatus across the centuries, in order to study the grammarians' evolving and adaptive attitude towards a text whose ultimate* auctoritas *was never in question.*

Keywords: Donatus, *Ars maior*, *Ars minor*, teaching in Antiquity, history of linguistics.

* Il presente lavoro costituisce una versione ampliata dell'intervento da me tenuto nel convegno "*Vivendo vincere saecula*. Ricezione e tradizione dell'antico" (Trieste, 29-31 gennaio 2020): ringrazio Marco Fernandelli, Ermanna Panizon, Teresa Travaglia e tutti i partecipanti per l'esperienza stimolante e per le occasioni di confronto. Ringrazio inoltre Carmen Codoñer, Rolando Ferri e Ilaria Morresi per aver letto questo lavoro in varie fasi e aver suggerito molteplici miglioramenti.

1. La figura e l'opera di Donato, *grammaticus urbis Romae*

Pur con una notevole semplificazione, possiamo affermare che il mondo della scuola antica arriva alle soglie della tarda antichità senza particolari rivolgimenti: certamente il latino si è evoluto (come avviene del resto a tutte le lingue), la geografia dell'impero ha portato alla ribalta regioni in precedenza molto più 'periferiche', alcuni grammatici sono caduti nel dimenticatoio, mentre altri hanno scritto il loro nome in un'ideale *hall of fame* dei *magistri* della storia romana, ma nella sostanza poco è cambiato, rispetto all'epoca classica, quanto a contenuti o a metodi di insegnamento.

In un panorama come questo si collocano le opere del *magister* Donato: di probabile origine africana, egli fu attivo anche e soprattutto a Roma (il classico epiteto che accompagna il suo nome nelle numerose testimonianze anche manoscritte è *grammaticus urbis Romae*); la sua attività ci è documentata con certezza per gli anni 354-363 grazie alla testimonianza di un allievo illustre, Gerolamo[1].

Di Donato, che sappiamo essere stato autore anche di commenti a Virgilio e a Terenzio, conserviamo due distinti manuali di argomento strettamente grammaticale (chiamati nel loro insieme *Ars Donati*): la cosiddetta *Ars minor*, uno stringato manualetto che illustra le otto *partes orationis* con il 'botta-e-risposta' tipico di un insegnamento 'catechistico', e l'*Ars maior*, di impianto più complesso e di difficoltà maggiore, che in tre libri distinti affronta prima le basi dell'insegnamento grammaticale (*uox*, *littera*, *syllaba*, ma anche alcuni fondamenti di metrica, nel libro I), poi le otto parti del discorso (nel libro II), infine la complicata matassa di *uitia et uirtutes orationis* (nel libro III), vera e propria 'zona grigia' dell'insegnamento letterario, spesso contesa fra grammatici e retori[2]. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, con ogni probabilità l'*Ars minor* non fu pensata come introduzione all'insegnamento dell'*Ars maior*: alcune differenze nell'uso della terminologia, nell'organizzazione di alcuni capitoli, addirittura nell'enunciazione dottrinale ci portano invece a pensare a due opere concepite ed elaborate in modo relativamente indipendente. In particolare, la vera innovazione è costituita dall'*Ars minor*, che Donato compone probabilmente in un secondo momento, quando la canonica *Ars maior* in tre libri è già completata, e concepisce come introduzione più 'spicciola' ed efficace – la forma dialogata ne è prova significativa – alla sezione più impegnativa dell'insegnamento grammaticale, le *partes orationis* (Holtz 1981, 102-108, in part. 106-107)[3].

1 I principali dati biografici di Donato sono elencati e discussi da Holtz 1981, 15-23.

2 Sulla struttura delle *artes grammaticae* e i problemi che essa pone rimando, tra gli altri, a Baratin 1994 e Codoñer 2000.

3 Ben riassume Holtz 1981, 107: «*Scientifiquement l'apport de* Min. *est nul par rapport à* Mai., II, *mais l'innovation vient précisément d'avoir osé répéter en tête de l'*Ars *un livre qui n'apporte rien de neuf*. L'Ars maior

Per la sua completezza, per la concisione, per lo schema 'gerarchico' in cui è organizzato il sapere, e non ultima anche per l'istanza didattica messa in luce dall'*Ars minor*, l'*Ars Donati* diventa non soltanto un *best seller*, ma anche un modello di *ars grammatica*, tanto che il nome di Donato diviene in alcuni casi il nome della grammatica per antonomasia[4].

Il successo di quest'opera inizia, secondo la fondamentale ricostruzione di Holtz 1981, 219-222, già in un'epoca vicinissima alla sua composizione, come dimostrano alcune tracce dell'*Ars maior* ravvisabili in Diomede, grammatico databile alla fine del IV secolo e dunque cronologicamente vicino a Donato (Holtz 1981, 84-91); del resto, la fama del Donato *grammaticus* in senso stretto – ovvero autore di un'*ars grammatica* – è strettamente legata a quella del Donato commentatore di testi poetici.

Con il passare del tempo, però, il successo dell'*Ars Donati* non accenna a diminuire, anche per l'apporto di un altro *grammaticus urbis Romae* operante all'inizio del V secolo, Servio, che si ispira a Donato tanto per le opere artigrafiche quanto per il commento a Virgilio[5]. È proprio grazie alla fama di Servio che il manuale di Donato si consacra definitivamente come la grammatica per eccellenza: i seguaci di Donato nel V e VI secolo utilizzano a piene mani anche l'opera di Servio, a sua volta autore di un *Commentum artis Donati*. È da questo momento, dunque, che possiamo iniziare a cercare le tracce di un successo, quello dell'*Ars Donati*, la cui storia e la cui geografia si possono ricostruire anche oltre (o meglio, in parallelo) a quelle della ricchissima tradizione manoscritta.

2. Gli scopi del presente lavoro

Lo scopo di questo lavoro è quello di iniziare un'indagine, almeno nei suoi lineamenti essenziali, delle principali forme della ricezione dell'*Ars* donatiana in epoche e contesti differenti. Data l'enorme mole di dati a disposizione, si è rivelato necessario operare una selezione tanto all'interno dell'opera di Donato quanto all'interno della vastissima tradizione del suo manuale.

Per quanto riguarda il testo di Donato, si è scelto di considerare come caso di studio una sezione senz'altro *sui generis* come la terza parte dell'*Ars maior*, il cosiddetto *Barbarismus*, dove vengono elencati e spiegati i principali pregi

seule peut, ni plus ni moins que les autres grammaires de l'Antiquité, passer pour un ouvrage scientifique. L'Ars maior *précédée de l'*Ars minor *est un manuel de grammaire à l'usage des classes*».

4 Holtz 1981, 238-239; sull'*auctoritas* e il nome di Donato si veda anche Archibald 2013, 186-187.

5 Sulla figura e l'apporto di Servio in quanto autore di opere artigrafiche mi permetto di rimandare a Zago 2016a, 93-98.

e difetti del discorso[6]. La scelta è ricaduta su questo specifico capitolo per due ragioni principali: in primo luogo, appare utile e stimolante mettere alla prova alcuni dati già acquisiti sulla ricezione di Donato, che nella bibliografia attualmente a disposizione[7] si concentrano quasi esclusivamente sull'*Ars minor* e particolarmente sul capitolo *de nomine*. La scelta di focalizzarsi sull'opera più 'didattica' di Donato e su una delle principali *partes orationis*, del tutto comprensibile alla luce delle peculiarità dell'*Ars minor* illustrate *supra*, ha fornito una serie di risultati di grande importanza, che a mio parere attendono di essere 'messi alla prova' anche su sezioni diverse del testo. In secondo luogo, la terza parte dell'*Ars maior* costituisce un ottimo caso di studio per la ricezione dell'opera grammaticale di Donato: essa è infatti unanimemente riconosciuta come la sezione più 'conservativa' e meno innovativa delle *artes grammaticae* classiche, cosa che rende ancor più significativi e interessanti i mutamenti che il testo-base subisce in commentatori ed epigoni.

Tra i numerosi testi che contengono commenti più o meno approfonditi al *Barbarismus* donatiano, si è ulteriormente operata una selezione che sia almeno in parte rappresentativa delle tre fasi essenziali nelle quali può essere suddivisa la fortuna dell'*Ars Donati* (secondo la periodizzazione di Holtz 1981, 218).

La prima fase, quella della tarda antichità, vede ancora una buona sopravvivenza della scuola 'classica', dove i testi degli *auctores* hanno un ruolo centrale, pur di fronte all'importanza sempre crescente dello studio della lingua *per se*. Per questa fase iniziale della fortuna di Donato l'autore cui faremo principalmente riferimento è Pompeo, attivo fra il V e il VI secolo nell'Africa romana: con il suo peculiare stile parlato-scritto[8] egli è infatti un ottimo testimone dell'impiego *uiua uoce* del manuale di Donato alla scuola del *grammaticus*, soprattutto in un'epoca in cui i mutamenti culturali e linguistici iniziavano già a far avvertire come più lontano l'insegnamento tradizionale della lingua latina.

La seconda fase, che Holtz 1981 definisce 'di transizione', vede il tramonto della scuola romana classica, vista ormai come un ideale distante di cui Donato incarna i valori essenziali quali la *Latinitas* e la conoscenza degli autori. Questo bagaglio culturale, di cui comunque la scuola vuole farsi carico, deve però fare i conti con la presenza ingombrante dei testi sacri: in questo senso, un ottimo esempio della 'transizione' della grammatica verso un nuovo orizzonte culturale è la Spagna visigotica del VI-VII secolo, dove vengono composti manuali come

6 Sullo 'statuto speciale' della terza parte dell'*ars grammatica* si vedano Holtz 1979a, Holtz 1981 (in part. 69-74), Baratin-Desbordes 1987.

7 Studi utili in questo senso sono Law 1986, Munzi 2000, Pugliarello 2009, Archibald 2013.

8 Sulle peculiarità del parlato-scritto si veda di recente Moretti 2019, con la relativa bibliografia; cf. inoltre Pontani 2007 e (specificamente in relazione a Pompeo) Zago 2018a; i brani più significativi tratti da testi grammaticali sono raccolti e discussi da De Nonno 2010.

quelli di Giuliano di Toledo (la cui grammatica è databile fra il 687 e il 690, secondo Holtz 1981, 261; fra il 680 e il 702 secondo Carracedo Fraga 2015, 15-16) e del cosiddetto Isidorus Iunior (edito e studiato da Schindel 1975), testimoni di una decisa fase di 'cristianizzazione' della grammatica[9].

La terza fase ci porterà invece ad esplorare secoli più tardi (VIII e IX) e zone un tempo considerate periferiche (o addirittura esterne) all'Impero Romano: già tra il VII e l'VIII secolo l'Irlanda e i suoi monaci producono un numero assai ragguardevole di manuali grammaticali (almeno otto, secondo Holtz 1981, 264)[10], e altri saranno composti nel IX secolo da intellettuali attivi sia in Irlanda sia sul continente. Questi testi mirano a insegnare un latino che non è mai stato la lingua madre, né per chi scrive né per chi legge e impara: il latino serve per capire le Sacre Scritture, per commentarle e interpretarle attraverso i Padri della Chiesa, per avere una lingua universale per la comunicazione scritta, per entrare a far parte a tutti gli effetti di una cristianità che nell'isola era relativamente recente (l'Irlanda viene cristianizzata fra il V e il VI secolo). È un latino che si insegna nei monasteri, tanto *in loco* quanto nelle fondazioni irlandesi sul continente (pensiamo a Bobbio, fondata da Colombano nei primi decenni del VII secolo), che si impara forse prima con le preghiere e poi con l'*ars grammatica*, e che rimane in fondo una lingua 'altra': eppure gli *Scoti* che popolano la letteratura tecnica ed erudita dal VII secolo in poi, pur non maneggiando più quotidianamente Virgilio né Terenzio né tutti gli autori classici che popolavano l'*Ars Donati*, continuano in un certo senso a tramandarne la memoria, anche se i loro testi, nei manoscritti locali, sono talvolta circondati di glosse in antico irlandese. Per rappresentare questa importantissima fase della fortuna di Donato prenderemo in considerazione tre testi molto simili fra loro, tre commenti all'*Ars Donati* composti da irlandesi nel corso del IX secolo: si tratta dell'*Ars Laureshamensis*, di Murethach e di Sedulio Scoto; questi due ultimi saranno scelti nella maggior parte dei casi come testi esemplari, poiché il loro commento a Donato appare piuttosto ricco di rielaborazioni e riflessioni personali. Il personaggio di Murethach, per parte sua, ci consente di arrivare a un altro, forse l'ultimo, momento di grande splendore per il nostro Donato: la cosiddetta 'rinascenza

9 Holtz 1981, 258: «*La coexistence des exemples chrétiens et païens de la grammaire date de l'époque qui précède la génération d'Isidore. Il est remarquable que cette grammaire mixte apparaisse dans l'aire hispanique et s'y maintienne tout au long du VII^e siècle donnant lieu très certainement à un foisonnement de «cours» de grammaire*». Sull'argomento si veda anche il volume di Chin 2008, in part. i capp. 2 (Imagining Classics, 11-38), 3 (From Grammar to Piety, 39-71) e 4 (Displacement and Excess: Christianizing Grammar, 72-109); utile anche la sintesi di Zetzel 2018, 217-228.

10 Sui grammatici cosiddetti 'insulari' si vedano il classico volume di Law 1982; Law 1985 e la discussione di Holtz 1979b; Holtz 1983, 171; si concentrano specificamente sui capitoli relativi ai *uitia orationis* i lavori di Coletti 1982 e Coletti 1983. Un'ottima e recentissima sintesi è quella di Lendinara 2020, soprattutto nella sezione dedicata alla grammatica.

carolingia', stavolta sul continente. Murethach, infatti, lascia la natìa Irlanda, dove si è formato, per approdare ad Auxerre prima dell'anno 840; ad Auxerre diviene uno dei quattro *scholastri*[11] e contribuisce a dare vita alla grande scuola dell'abbazia di Saint-Germain, che avrà fra i suoi protagonisti principali Remigio (ca. 841-908), autore anch'egli di un importante commento a Donato.

3. Un capitolo esemplare: il barbarismo

Dopo aver presentato per sommi capi i protagonisti della fortuna di Donato, sarà opportuno analizzare il capitolo con cui si apre la terza parte dell'*Ars maior*, dedicata, come abbiamo visto, a *uitia et uirtutes orationis*.

Don. *mai.* III 1 (Holtz 1981, 653, 1-655, 2)
Barbarismus est una pars orationis uitiosa in communi sermone. In poemate metaplasmus, itemque in nostra loquella barbarismus, in peregrina barbarolexis dicitur, ut si quis dicat mastruga, cateia, magalia. Barbarismus fit duobus modis, pronuntiatione et scripto. His bipertitis quattuor species subponuntur, adiectio, detractio, inmutatio, transmutatio, litterae syllabae temporis toni adspirationis. Per adiectionem litterae fiunt barbarismi, sicut relliquias Danaum, cum reliquias per unum l dicere debeamus; syllabae, ut nos abiisse rati pro abisse; temporis, ut Italiam fato profugus, cum Italiam correpta prima littera dicere debeamus. Per detractionem litterae, sicut infantibu paruis pro infantibus; syllabae, ut salmentum pro salsamentum; temporis, ut unius ob noxam pro unius; per inmutationem litterae, sicut olli pro illi; syllabae, ut permities pro pernicies; temporis, ut feruere Leucaten, cum feruere sit secundae coniugationis et producte dici debeat. Per transmutationem litterae, sicut Euandre pro Euander; syllabae, ut displicina pro disciplina; temporis, ut siquis deos producta priore syllaba et correpta posteriore pronuntiet. Toni quoque similiter per has quattuor species conmutantur: nam et ipsi adiciuntur detrahuntur inmutantur transmutantur. Quorum exempla ultro se offerent, siquis inquirat. Totidem modis etiam per adspirationem deprehenditur barbarismus, quem quidam scripto, quidam pronuntiationi iudicant adscribendum, propter h scilicet, quam alii litteram, alii adspirationis notam putant. Fiunt etiam barbarismi per hiatus. Sunt etiam malae conpositiones, id est cacosyntheta, quas nonnulli barbarismos putant, in quibus sunt mytacismi, labdacismi, iotacismi, hiatus, conlisiones et omnia, quae plus aequo minusue sonantia ab eruditis auribus respuuntur. Nos cauenda haec uitia praelocuti controuersiam de nomine pertinacibus relinquimus.

Il barbarismo è un errore in una singola parte del discorso in prosa. In poesia si chiama metaplasmo, e ancora se avviene nella nostra lingua si dice barbarismo, se avviene

11 Ad Auxerre Murethach sarà insegnante di Aimone, a sua volta maestro di Eirico, maestro di Remigio; il commento composto dall'irlandese è databile *ante* 844 e fu composto fra Auxerre e Metz, tappa successiva della brillante carriera di Murethach (si veda l'introduzione di Holtz 1977a, in part. xxxiii-xxxv).

> in una lingua straniera barbarolessi, come se uno dicesse *mastruga*, *cateia*, *magalia*. Il barbarismo si verifica in due modi, nella pronuncia e nello scritto. All'interno di questa bipartizione si individuano quattro tipologie: l'aggiunta, la sottrazione, la sostituzione, l'inversione, di una lettera, di una sillaba, di una quantità, di un accento, di un'aspirazione. Si verificano barbarismi per aggiunta di una lettera, come *relliquias Danaum* (Verg. *Aen.* I 30; I 598; III 87), mentre dovremmo dire *reliquias* con una sola *l*; per aggiunta di una sillaba, come *nos abiisse rati* (Verg. *Aen.* II 25) al posto di *abisse*; per aggiunta di una quantità, come *Ītaliam fato profugus* (Verg. *Aen.* I 2), mentre avremmo dovuto dire *Ĭtaliam* con la prima lettera breve. Si verificano barbarismi per sottrazione di una lettera, come *infantibu paruis* al posto di *infantibus* (Lucr. I 186); di una sillaba, come *salmentum* al posto di *salsamentum*; di una quantità, come *unŭs ob noxam* al posto di *unūs*. Si verificano barbarismi per sostituzione di una lettera, come *olli* al posto di *illi*; di una sillaba, come *permities* al posto di *pernities*; di una quantità, come *feruĕre Leucaten* (Verg. *Aen.* VIII 677), mentre *feruēre* è della seconda coniugazione e si dovrebbe dire con la lunga. Si verificano barbarismi per inversione di una lettera, come *Euandre* al posto di *Euander* (Verg. *Aen.* XI 55); di una sillaba, come *displicina* al posto di *disciplina*; di una quantità, come se uno pronunciasse *deos* con la prima sillaba lunga e l'ultima breve. Anche gli accenti, analogamente, subiscono queste quattro trasformazioni: anch'essi, infatti, possono essere aggiunti, sottratti, sostituiti o invertiti. Gli esempi a questo proposito fioccheranno, se qualcuno volesse approfondire. In altrettanti modi si individua il barbarismo nell'aspirazione, che secondo alcuni ricade nello scritto, secondo altri nella pronuncia, a causa dello statuto della *h*, che alcuni ritengono una lettera vera e propria, altri un semplice segno (di aspirazione). Ci sono inoltre i barbarismi a causa dello iato. Ci sono poi delle errate costruzioni, cioè i *cacosyntheta*, che alcuni ritengono essere dei barbarismi; fra queste ricordiamo il mitacismo, il labdacismo, lo iotacismo, gli iati, le *conlisiones* e tutti quei fenomeni che, risultando in un suono più o meno forte di quanto sia corretto, stridono alle orecchie delle persone colte. Noi, avendo già preliminarmente avvertito che questi vizi sono da evitare, lasciamo la disputa sulla loro denominazione a chi abbia la perseveranza per dedicarcisi.

Il capitolo *de barbarismo* mostra a mio parere in modo assai efficace l'andamento schematico e rigidamente gerarchico della spiegazione di Donato: a un 'livello zero' troviamo la definizione iniziale, essenziale per stabilire di che cosa si stia parlando, seguita da un rapido e schematico accenno a definizioni potenzialmente 'concorrenti' o problematiche, che verranno comunque recuperate nei capitoli dedicati. Al 'livello uno' vengono individuati i due contesti in cui è possibile ritrovare il *uitium* (lo scritto e il parlato); al 'livello due' si situano i quattro modi in cui il *uitium* si attua (la cosiddetta *quadripertita ratio*, che tornerà anche per molti altri oggetti della trattazione: cf. Desbordes 1983a e Ax 1986); al 'livello tre' i cinque elementi nei quali il vizio può ricadere. A conti fatti, dunque, chiunque voglia fornire almeno un esempio di barbarismo per ogni tipologia dovrebbe

essere in grado di dare esattamente 40 esempi (2 x 4 x 5), 20 nello scritto e 20 nella pronuncia, che 'coprano' tutte le possibilità elencate da Donato.

Il passo successivo è l'esemplificazione: all'atto pratico, il grammatico dimezza fin dall'inizio la somma, poiché dopo aver enunciato i due contesti, scritto e pronuncia, nei quali può verificarsi un barbarismo, la distinzione viene immediatamente obliterata, lasciando spazio a un'esemplificazione che mira senz'altro allo scritto (quasi tutti gli esempi sono letterari) ma viene chiosata con un'abbondanza di *uerba dicendi* (*dicere debeamus*, *dici debeat, siquis*… *pronuntiet*). Anche sui 20 potenziali barbarismi rimasti rimaniamo in un certo senso delusi, come possiamo vedere dallo schema sottostante:

	ADIECTIO	DETRACTIO	IMMUTATIO	TRANSMUTATIO
LITTERAE	*relliquias*	*infantibu*	*olli*	*Euandre*
SYLLABAE	*abiisse*	*salmentum*	*permities*	*displicina*
TEMPORIS	*Ītaliam*	*unŭus*	*ferŭere*	*dĕŏs*
TONI	*Toni quoque similiter… Quorum exempla ultro se offerent, siquis inquirat*			
ADSPIRATIONIS	*Totidem modis etiam per adspirationem deprehenditur barbarismus…*			

Dopo aver diligentemente fornito 12 esempi di barbarismo, non soltanto Donato 'taglia corto' sugli esempi relativi all'accento (una dottrina invero tutt'altro che semplice), ma lo fa con l'affermazione un po' sdegnosa secondo cui «gli esempi a questo proposito fioccheranno, se qualcuno volesse approfondire». Analogamente procede con l'aspirazione, dove aggiunge però un rapido cenno alla controversia sull'applicazione dei quattro barbarismi interessati, che potrebbero essere relativi *soltanto* alla pronuncia o *soltanto* allo scritto, portando così la casistica totale a 36 invece che 40.

Il capitolo sul barbarismo si chiude con tutta una serie di aggiunte che evidentemente non potevano trovare spazio nella rigida classificazione di cui sopra: i barbarismi *per hiatus* (comparsi un po' all'improvviso) e le *malae conpositiones*, tra le quali lo stesso iato, che sembrano essere relative al versante puramente fonico (e dunque *in pronuntiatione*) ma sulle quali non c'è accordo dottrinale. L'affermazione che conclude il capitolo ci porta, senza soluzione di continuità, da un piano strettamente grammaticale a un piano più 'metalinguistico', con l'introduzione del problema terminologico relativo all'impiego dell'etichetta *barbarismus* a fronte di altre denominazioni più specifiche. Questo brano in particolare sarà, non sorprendentemente, uno dei più commentati nelle epoche successive, forse perché è uno dei pochissimi tratti 'personali' nell'*Ars Donati*: ci sembra quasi di sentire la voce del grammatico che, forse già provato dalla

prima serie di esempi che ha fornito, o più probabilmente ansioso di procedere con il capitolo seguente sul solecismo, 'mette le mani avanti' (significativo l'uso del preverbo *prae-* in *praelocuti*) avvertendo sulla necessità di evitare tutti questi *uitia*, e con tono quasi sornione lascia la *controuersia de nomine* a chi abbia il tempo e la voglia di dedicarcisi.

4. La storia dell'*Ars Donati*: tradizione e/o ricezione?

Alla luce del capitolo *de barbarismo* appena analizzato, chiediamoci innanzitutto che tipo di impiego possa avere una trattazione come questa nella scuola del *grammaticus*: senza dubbio le parti relative alle definizioni vengono imparate religiosamente a memoria[12]; gli esempi vengono citati più e più volte, e forse contestualizzati nell'opera di provenienza[13]; i punti in cui la spiegazione di Donato non è sufficiente vengono integrati, rispiegati, ricostruiti con un metodo differente o anche solo in un ordine differente. A quale scopo viene impartito questo insegnamento? I numerosi riferimenti al parlato e alla sfera dell'oralità presenti nel testo originale di Donato (*pronuntiatione*, *dicere debeamus*, *correpta prima littera*, *producte dici debeat*, *ut siquis… pronuntiet*, *plus aequo minusue sonantia ab eruditis auribus respuuntur*) non devono necessariamente portare alla conclusione che i suoi fruitori – contemporanei a Donato, ma il discorso vale a maggior ragione per le epoche successive – intendessero le prescrizioni come relative a *ogni livello* del parlato. È infatti ragionevole supporre che l'opposizione *scripto* vs *pronuntiatione* sia applicata principalmente a una sfera 'alta' della produzione linguistica, scritta od orale che sia, quale quella letteraria (da cui, non a caso, sono tratti molti degli esempi impiegati) o di discorsi più o meno 'pubblici'. Questa distinzione doveva essere ancora più forte in epoche in cui il latino era affiancato (e via via soppiantato) da altre varietà e da altre lingue: in questo senso va dunque interpretato, almeno in parte, lo 'straniamento' che sentiamo in filigrana nel testo di grammatici e maestri di molto posteriori, alle prese con un testo tutto da rifunzionalizzare.

Ad ogni modo, nel cercare di seguire le ricche vicende dell'uso e del riuso di Donato nella scuola tardoantica e altomedievale dobbiamo sempre tenere presente che siamo di fronte a un'*auctoritas*, a un manuale che 'fa testo' e sulla cui utilità non sembrano mai sorgere dubbi. Il fatto che un testo sia utile, però,

12 Un saggio fondamentale sul ruolo della memoria nell'apprendimento linguistico nel mondo antico è Law 1996.

13 Come è noto, l'insegnamento del *grammaticus* era in un certo senso bipartito in una fase 'grammaticale' e una fase 'letteraria', che verteva principalmente sui testi poetici che erano oggetto della *partitio* (scansione metrica), dell'*enarratio* (spiegazione dei contenuti), della *uerborum interpretatio* (studio del lessico) e della *historiarum cognitio* (note esplicative sulla vicenda narrata).

non implica automaticamente che sia 'intoccabile': come vedremo, è proprio l'indiscussa utilità dell'*Ars Donati* a renderla oggetto di trattamenti anche molto diversi fra loro, a seconda della personalità di chi maneggia il testo e delle necessità alle quali il testo è piegato. Fare ordine all'interno della vasta congerie di grammatici 'donatiani' non è facile: ci sono i commentatori, che prendono Donato come esplicito punto di partenza e lo 'smontano' a uso dei propri studenti; ci sono gli epigoni, che raccolgono con cura l'eredità dottrinale del maestro, anche a secoli di distanza, per creare un manuale 'nuovo' in cui in realtà ogni riga è un'eco dell'*Ars* (*minor* o *maior*). Tutti costoro, però, pur contribuendo in un certo senso alla 'canonizzazione' di Donato e delle sue *artes*, compiono più o meno consapevolmente delle scelte autoriali per nulla trascurabili: il commentatore, infatti, nel mettere in atto il suo piano per rendere più chiaro e fruibile il testo commentato, esercita in realtà un notevole potere nei confronti del testo-guida, poiché è il suo lavoro a filtrare l'opera di riferimento e a (ri) definirne il significato e la rilevanza. L'idea per cui un testo è tanto eccezionale da meritare un commento ha come corollario 'in negativo' l'idea che il testo necessiti di un commento[14]: è in questo ristretto ma significativo spazio di manovra che si muovono i grammatici seguaci di Donato, ciascuno con le peculiarità che cercheremo di mettere in luce.

Comprendere allora le principali ragioni per le quali Donato necessita di un commento può darci qualche punto di partenza utile per individuare e valutare gli interventi degli autori successivi sul testo dell'*Ars*. La prima caratteristica di Donato che stimola l'attività di un commentatore è senz'altro la concisione: se essa è una qualità ai fini della maneggevolezza e della duttilità di un testo, è fuor di dubbio che definizioni lapidarie e una certa parsimonia nel fornire gli esempi potevano risultare frustranti per allievi e maestri di livello medio o medio-basso, tanto più in epoche in cui la competenza linguistica non è più quella di un madrelingua. Le considerazioni che Vivien Law faceva in relazione all'*Ars minor* (soprattutto sulla declinazione dei nomi e la coniugazione dei verbi)[15] possono senz'altro applicarsi anche alla terza parte dell'*Ars maior*: in un'epoca in cui la percezione di quantità e accenti è quasi del tutto mutata[16], è davvero possibile non fornire esempi del *barbarismus toni*? Probabilmente no.

Questa tendenza alla concisione eccessiva si lega anche a un certo schematismo, inteso come assenza pressoché sistematica di prefazioni, parti di raccordo,

14 Utilizzo qui alcuni elementi dello stimolante saggio di Sluiter 2013; si veda inoltre Teeuwen 2014.
15 Law 1986, 236: «With this at best spotty coverage of noun declension, and totally inadequate description of verb conjugation, the Ars minor was far from ideal introductory textbook for the non-native speaker trying to learn Latin»; analoghe considerazioni nel volume di Law 1997, 72.
16 Castellani 1991; ho analizzato questo mutamento dalla prospettiva dei testi grammaticali in Zago 2013.

spiegazioni, premesse di alcun tipo[17]: anche nel nostro capitolo *de barbarismo*, che apre l'intera sezione su *uitia et uirtutes orationis*, manca una qualsiasi presentazione complessiva del problema, mancano delle linee-guida su come si debbano considerare (o anche solo individuare) i numerosi vizi che sono minuziosamente elencati nel susseguirsi dei capitoli. Il *grammaticus* che avesse dovuto introdurre l'intera questione del latino 'corretto' non avrebbe di certo potuto esordire *ex abrupto* con la definizione di barbarismo; anche in questo caso, dunque, la porta è aperta per premesse metodologiche, introduzioni al problema, considerazioni di vario tipo da parte di chi usa l'*Ars maior* per insegnare il latino[18].

Un'ultima istanza che dobbiamo tenere presente per capire come e perché Donato sia tanto commentato è relativa alla sua 'classicità': come abbiamo già avuto modo di dire, l'*Ars Donati* diviene ben presto un *best seller*, un testo di riferimento su cui si formano generazioni di discenti. Donato è dunque un classico, e come tale va trattato: il *grammaticus* abituato (quasi addestrato) a commentare Virgilio e Terenzio – cosa che ha imparato a fare anche sui commentari donatiani e serviani – non potrà che applicare la medesima metodologia, anche se non sta spiegando l'*Eneide* o l'*Andria* ma un'*ars* che di poetico ha ben poco. Ecco dunque che l'*Ars maior* subisce le stesse modalità di interpretazione e parafrasi che si applicano ai testi poetici: si forniscono equivalenze per i termini più difficili, si spiegano passi potenzialmente ambigui, si fa addirittura 'la costruzione', per usare un termine caro all'esperienza scolastica di varie generazioni.

5. Direttrici della ricezione di Donato attraverso i secoli

5.1. Ripetizione (parafrasi?) del testo-guida

Dato il ruolo fondamentale della memorizzazione nella didattica antica, non è difficile comprendere la ragione per cui il testo di riferimento, nel nostro caso l'*Ars maior* di Donato, debba essere prima di tutto letto, ascoltato e ripetuto più volte. I commentatori di Donato applicano questo metodo con tanta dedizione da rendere in

17 Holtz 1981, 49: «Cependant, comme en contraste avec cette netteté de l'exposé didactique, on note que l'ensemble de l'ouvrage, une fois indiqués le titre ainsi que le nom et l'origine de l'auteur, se déroule sans préface, sans justification ou même énonciation préliminaire du plan général suivi, sans transition même d'un livre à l'autre (et d'un chapitre à l'autre en certains livres), sans réflexion sur le sujet traité, sans définition même de ce qu'est la grammaire. Semblablement, à la fin de chaque partie de l'exposé, aucune conclusion partielle ou d'ensemble ne vient rassembler les données qui précèdent».

18 Come riassume efficacemente Archibald 2013, 185: «the message is clear: early medieval masters charged with helping students on the road to Latin literacy were frustrated with the available materials, but keenly aware that they did not share the authority of their predecessors».

alcuni casi difficile tracciare una linea fra una versione glossata di Donato, una versione interpolata, un rimaneggiamento o un'opera indipendente basata su Donato[19].

Per capire a quale livello di ripetitività possa arrivare la spiegazione 'in classe' del grammatico iniziamo con un testo spesso citato proprio per la sua stretta aderenza al dettato orale del *magister*, e leggiamo il capitolo *de barbarismo* nel *Commentum artis Donati* di Pompeo:

Pomp. *Comm.* III 1-3 (Zago 2017a, 3, 1-4, 3)

1. De barbarismo

2. Barbarismus est: et definit, quid est barbarismus. Plerumque uolumus aliquem reprehendere, et ipsa reprehensio ostendit nos imperitiores. Facit nescio qui uitium, et dico illi: «soloecismum fecisti», et forte non fecit soloecismum, sed barbarismum; aut barbarismum facit, et dico illi quia acyrologiam fecit. Dum uolumus illum reprehendere, confitemur esse nos uitiosos. Ergo debemus singula uitia, quae habent propria nomina, propriis nominibus uituperare, ne nos in uitia trahamur.

3. Vt puta: quid est barbarismus? Ita definit: barbarismus est uitium factum in una parte orationis; soloecismus est uitium factum in contextu partium orationis. Vt puta: quando dico columa pro eo quod est columna, quoniam una pars est orationis, et in ipsa una parte orationis iam uitium est, dicitur barbarismus; quando dico *mamor* pro eo quod est *marmor*, quoniam una pars est orationis et uitiosa est; et ut puta si dicas *relliquias* pro eo quod est *reliquias*. Ergo uitium factum in una parte orationis barbarismus est.

1. Il barbarismo

2. Barbarismus est: e definisce cos'è il barbarismo. Tante volte vogliamo correggere qualcuno, e la correzione stessa dimostra che siamo noi più ignoranti. Uno commette un errore, e io gli dico: «hai commesso un solecismo», e magari non ha commesso un solecismo, ma un barbarismo; oppure ha commesso un barbarismo, e io gli vado a dire che ha commesso un'acyrologia. Mentre cerchiamo di correggerlo, dimostriamo che siamo noi a commettere un errore. Perciò i singoli vizi, che hanno ciascuno il proprio nome, dobbiamo biasimarli chiamandoli coi loro nomi, per non cadere noi in errore.

3. Fai conto: che cos'è il barbarismo? Lo definisce così: il barbarismo è un errore che avviene in una singola parte del discorso; il solecismo invece è un errore che avviene nella successione delle parti del discorso. Fai conto: quando dico *columa* al posto di *columna*, per il fatto che è una singola parte del discorso, e che l'errore avviene pure in questa stessa parte, si chiama barbarismo; quando dico *mamor* al posto di *marmor*, per il fatto che è una singola parte del discorso ed è errata [è un barbarismo]; e, fai conto, se dici *relliquias* al posto di *reliquias*. Perciò, un errore che avviene in una singola parte del discorso è un barbarismo.

19 La questione è affrontata in Law 1986, in relazione a testi grammaticali di VII e VIII secolo.

Questo brano, esempio perfetto dello stile vivace e 'oralizzante' di Pompeo, ci dimostra chiaramente quanto un grammatico come lui creda nel potere della ripetizione: le prime sei parole di *Ars maior* III, *Barbarismus est una pars orationis uitiosa* (Don. *mai.* III 1, in Holtz 1981, 365, 2) vengono ripetute e variamente declinate, per mettere l'accento sul termine tecnico *barbarismus* (replicato quattro volte in poche righe), sul concetto di *uitium* (*uitium factum*, *iam uitium est*, *et uitiosa est*) e sulla nozione per cui esso avviene in una parte del discorso singolarmente considerata (*in una parte orationis*, *una pars est orationis*, *in ipsa una parte orationis*). Non pago di questo primo *round* di ripetizioni, Pompeo ritorna sull'argomento una ventina di paragrafi più avanti, dopo aver esplorato con instancabile *verve* molte altre combinazioni di barbarismo possibili; siamo alla fine del capitolo *de barbarismo*, quando il nostro *magister* conclude:

> Pomp. *Comm.* III 25 (Zago 2017a, 17, 12-18, 2)
> Ait Donatus: nos quidem haec uitia docuimus. Quo modo dicamus ista ipsa uitia, reliquit aliis quaerendum et abstinuit se. Sed nihil difficile est: potes enim ex definitione illa superiore colligere hoc ipsum. Quid diximus esse barbarismum? Vitium factum in una parte orationis.
>
> Dice Donato: noi dunque abbiamo illustrato questi errori. In che modo però dovremmo definire questi errori, beh, lui lascia che se lo chiedano gli altri, e se ne tira fuori. Comunque in realtà non c'è niente di difficile: infatti puoi dedurlo proprio dalla definizione fornita prima. Cos'abbiamo detto che era il barbarismo? Un errore che avviene in una singola parte del discorso.

Iniziando con l'attribuire esplicitamente a Donato una citazione che è in realtà soltanto una parafrasi di Don. *mai.* III 1 (Holtz 1981, 655, 1) *Nos cauenda haec uitia praelocuti* («Noi, avendo già preliminarmente avvertito che questi vizi sono da evitare…»), Pompeo intende sviluppare quello che forse è il punto più stimolante per i commentatori del *barbarismus*, ovvero la *controuersia de nomine* cui il grammatico accenna in chiusura della propria trattazione (Don. *mai.* III 1, in Holtz 1981, 655, 1-2) e sulla quale torneremo a breve. Per il momento ci limitiamo a notare che anche l'approfondimento di una questione lasciata 'in sospeso' nel testo-guida è una buona occasione, per un grammatico coscienzioso come Pompeo, per ricapitolare un'ultima volta la definizione di partenza.

Oltre al 'martellamento' di definizioni donatiane a cui Pompeo sottopone i suoi allievi, c'è anche un altro modo, forse più raffinato, con il quale i commentatori di Donato 'scompongono' il testo originale dell'*Ars*, ripetendolo e parafrasandolo fin nei dettagli. Vediamolo nel concreto prendendo in considerazione proprio il passo di Donato sulla *controuersia de nomine* a proposito delle cosiddette *malae constructiones*:

Don. *mai.* III 1 (Holtz 1981, 654, 13-655, 2)
Sunt etiam malae conpositiones, id est cacosyntheta, quas nonnulli barbarismos putant, in quibus sunt mytacismi, labdacismi, iotacismi, hiatus, conlisiones et omnia, quae plus aequo minusue sonantia ab eruditis auribus respuuntur. Nos cauenda haec uitia praelocuti controuersiam de nomine pertinacibus relinquimus.

Questo il trattamento che il passo riceve nell'opera di Murethach[20]:

Mureth. *in Don. mai.* III (Holtz 1977a, 202, 10-203, 16)
Nos cavenda haec vitia praelocvti controversiam de nomine pertinacibvs relinqvamvs. Iunctio talis est istius sermonis: praelocuti sumus nos haec uitia cauenda, non imitanda; controuersiam uero, hoc est contentionem de nominibus illorum, siue barbarismos uoluerint nuncupare, siue etiam per se uitia, relinquamus contentiosis, prout eis libuerit pronuntiare.

Noi, avendo già preliminarmente avvertito che questi vizi sono da evitare, lasciamo la disputa sulla loro denominazione a chi abbia la perseveranza per dedicarcisi. La costruzione di questo periodo è la seguente: abbiamo già preliminarmente avvertito che questi vizi sono da evitare, non da imitare; la disputa, cioè il contenzioso sulla loro denominazione, se vogliamo chiamarli barbarismi o vizi a sé stanti, lasciamola a coloro che amano le dispute, che lo dicano come vogliono.

Il passo di Donato è trattato, nel commento del grammatico irlandese, alla stregua di un testo poetico: dopo la lettura e la ripetizione del brano originale, se ne fa la 'costruzione' (*iunctio talis est*), usando il più possibile i termini originali e accompagnando ogni parola con un equivalente (*praelocuti* = *praelocuti sumus*, *cauenda* = *non imitanda*, *controuersiam* = *contentionem*, che introduce l'equivalenza sottintesa *pertinacibus* = *contentiosis*); si 'sciolgono' infine i nessi più complicati e potenzialmente oscuri: l'oggetto della *controuersia* è, secondo Murethach, *siue barbarismos uoluerint nuncupare, siue etiam per se uitia*; l'idea di *reliquere contentiosis* è chiosata con *prout eis libuerit pronuntiare*. Il metodo impiegato ricorda assai da vicino non soltanto i commenti antichi a testi canonici come Virgilio, ma in fondo anche le nostre odierne prassi per interpretare e studiare testi poetici di non immediata comprensione.

Un ulteriore capitolo della particolare storia di questa *controuersia de nomine* è rappresentato dal commento all'*Ars maior* di Sedulio Scoto. Anche in questo caso il punto di partenza è una parafrasi del testo originale (così come faceva Murethach), ma lo sviluppo della trattazione assume toni più vivaci e personali, nei quali sembra quasi di sentire il *magister* più 'rilassato', che allenta un po' la tensione alla fine di un capitolo importante come quello *de barbarismo*.

20 Il passo ricorre sostanzialmente identico nell'*Ars Laureshamensis* (Löfstedt 1977a, 199, 42-48); non molto dissimile il trattamento che troviamo in Remigio di Auxerre (Coletti 1985, 954, 83-87).

Sed. Scot. *in Don. mai.* III (Löfstedt 1977b, 334, 14-24)

NOS CAVENDA HAEC VITIA PRAELOCVTI CONTROVERSIAM PERTINACIBVS RELINQVIMVS. "Cauenda haec uitia (id est declinanda et fugienda) relinquimus pertinacibus (id est contentiosis) controuersiam (id est contentionem de nomine illorum)", id est nos iubemus tantum cauenda esse haec uitia, illi qui pertinaces sunt uideant, quomodo ea nominent. Sat est, inquit, quod breuiter talia uitia notauimus; ceterum quo nomine appellanda sint, hoc est utrumne barbarismi an soloecismi uocentur, contentiosis discernendum dimittimus; ac si aperte dicat: "Quid mihi est laborare de nominibus, cum res aperta sit?".

NOI, AVENDO GIÀ PRELIMINARMENTE AVVERTITO CHE QUESTI VIZI SONO DA EVITARE, LASCIAMO LA DISPUTA SULLA LORO DENOMINAZIONE A CHI ABBIA LA PERSEVERANZA PER DEDICARCISI. "Questi vizi sono da evitare (cioè da rifiutare e fuggire), e lasciamo la controversia (cioè il contenzioso sulla loro denominazione) alle persone che hanno la perseveranza per dedicarcisi (cioè a coloro che amano le dispute)", cioè noi ci limitiamo a prescrivere che questi vizi vadano evitati, e chi ci tiene proprio veda lui come chiamarli. È più che sufficiente, dice, che abbiamo indicato[21] brevemente questo tipo di errori; per il resto con che nome chiamarli, cioè se vadano chiamati barbarismi o solecismi, lo lasciamo decidere ai pignoli; è come se dicesse apertamente: "Ma perché mai dovrei soffermarmi sulle denominazioni, quando la faccenda è chiara?".

5.2. Adattamento del testo-guida

La struttura 'lemma + spiegazione' che abbiamo appena visto in Murethach può indurci a fare qualche considerazione sul ruolo della *facies* dell'opera in relazione al rapporto che si instaura fra commento e testo commentato. L'uso del lemma originale tratto dall'*Ars* di Donato come punto di partenza per una spiegazione grammaticale di vario tipo (dalla semplice parafrasi a discussioni ben più articolate) è infatti una caratteristica formale che accomuna molti manuali 'donatiani' soprattutto a partire dal VII secolo. Una spiegazione stimolante e convincente è quella fornita da Holtz:

> N'est-il pas étonnant que ce même VII^e^ siècle finissant nous ait livré dans des aires géographiques à première vue aussi éloignées que l'Espagne et l'Irlande une même forme de commentaire? Plutôt que l'influence de textes grammaticaux disparus, ou que celle des commentaires virgiliens de Servius ou de Donat, il est vraisemblable que cette forme nouvelle […] doit beaucoup à l'existence des commentaires scripturaires dans lesquels le texte commenté se trouve lui aussi préservé[22].

21 Non è da escludere che *notare* abbia qui il significato più forte di «censurare», «riprendere», «biasimare».

22 Holtz 1981, 261.

Nel valutare dunque il trattamento di Donato in quanto 'classico' (come abbiamo accennato *supra*) c'è un elemento che non può essere escluso dall'equazione, ed è appunto la presenza, sempre più invasiva mano a mano che ci avviciniamo al Medioevo, dei testi sacri con le loro variegate modalità di fruizione: i numerosi *commentarii* e le *enarrationes* ai Salmi, ad esempio, dovevano certo costituire un riferimento per i maestri di scuola già dall'epoca di Agostino[23]. Questa compresenza di testo classico pagano e di testo sacro cristiano, diversi fra loro ma entrambi determinanti per i contenuti e gli scopi dell'insegnamento antico, è benissimo esplicata dall'*Ars grammatica* di Giuliano di Toledo, tra i testimoni più noti della cosiddetta 'cristianizzazione' dell'opera di Donato[24].

Non dobbiamo immaginare che l'applicazione delle regole grammaticali classiche sia priva di incidenti e di fatiche, nella mutata temperie culturale del cristianesimo (Zetzel 2018, 214-217): leggiamo quello che Gregorio Magno (vissuto tra il 540 e il 604, papa dal 590 fino alla morte) scrive nell'epistola dedicatoria del suo ponderoso commento al libro di Giobbe (*Moralia in Iob*).

> Greg. Magn. *Moralia in Iob (Epist. ad Leandrum)*, 7, 217-222 Adriaen
> Nam sicut huius quoque epistolae tenor enuntiat, non metacismi collisionem fugio, non barbarismi confusionem deuito, situs modosque etiam et praepositionum casus seruare contemno, quia indignum uehementer existimo, ut uerba caelestis oraculi restringam sub regulis Donati.
>
> E infatti, come testimonia il tenore di questa mia lettera, non rifuggo l'effetto sgradevole del mitacismo, non evito la confusione generata dal barbarismo, non mi curo di rispettare la posizione delle parole, i modi e i casi delle preposizioni, poiché ritengo sia cosa profondamente ingiusta assoggettare le parole dell'oracolo celeste alle regole di Donato.

23 Chin 2008, 93-107, analizza in questa prospettiva due opere emblematiche come il *Liber interpretationum Hebraicorum nominum* di Gerolamo e le *Locutiones in Heptateuchum* di Agostino, sulle quale scrive: «Both of these works come directly out of the etymological and text-critical tradition of ancient grammar, especially through its Christianizing form championed by Origen, and like the grammatical artes these works are organized schematically, with a minimum of rhetorical flourish» (Chin 2008, 93).

24 Sulla 'cristianizzazione' dei capitoli su *uitia et uirtutes* in ambiente visigotico rimango a Carracedo Fraga 2006. Secondo la ricostruzione di Schindel 1975 (da integrare con Holtz 1977b e Munzi 2000, in part. 358-368), Giuliano di Toledo, Isidorus Iunior (databile al 650 circa) e i capitoli *de figuris* di Isidoro di Siviglia, insieme al *De schematibus et tropis* di Beda, risalgono tutti a una fonte comune β (collocabile fra il 426 e il 636: Holtz 1977b, 529), un 'Donato cristiano' (così Schindel 1975, contestato però da Holtz 1977b, 528 su questa definizione) che ha sistematicamente compulsato i testi dei Padri della Chiesa per trarne una serie di citazioni e di esempi che potessero essere inseriti nella dottrina grammaticale *standard* su vizi e virtù.

La presa di posizione quasi sdegnata di Gregorio Magno non deve portarci a credere che l'*Ars Donati*, con tutto il bagaglio di nozioni e di metodo che porta con sé, non fosse conosciuta o impiegata dai primi intellettuali della cristianità: lo prova un brano di Giuliano di Toledo, che nella sua *Ars grammatica* mostra in modo semplice ed efficace come l'impianto dottrinale di Donato, nato e costruito su testi classici come Virgilio, possa essere applicato senza particolari adattamenti anche ai testi sacri. Il passo che segue è tratto dal paragrafo sul *pleonasmos*, uno dei *cetera uitia* che seguono barbarismo e solecismo in quasi tutte le trattazioni su *uitia et uirtutes orationis*. Questo è il passo di partenza nell'*Ars maior* di Donato:

Don. *mai.* III 3 (Holtz 1981, 658, 13-14)
Pleonasmos est adiectio uerbi superuacui ad plenam significationem, ut *sic ore locuta est* pro 'sic locuta est'.

Il pleonasmo è l'aggiunta di una parola superflua a un'espressione che ha già un significato completo, come «Così parlò con la bocca» al posto di 'Così parlò'.

Iul. Tol. *Ars* III 3 (Carracedo Fraga 2015, 210, 14-19):
Pleonasmos est adiectio verbi supervacvi ad plenam significationem, vt «Sic ore locvta est», pro 'sic locvta est'. Et «Hactenus aruorum cultus et sidera caeli», dum non alibi nisi in caelo sint sidera. Et in Esaia: «Aure audietis»; dum non possumus nisi aure audire. Et apud Iohannem: «Quem uidimus oculis nostris». Et Dauid: «Locutus sum in lingua mea».

Il pleonasmo è l'aggiunta di una parola superflua a un'espressione che ha già un significato completo, come «Così parlò con la bocca» (Verg. *Aen.* I 614) al posto di 'Così parlò'. E «Finora abbiamo parlato della coltivazione dei campi e delle stelle del cielo» (Verg. *georg.* II 1), quando le stelle non sono se non in cielo. E in Isaia: «Udirete con le vostre orecchie» (Act. 28,26; cf. Is. 6,9-10; 30,20-21), quando non possiamo udire se non con le orecchie. E in Giovanni: «Quel che abbiamo visto con i nostri occhi» (1Ioh. 1,1). E in David: «Ho parlato con la mia lingua» (Ps. 38,5).

Dopo la citazione esatta del lemma di Donato (ivi incluso l'esempio di Verg. *Aen.* I 614 *Sic ore locuta est*), Giuliano propone un arricchimento notevole in termini di esemplificazione. La prima aggiunta è Verg. *georg.* II 1, dove già Servio nel commento *ad loc.* individuava un pleonasmo:

Serv. in Verg. *georg.* II 1
sidera caeli pleonasmos est: nec enim alibi, nisi in caelo, sunt sidera.

Stelle del cielo è un pleonasmo: e infatti le stelle non sono da nessuna parte, se non in cielo.

Il passo è annoverato tra gli esempi di questo *uitium* anche in altri autori che dipendono dalla medesima fonte 'cristianizzata' da cui dipende Giuliano, ovvero Isidoro (*Etym*. I 34,6) e il cosiddetto Isidorus Iunior (Schindel 1975, 205, 31-33). La consonanza con le fonti si sente però ancora più forte nella scelta degli esempi che seguono (Act. 28,26, che riecheggia Is. 6,9-10 e 30,20-21[25]; quindi 1Ioh. 1,1; infine Ps. 38,5), tutti tratti dai testi sacri, e chiosati con un livello di approfondimento via via 'discendente': *Aure audietis* riceve un'esegesi esattamente equivalente a quella dell'esempio virgiliano delle *Georgiche*, mentre l'esempio giovanneo e quello dei salmi vengono semplicemente aggregati ai precedenti, senza alcuna notazione aggiuntiva. L'abbondanza di esempi non è però strettamente funzionale a un'illustrazione più completa del *uitium*: se la scelta di Act. 28,26 e 1Ioh. 1,1 poteva essere giustificata con la volontà di completare una certa 'simmetria' con l'esempio di partenza (parlare con la bocca, udire con le orecchie, vedere con gli occhi), l'esempio di Ps. 38,5 non aggiunge assolutamente nulla alla casistica sul *pleonasmos*. Il messaggio è chiaro: i *uitia* e le *uirtutes* che un buon grammatico trova nei testi 'di scuola' sono i medesimi che si possono trovare nella prosa e nella poesia (significativa in questo senso la scelta dei Salmi) del nuovo testo di riferimento, la Bibbia.

5.3. Ampliamento del testo-guida

Il passo sul *pleonasmos* nell'*Ars grammatica* di Giuliano di Toledo ci consente di apprezzare non soltanto le modalità con le quali i grammatici adattano l'*Ars Donati* alle loro rinnovate esigenze, ma anche la tendenza all'arricchimento del testo guida che i commentatori di Donato dimostrano in molte occasioni. Questa tendenza è generata certamente (come abbiamo detto *supra*) dallo stile schematico e scarno del manuale donatiano (che raramente fornisce per *uitia* e *uirtutes* più di una singola definizione accompagnata da un singolo esempio), ma anche, come vedremo, dalla presenza in Donato di alcuni passi eccessivamente 'riassuntivi', che lasciano intravedere anche a un occhio poco allenato la volontà di non soffermarsi su questioni eccessivamente approfondite, dispute terminologiche, dottrine 'alternative'. A fronte di una grammatica decisamente 'agonistica' (Zago 2018a, 146-147), che allena gli studenti a dotte *altercationes* nelle quali la terminologia è

25 Is. 6,9-10: *Et dixit: «Vade, et dices populo huic: "Audientes audite et nolite intellegere, et uidentes uidete et nolite cognoscere". Pingue redde cor populi huius et aures eius aggraua et oculos eius excaeca, ne forte uideat oculis suis et auribus suis audiat et corde suo intellegat et conuertatur et sanetur»*, «Egli disse: Va' e riferisci a questo popolo: "Ascoltate pure, ma non comprenderete, osservate pure, ma non conoscerete". Rendi insensibile il cuore di questo popolo, rendilo duro d'orecchio e acceca i suoi occhi, e non veda con gli occhi né oda con gli orecchi né comprenda con il cuore né si converta in modo da essere guarito»; Is. 30,20-21: *et erunt oculi tui uidentes praeceptorem tuum, et aures tuae audient uerbum post tergum monentis*, «I tuoi occhi vedranno il tuo maestro, i tuoi orecchi sentiranno questa parola dietro di te».

un'arma da saper maneggiare alla perfezione, il manuale di Donato sembra rimanere al di fuori di tutto questo, fornendo ai propri lettori (maestri o allievi che siano) definizioni perfettamente 'preconfezionate' e trattazioni dallo sviluppo almeno apparentemente rigoroso. Un perfetto esempio della 'polvere sotto il tappeto' cui Donato dedica soltanto qualche laconica riga è l'affermazione sulla *controuersia de nomine* che abbiamo già in parte visto nei paragrafi precedenti: alla luce di quanto abbiamo finora esposto, non è sorprendente che sia proprio la menzione (in verità non molto lusinghiera) dei *pertinaces* a scatenare la *pertinacia* dei numerosi grammatici che si trovano a insegnare e commentare questo passo donatiano.

La scelta di questo passo ci consente di prendere in esame un personaggio assolutamente fondamentale per il successo delle opere di Donato nei secoli successivi, quel Servio *grammaticus urbis Romae* che segue le orme di Donato tanto nei commenti alle opere poetiche quanto nell'attività più strettamente artigrafica. La principale opera grammaticale di Servio, intitolata non a caso *Commentum artis Donati*, si presenta come un commento a entrambe le *artes* donatiane, e le sue modalità di riuso del testo-modello sono state considerate da molti studiosi come paradigmatiche di un atteggiamento al tempo stesso rispettoso dell'*auctoritas* ma anche pienamente consapevole della necessità di spiegare e arricchire il modello[26]. Nel nostro specifico caso, la scelta di prendere in esame la fortuna della terza parte dell'*Ars maior* di Donato ci impedisce di apprezzare appieno la portata e la qualità delle innovazioni serviane: la parte corrispondente del suo *Commentum*, infatti, ci è giunta parzialmente mutila o comunque in una versione decurtata (Zago 2016a, 95-98)[27]. A maggior ragione, dunque, dobbiamo considerare preziosi i pochi passi in cui possiamo individuare qualche aggiunta personale di Servio: la sua influenza, per altro, si farà sentire fortissima in molti commentatori successivi (Pompeo *in primis*), come vedremo leggendo i passi corrispondenti a Don. *mai.* III 1 (Holtz 1981, 654, 13-655, 2) nelle trattazioni dei due grammatici.

Riproponiamo ancora una volta il passo di partenza, per cercare di individuare i punti più problematici agli occhi di un lettore professionale come un grammatico antico:

> Don. *mai.* III 1 (Holtz 1981, 654, 13-655, 2)
> Sunt etiam malae conpositiones, id est cacosyntheta, quas nonnulli barbarismos putant, in quibus sunt mytacismi, labdacismi, iotacismi, hiatus, conlisiones et omnia,

26 Utili e istruttivi in questo senso sono gli studi di Kaster 1980; Kaster 1988, 169-198; Holtz 1981, 225-230; più tecnico e focalizzato sulla dottrina Pugliarello 2009, che indaga in modo molto efficace le aggiunte serviane nel commento al capitolo *de nomine* dell'*Ars minor*.

27 Lo stato non perfetto del testo è evidente anche dal brano che citeremo, ed è stato rimarcato anche da Holtz 1981, 162, che esorta giustamente alla prudenza nel trarre deduzioni sull'interpretazione fornita da Servio in merito al passo donatiano.

quae plus aequo minusue sonantia ab eruditis auribus respuuntur. Nos cauenda haec uitia praelocuti controuersiam de nomine pertinacibus relinquimus.

Nell'affermare che «ci sono […] delle errate costruzioni, cioè i *cacosyntheta*, che alcuni ritengono essere dei barbarismi» Donato sembra avere l'intenzione di chiudere il capitolo *de barbarismo* con un'appendice di vizi, chiamati *cacosyntheta*, che *secondo alcuni* sono da annoverare appunto fra i barbarismi; la successiva menzione di mitacismo, labdacismo, iotacismo, iati, *conlisiones* (tutti fenomeni in un certo senso relativi all'aspetto fonico della parola) è esemplificativa di questi *cacosyntheta*. Il problema sorge con la menzione più generica di tutta una serie indistinta (*omnia*) di vizi *quae plus aequo minusue sonantia ab eruditis auribus respuuntur*. Su cosa verte la *controuersia de nomine*, cioè «la disputa sulla loro denominazione»? Su *tutti* i vizi elencati (*cacosyntheta* come mitacismo etc.) o soltanto su quest'ultima categoria più generica? E qual è il *nomen* su cui si disputa? Una prima ipotesi è che l'opposizione sia tra *barbarismus* e altri nomi 'singoli' (dunque: sono barbarismi o no?); una seconda possibilità è che l'opposizione sia fra *barbarismus* e un'altra etichetta comprensiva di più fenomeni diversi (dunque: sono barbarismi o qualcos'altro?)[28]. La concisione con cui Donato 'comprime' questi *uitia* in un laconico paragrafo non ci consente di giungere a conclusioni certe: quel che è certo, però, è che queste medesime domande erano chiare già ai commentatori tardoantichi, che si sforzano di dare delle risposte senza per questo insinuare che l'*auctoritas* di Donato possa essere diminuita per il solo fatto di aver 'tagliato corto' su questioni tutt'altro che semplici.

L'interpretazione che Servio sembra fornire (con tutta la cautela che impone lo stato non ottimo del suo testo in questo punto) va nella direzione di una *controuersia* relativa alla sola etichetta di *barbarismus*, applicabile o no, a seconda dei punti di vista, a questi vizi di second'ordine relegati in fondo al capitolo. Servio

28 Così pone la questione Holtz 1981, 162: «En fait, que veut dire Donat dans sa phrase finale *Nos cauenda haec uitia praelocuti controuersiam de nomine pertinacibus relinquimus* (655, 1 sq.)? Porte-t-elle seulement sur la dernière partie de la phrase qui précède, c'est-à-dire sur et omnia quae plus minusue sonantia... («et tous les défauts qui n'ont pas de nom mais qui écorchent les oreilles») ou sur l'ensemble du paragraphe, c'est-à-dire également sur labdacismi myotacismi, etc.? Dans le premier cas, il ne serait question que de ces fautes de prononciation cataloguées par Consentius et qui ne portent pas de nom précis (395, 1-13) ; dans le second cas, Donat voudrait dire qu'il a dénoncé l'ensemble de ces fautes, mais que sur la question de savoir si elles méritent ou non la qualification de barbarisme, c'est une discussion dans laquelle il ne veut pas perdre son temps (il manifeste ici la même impatience que Quintilien). L'interprétation de Servius nous semble aller dans ce sens plus général. Dans ce cas, *controuersiam de nomine (*Don. 655, 1) rejoint les mots *quas nonnulli barbarismos putant* (Don. 654, 14), et nos s'oppose à *nonnulli*. Donat avouerait ici qu'il a conscience d'avoir indûment classé de pareilles fautes dans le barbarisme mais qu'en tout cas il refuse d'ouvrir un débat traditionnel mais futile sur une question de terminologie. La fin du paragraphe de Servius met en effet l'accent sur le fait que certaines des fautes de la liste ne méritent pas le nom de barbarisme. Mais, il faut bien l'avouer, le texte est corrompu. Servius vise en tout cas l'ensemble des fautes dénoncées par Donat sous le qualificatif de *malae compositiones*. L'interprétation de Servius nous semble tout à fait convenir à une phrase à laquelle sa position dans le chapitre donne l'allure d'une conclusion générale».

opta dunque per la prima delle due possibilità che abbiamo elencato, ritenendo che la disputa su questi vizi sia relativa al loro *status* di barbarismi:

> Serv. *in Don. mai.* III 19 (Zago 2016a, 110-111)
> his, ut diximus, uitiis nomen inponere nullatenus potuerunt; definitionem tamen intuentes possumus ita defendere. nam si barbarismus est uitium factum in una parte orationis tantum, non erit barbarismis adplicandus nisi iotacismus et labdacismus, qui in singulis fiunt partibus orationis; ceterum ‹*› myotacismus hiatus et collisiones, quoniam [non] numquam in una parte orationis possunt effici. de qua re se a nomine abstinuit.
>
> A questi vizi, come abbiamo detto, non si è potuto dare in alcun modo un nome; tuttavia, se ne consideriamo la definizione, possiamo darne una giustificazione in questi termini: infatti, se il barbarismo è un vizio circoscritto a una sola parte del discorso, la definizione di barbarismo non sarà da applicare se non allo iotacismo e al labdacismo, che si verificano in una singola parola; per il resto, [non saranno barbarismi?] il mitacismo, lo iato e la *collisio*, poiché non possono mai verificarsi in una sola parte del discorso. Per questo motivo non ha fornito un nome.

Donato, secondo la spiegazione di Servio, non ha fornito un nome perché, conoscendo ormai bene la definizione di barbarismo (*definitionem tamen intuentes*) come errore che si verifica in una singola parte del discorso, dovremmo essere perfettamente in grado di *defendere* (nell'accezione di *comprobare*, *ostendere*, *evincere*, *affirmare* classificata in *ThLL* V/1 298,7-14): fra i *cetera uitia* citati da Donato (e solo quelli!), iotacismo e labdacismo saranno da etichettare come barbarismi; per mitacismo, iato e *conlisio* la definizione donatiana di barbarismo non si applica, e il silenzio di Donato è dunque del tutto giustificabile (*de qua re se a nomine abstinuit*).

Se la questione 'tecnica' sulla natura di questi vizi esula dagli scopi di questo lavoro[29], è interessante notare che, nel rispondere alle domande e alle *controuersiae* lasciate (più o meno volontariamente) aperte da Donato, i commentatori si prendono la responsabilità (la libertà?) di interpretare il testo, giustificandone sì le lacune, anche se solo apparenti, ma al tempo stesso portandole alla luce proprio per poterle colmare.

Questo atteggiamento del commentatore può innescare, mano a mano che si procede con la tradizione, vere e proprie 'reazioni a catena': Pompeo, che deve al *Commentum* di Servio forse più di quanto debba all'*Ars* di Donato, commenta con la consueta loquacità il passo di Donato sulla *controuersia de nomine*, ma dipende in modo evidente da Servio per la sua interpretazione, che viene anzi ulteriormente 'forzata' nella direzione di un contrasto barbarismo *vs* solecismo.

29 Ho discusso le complesse e non sempre chiare definizioni di iotacismo, mitacismo e labdacismo rispettivamente in Zago 2016b, Zago 2017b e Zago 2018b.

Pomp. *Comm.* III 25-26 (Zago 2017a, 17, 12-18, 15)
Ait Donatus: nos quidem haec uitia docuimus. Quo modo dicamus ista ipsa uitia, reliquit aliis quaerendum et abstinuit se. Sed nihil difficile est: potes enim ex definitione illa superiore colligere hoc ipsum. Quid diximus esse barbarismum? Vitium factum in una parte orationis. Quid diximus esse soloecismum? Vitium factum in contextu partium orationis. Ergo iotacismus in barbarismo erit: […]. Ergo labdacismus in barbarismo erit: […]. Ergo uitia ista quae in singulis partibus facimus, imputabimus barbarismis, reliqua soloecismis. Isti sunt barbarismi grammaticorum. Sunt aliqui quos dicunt esse oratorum: hos ego nec legi nec scio esse barbarismos [scilicet propter longas et propter breues], sed aliter dicuntur: non dicuntur barbarismi, sed malae structurae.

Dice Donato: noi dunque abbiamo illustrato questi errori. In che modo però dovremmo definire questi errori, beh, lui lascia che se lo chiedano gli altri, e se ne tira fuori. Comunque in realtà non c'è niente di difficile: infatti puoi dedurlo proprio dalla definizione fornita prima. Cos'abbiamo detto che era il barbarismo? Un errore che avviene in una singola parte del discorso. Cos'abbiamo detto che era il solecismo? Un errore che avviene nella successione delle parti del discorso. Perciò lo iotacismo ricadrà nel barbarismo: […]. Perciò il labdacismo ricadrà nel barbarismo: […] Dunque quegli errori che facciamo nelle singole parole, li ascriveremo ai barbarismi, e gli altri ai solecismi. Questi sono i barbarismi dei grammatici. Ce ne sono poi degli altri, che dicono essere degli oratori: io, per quanto mi riguarda, non li ho mai letti da nessuna parte né li conosco come barbarismi, ma si definiscono in un altro modo: non si chiamano barbarismi, ma cattive costruzioni.

Il baldanzoso ottimismo del grammatico, che vede una possibile difficoltà ma non vuole sottolinearla, è tutto nella frase *Sed nihil difficile est*: anche secondo Pompeo il nodo si scioglie se si pone mente alla definizione, che egli propone contrastivamente per barbarismo (*uitium factum in una parte orationis*) e solecismo (*uitium factum in contextu partium orationis*) nella consueta formula domanda-risposta particolarmente cara alla scuola antica. Chi conosca e padroneggi le due definizioni, dunque, sarà in grado di ricondurre ogni vizio alla macro-categoria del barbarismo o del solecismo. Era questo che voleva dire Donato? Non possiamo esserne certi: quel che emerge con chiarezza è che Pompeo è pienamente consapevole dei problemi che pone il suo testo-guida, e fa balenare anzi un lampo polemico quando 'mette in scena' Donato stesso che si limita a illustrare i *uitia* (*Ait Donatus: nos quidem haec uitia docuimus*) ma si lava pilatescamente le mani sulla loro denominazione (*Quo modo dicamus ista ipsa uitia, reliquit aliis quaerendum et abstinuit se*)[30].

30 Così commenta Holtz 1981, 162: «Autrement dit, Donat s'en tire par une pirouette. Nous ne pourrons pas lui refuser une certaine cohérence et une certaine acuité du problème. Mais, prisonnier de la tradition pédagogique, le grammairien n'a pas les moyens de résoudre les problèmes dont il a conscience».

Come possiamo facilmente immaginare, per dei grammatici *pertinaces* come i commentatori di Donato non mancano i punti dell'*Ars* in cui si avverte impellente la necessità di ampliare la trattazione, e gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Per rimanere al nostro capitolo sul barbarismo, il silenzio di Donato sugli ultimi due tipi di barbarismo (nell'accento e nell'aspirazione) viene colmato da Servio, da Pompeo e da tanti loro omologhi dei secoli successivi con pazienti esemplificazioni modellate sui capitoli originali di Donato. Nel brano di Murethach che segue si avverte bene questo duplice atteggiamento: da una parte è chiaro che Donato non può essere biasimato per non aver fornito un *range* completo di esempi; dall'altra, sembrano dire i nostri grammatici, Donato poteva permetterselo, mentre a loro spetta il compito di non lasciare nulla di non detto.

Mureth. *in Don. mai.* III (Holtz 1977a, 200, 32-50)
Toni qvoqve similiter per has qvattvor species commvtantvr, uidelicet per adiectionem detractionem inmutationem transmutationem, qvorvm exempla vltro se offervnt, si qvis acumen ingenii sui extendere uoluerit. Ideo non dedit inde exemplum Donatus. Per adiectionem fiunt, ut est in compositis dictionibus. Debemus autem dicere malesanus, ponentes accentum in penultima syllaba; si autem dixerimus malesanus ut duos accentus ponamus, alterum in 'le', alterum in 'sa', cum sub uno accentu pronuntiare debeamus, barbarismum facimus. Detractionem et inmutationem in una parte intellegere possumus, quia, quando aliqua pars circumflexum habet accentum, sicut meta et murus, detrahendo illum non possumus aliter ut alium non addamus, id est acutum. Per transmutationem, si transmutaueris de proprio loco, sicut est 'dominus': in 'do' debet habere accentum; si habuerit in 'mi', ut dicamus "dominus", erit barbarismus in prosa; uel si dixerimus "malésanus" transmutando de 'sa' in 'le', similiter facimus.

Anche gli accenti, analogamente, subiscono queste quattro trasformazioni, ovvero per aggiunta, sottrazione, sostituzione o inversione. Gli esempi a questo proposito fioccano, se qualcuno volesse dispiegare la forza del proprio ingegno. Per questo motivo da qui in poi Donato non ha più fornito esempi. Avvengono per aggiunta, come nelle parole composte. Dobbiamo infatti dire *malesánus*, ponendo l'accento sulla penultima sillaba; se invece dicessimo *malésànus*, ponendo due accenti, uno su *le* e uno su *sa*, quando invece dobbiamo pronunciarlo con un accento solo, facciamo un barbarismo. La sottrazione e la sostituzione le possiamo capire in una sola parte del discorso, poiché, quando una qualche parola ha l'accento circonflesso, come *mêta* e *mûrus*, togliendo il circonflesso finiamo per forza per sostituirlo con un altro, che è l'acuto. Per inversione, se lo sposti dalla sua sede, come in *dóminus*: deve avere l'accento su *do*; se l'avrà su *mi*, così da pronunciarlo *domínus*, sarà un barbarismo in prosa; o se dicessimo *malésanus*, invertendo l'accento da *sa* a *le*, facciamo la stessa cosa.

È istruttivo vedere come Murethach passi senza soluzione di continuità dal giustificare Donato che non ha fornito esempi per non soffermarsi su cose troppo

banali (ma anche, paternalisticamente, per dare al discente la possibilità di *acumen ingenii sui extendere*) al fornire con la massima completezza possibile quegli stessi esempi che il suo modello non aveva ritenuto fondamentali. In queste aggiunte necessarie si dispiega anche tutta l'abilità didattica del maestro, che per non allungare eccessivamente la trattazione escogita un esempio unico per *detractio* e *immutatio*: pur nel desiderio di completezza, rimane viva la lezione di *breuitas* appresa dal modello.

Gli ampliamenti del testo-guida finora analizzati vanno nella duplice direzione di colmare una lacuna (come fa Murethach per i barbarismi lasciati 'scoperti' da Donato) o rispondere a quesiti che Donato ha volontariamente lasciati aperti; in alcuni frangenti, invece, i commentatori dell'*Ars* sentono la necessità di arricchire il loro modello fornendo delle spiegazioni che nell'originale non avrebbero mai trovato spazio. È il caso di una curiosa nota etimologica di Sedulio Scoto, a proposito del barbarismo *per transmutationem syllabae*: dopo aver accuratamente citato il testo dell'*Ars maior* e il relativo esempio, Sedulio si ingegna a fornire una possibile motivazione alla base del termine scelto da Donato.

> Sed. Scot. *in Don. mai.* III (Löfstedt 1977b, 330, 80-85)
> Syllabae, vt displicina pro disciplina. In hoc autem mutatur 'pli' de paenultimo in antepaenultimo loco […]. Et pulchre displicina pro disciplina leui quadam mutatione ponitur, cum omnis disciplina ob sui difficultatem discentibus displiceat, tuncque disciplina quasi displicina esse uidetur.
>
> [Il barbarismo avviene per inversione] di una sillaba, come displicina al posto di disciplina. In questo esempio la sillaba 'pli' si sposta da penultima a terzultima […]. E la scelta di *displicina* al posto di *disciplina*, con una piccolissima modifica, è azzeccata: ogni *disciplina* infatti dispiace agli alunni a causa della sua difficoltà, e per questo la disciplina risulta un po' una *displicina*.

La fantasiosa spiegazione di Sedulio Scoto, che sarà ripresa anche in alcuni testi posteriori, non può in alcun modo essere classificata come ampliamento necessario del testo di Donato, ma risponde certamente a un'iniziativa personale del grammatico, che coglie l'occasione per una digressione paraetimologica su un gioco di parole che senz'altro avrà fatto sorridere – ma anche riflettere: la *disciplina* richiede sempre una dose di dispiacere – gli studenti alle prese con la vasta casistica del barbarismo.

5.4. Discussione del testo-guida

Fino a questo momento abbiamo preso in considerazione tre 'direttrici' dell'attività dei commentatori dell'*Ars* donatiana: in tutti e tre i casi (ripetizione/parafrasi, adattamento o ampliamento) il testo di riferimento non è mai realmente

messo in discussione. Gli autori di manuali ispirati a Donato possono sentire la necessità di modificare o integrare quanto trasmesso dall'*auctoritas*, ma sono tendenzialmente molto più cauti quando si tratta di scostarsi dalla dottrina tramandata, o quanto meno di istillare negli studenti il dubbio che quel che si legge nell'*Ars* non sia sempre corretto e trasparente. Non è facile trovare dichiarazioni esplicite di disaccordo con Donato nei testi dei suoi commentatori (il fatto stesso che essi scelgano l'*Ars* come testo guida è garanzia del fatto che essa è stata elevata a modello), ma alcuni indizi di una consapevolezza in tal senso sono ben ravvisabili ad esempio nei grammatici di ambito insulare. Nel sottolineare un'apparente incongruenza nel testo di Donato, i nostri autori usano termini molto significativi fra i quali spicca il verbo *succurrere*, che compare in *Ars Lauresh.* III (Löfstedt 1977a, 191, 34-35), Mureth. *in Don. mai.* III (Holtz 1977a, 193, 59-60) e Sed. Scot. *in Don. mai.* III (Löfstedt 1977b, 325, 18-326, 19) quando affermano, a proposito della scelta di Donato di impiegare *abiisse* e *abisse* per alcuni tipi di barbarismo, che *succurrendum est illi in hoc loco, ne uideatur esse mendax in hac parte*.

Questa volontà di mettere alla prova il modello, anche solo per concludere che ha ragione, si rivela molto più nel dettaglio che nella grande questione dottrinale: come afferma Munzi 2004, 90, «è stato più volte notato come i commenti a Donato di area insulare insistano spesso nel ricercare il 'perché' l'antico grammatico abbia usato determinate espressioni o formulazioni, a scapito talvolta di una più attenta analisi di 'che cosa' intendesse insegnare»[31]. Un perfetto esempio di questa attenzione spasmodica al lessico, talvolta a discapito del significato, è nella lunga discussione che i grammatici insulari fanno sulla definizione di barbarismo, la stessa che abbiamo visto strenuamente ripetuta da tutti i commentatori di Donato.

Mureth. *in Don. mai.* III (Holtz 1977a, 191, 1-12)[32]
Sed quaestio oritur, cum Donatus de uitiis cauendis his disputare coeperit, quam ob causam uitium fecit, hoc in loco dicens "pronuntiatione et scripto". Posuit enim fixum nomen, quod est pronuntiatio, cum adiectiuo, quod est 'scriptum'. Ad quod respondendum non fecisse Donatum uitium. Qualiter ergo subueniendum est illi? 'Scriptum' enim est neutrum genus et ponitur pro fixo nomine quod est scriptio, quod uenit a participio scriptus scripta scriptum, et manifestum est quia neutrum genus participii transit plerumque in nomen fixum; siue etiam uenit ab ultimo membro gerundi, quod est 'scriptum' 'scriptu', et tale est cum dicit "pronuntiatione et scripto", quasi diceret "pronuntiatione et scriptione".

31 L'affermazione è formulata in relazione al cosiddetto *Aggressus*, trattatello *de nomine* ispirato all'*Ars minor*, databile tra la seconda metà del VII secolo e la prima metà dell'VIII in area insulare, o comunque a opera di un autore insulare.
32 Cf. Sed. Scot. *in Don. mai.* III (Löfstedt 1977b, 322, 88-97).

Si pone la questione del perché Donato, quando ha iniziato a trattare i vizi da evitare, abbia commesso un errore lui stesso, dicendo in quel punto *pronuntiatione et scripto*. Ha usato infatti un sostantivo, cioè *pronuntiatio*, coordinato a un aggettivo, che è *scriptum*. A questa domanda bisogna rispondere che Donato non ha commesso un errore. E in che modo bisogna giustificarlo? *Scriptum* è un neutro, e si usa al posto del sostantivo *scriptio*, poiché viene dal participio *scriptus scripta scriptum*, ed è risaputo che il neutro del participio passa molto spesso a essere un sostantivo vero e proprio; oppure viene dall'ultima voce del gerundio, *scriptum scriptu*, e quando dice *pronuntiatione et scripto* è esattamente come se dicesse *pronuntiatione et scriptione*.

Dopo aver posto l'ipotetica questione, e averla in un certo senso 'stroncata' fin dall'inizio (*Ad quod respondendum non fecisse Donatum uitium*), Murethach sente comunque il bisogno di *subuenire* al suo modello ingiustamente accusato, dedicando un intero paragrafo alla dimostrazione dell'equivalenza fra l'ablativo *scripto* e la forma attesa, in un certo senso più corretta, *scriptione*. Un eccesso di zelo? Certamente sì, ma in fondo anche un avvertimento: nessuno è immune alla *quaestio*, e solo con l'ausilio della solida dottrina si può giungere all'agognata soluzione (in questo caso più un'assoluzione).

A fare da antagonisti a Donato vengono talvolta chiamati in causa anche illustri colleghi: il commentatore in questi casi si chiama fuori dall'agone e si attribuisce il ruolo di giudice e arbitro, sfoggiando la propria dottrina grammaticale e chiamando in causa tutte le *auctoritates* a sua disposizione.

Sed. Scot. *in Don. mai.* III (Löfstedt 1977b, 318, 46-53)[33]
Quaestio igitur oritur, ut quid Donatus definit barbarismum esse unam partem orationis uitiosam, cum tota illa pars non sit corrupta et Consentius definiat: "Barbarismus est una pars orationis uitiosa in aliqua parte sui". Ad hoc respondendum est recte dixisse Donatum, quia, sicut ait apostolus Paulus: *si patitur unum membrum, compatiuntur omnia membra*, simili modo quando aliqua littera syllabaque aut accentus corrumpitur, tota illa pars deformis redditur.

Si pone dunque la questione del perché Donato ha definito il barbarismo come una singola parte del discorso errata, benché non sia l'intera parte del discorso a essere errata e Consenzio abbia dato la definizione "Il barbarismo è una parte del discorso errata in un qualche suo punto". Qui bisogna rispondere che Donato si è espresso correttamente, poiché, come dice l'apostolo Paolo: *se un membro soffre, tutte le membra soffrono insieme*, allo stesso modo quando una lettera o una sillaba o un accento sono errati, l'intera parte del discorso in questione ne esce deformata.

33 Il passo è da mettere in relazione con *Ars Laureshamensis* III, 187, 29-188, 36 Löfstedt e Mureth. *in Don. mai.* III, 188, 29-36 Holtz.

Sedulio discute Donato in opposizione a Consenzio, grammatico della Gallia Narbonese databile fra la fine del IV e l'inizio del V secolo. Anche se la questione è davvero su un punto di dettaglio (perché barbarismo *in una parte orationis* quando a essere corrotta non è l'intera parola?), la definizione di Consenzio sembrerebbe a una prima lettura più precisa di quella di Donato. Con la formula fissa *Ad hoc respondendum* viene però introdotta una giustificazione più che autorevole all'apparente imprecisione di Donato: come dice Paolo in 1Cor. 12,26 (il famoso paragone del corpo in 1Cor. 12,12-27), se a soffrire è una parte del corpo, tutto il corpo soffre nel suo complesso, e lo stesso vale per lettere, sillabe, quantità, accenti e aspirazioni, che sono in un certo senso i *membra* che compongono il *corpus* della parola. Ancora una volta i grammatici dimostrano di aver perfettamente interiorizzato la lezione di Donato: la citazione dell'*auctoritas* (sia essa Virgilio o San Paolo) è un mezzo privilegiato per illustrare e giustificare la dottrina grammaticale.

6. Conclusioni

Donato risponde non tanto a domande, quanto a bisogni: bisogno di regole, bisogno di correttezza, bisogno di descrivere e padroneggiare il proprio bagaglio letterario, bisogno di avere un'*auctoritas* valida, chiara e credibile, che spieghi come dominare il sapere e ordinarlo gerarchicamente. La tradizione, per testi come quelli dei grammatici, è ovviamente la prima e più importante modalità di trasmissione.

Io credo però che possiamo anche parlare di ricezione, nel momento in cui chi commenta ha perfettamente chiara la distanza con il testo commentato, ma sceglie consapevolmente di continuare a utilizzare lo stesso modello e la stessa *auctoritas*: è a questo punto che diventano importanti le modalità di trattamento del testo di Donato, che possono dirci molto dei nuovi bisogni di chi, consapevolmente o no, 'genera continuità'[34]. I grammatici sono consapevoli di avere per le mani uno strumento talvolta vecchio di secoli? Sì, così come sono consapevoli che le competenze linguistiche degli allievi di Donato non sono paragonabili a quelle dei loro allievi. Nonostante questo, l'*Ars Donati* continua a rispondere in qualche modo ai loro bisogni, anche solo nel fornire uno schema di partenza in cui essi possono introdurre novità di vario tipo (metodologiche, didattiche, anche 'ideologiche' in un certo senso), arricchimenti e discussioni personali. In questo senso possiamo affermare che la ricezione di Donato è tutta all'insegna della

34 Sulla funzione sociale, e non solo culturale, della continuità generata dall'insegnamento dei grammatici molto ha scritto Bob Kaster, in particolare Kaster 1987 e 1988.

continuità, reale o percepita: come afferma Holtz 1981, 57, «ce livre est avant tout un instrument pédagogique: il suppose l'école, une école à maintenir ou même a recréer». E proprio nell'impegno a portare avanti – se necessario a rifondare – la scuola sta il vero *trait-d'union* fra Donato e i *grammatici* di tutti i tempi.

Anna Zago
Università di Pisa
anna.zago@unipi.it

Riferimenti bibliografici

Archibald 2013

E.P. Archibald, *Whose Line is it Anyway? Dialogue with Donatus in Late Antique and Early Medieval Schools*, «The Journal of Medieval Latin» XXIII (2013), 185-199.

Ax 1986

W. Ax, *Quadripertita ratio: Bemerkungen zur Geschichte eines aktuellen Kategoriensystems (Adiectio-Detractio-Transmutatio-Inmutatio)*, «Historiographia Linguistica» XIII (1986), 365-380.

Baratin 1994

M. Baratin, *Sur la structure des grammaires antiques*, in J. De Clercq - P. Desmet (ed.), *Florilegium Historiographiae Linguisticae*, Louvain-la-Neuve 1994, 143-157.

Baratin-Desbordes 1987

M. Baratin - F. Desbordes, *La "troisième partie" de l'ars grammatica*, in Taylor 1987, 41-66.

Carracedo Fraga 2006

J. Carracedo Fraga, *Cristianización del capítulo "De vitiis et virtutibus orationis" en las gramáticas visigóticas*, «Revista de Poética Medieval» XVII (2006), 23-48.

Carracedo Fraga 2015

J. Carracedo Fraga, *El tratado De uitiis et uirtutibus orationis de Julián de Toledo. Estudio, edición y traducción*, Santiago de Compostela 2015.

Castellani 1991

A. Castellani, *Sulla scomparsa dell'opposizione di quantità vocalica in latino volgare*, in D. Kremer (ed.), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, III, Tübingen 1991, 10-21.

Chin 2008

C.M. Chin, *Grammar and Christianity in the Late Roman World*, Philadelphia 2008.

Codoñer 2000

C. Codoñer, *L'organisation de la grammaire dans la tradition latine*, in S. Auroux - E.F.K. Koerner - H.J. Niederehe - K. Versteegh (ed.), *History of the Language Science. An International Handbook on the Evolution of the Study of the Language from the Beginnings to the Present*, Berlin 2000, I, 474-483.

Coletti 1982

M.L. Coletti, *Esempi di "barbarismus" nei commenti irlandesi a Donato*, «Sandalion» V (1982), 283-299.

Coletti 1983

M.L. Coletti, *Il barbarismus e il soloecismus nei commentatori altomedievali di Donato alla luce della tradizione grammaticale greco-latina*, «Orpheus» IV (1983), 67-92.

Coletti 1985

M.L. Coletti, *Un'opera grammaticale di Remigio di Auxerre: il commento al "De barbarismo" di Donato*, «StudMed» XXVI (1985), 951-967.

De Nonno 2010
M. De Nonno, *Et interrogavit Filocalus. Pratiche dell'insegnamento "in aula" del grammatico*, in L. Del Corso - O. Pecere (ed.), *Libri di scuola e pratiche didattiche: dall'Antichità al Rinascimento*. «Atti del Convegno Internazionale di Studi (Cassino 7-10 maggio 2008)», II, Cassino 2010, 169-205.
Desbordes 1983
F. Desbordes, *Le schéma "addition, soustraction, mutation, métathèse" dans les textes anciens*, «HEL» V (1983), 23-30.
Holtz 1977a
Murethach (Muridac), *In Donati Artem Maiorem*, edidit L. Holtz, Turnhout 1977 («Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis» 40).
Holtz 1977b
L. Holtz, *À l'école de Donat, de saint Augustin à Bède*, «Latomus» XXXVI (1977), 522-538.
Holtz 1979a
L. Holtz, *Grammairiens et rhéteurs romains en concurrence pour l'enseignement des figures de rhétorique*, in R. Chevallier (ed.), *Colloque sur la rhétorique. Calliope I*, Paris 1979, 207-220.
Holtz 1979b
L. Holtz, *Les grammairiens hiberno-latins étaient-ils des anglo-saxons?*, «Peritia» II (1983), 170-184.
Holtz 1981
L. Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical. Étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVe-IXe siècle) et édition critique*, Paris 1981.
Kaster 1980
R.A. Kaster, *The Grammarian's Authority*, «CPh» LXXV (1980), 216-241.
Kaster 1987
R.A. Kaster, *Islands in the Stream: The Grammarians of Late Antiquity*, in Taylor 1987, 149-168.
Kaster 1988
R.A. Kaster, *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-London 1988.
Law 1982
V. Law, *The Insular Latin Grammarians*, Woodbridge 1982.
Law 1985
V. Law, *Linguistics in the earlier Middle Ages: the Insular and Carolingian Grammarians*, «TPhS» LXXXIII (1985), 171-194.
Law 1986
V. Law, *When is Donatus not Donatus? Versions, Variants and New Texts*, «Peritia» V (1986), 235-261.
Law 1996
V. Law, *The Mnemonic Structure of Ancient Grammatical Doctrine*, in P. Swiggers - A. Wouters (ed.), *Ancient grammar: content and context*, Leuven-Paris 1996, 37-52.

Law 1997
V. Law, *Grammar and Grammarians in the Early Middle Ages*, London 1997.
Lendinara 2020
P. Lendinara, *Anglo-Saxon Glosses and Grammars*, in F. Coulson - R. Babcock, *The Oxford Handbook of Latin Palaeography*, Oxford 2020, 943-956.
Löfstedt 1977a
Ars Laureshamensis. Expositio in Donatum Maiorem, edidit B. Löfstedt, Turnhout 1977 («Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis» 40A).
Löfstedt 1977b
Sedulius Scottus, *In Donati Artem Maiorem*, edidit B. Löfstedt, Turnhout 1977 («Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis» 40B).
Moretti 2019
P.F. Moretti, *Is it Possible to Identify 'Orality'? Verb-Phrases 'Auxiliary+Infinitive' in Spoken (Late) Latin*, «Mnemosyne» LXXII (2019), 488-508.
Munzi 2000
L. Munzi, *Testi grammaticali e renovatio studiorum carolingia*, in M. De Nonno - P. De Paolis - L. Holtz (ed.), *Manuscripts and Tradition of Grammatical Texts from Antiquity to the Renaissance*. «Proceedings of a Conference held at Erice, 16-23 October 1997, as the 11th Course of International School for the Study of Written Records», II, Cassino 2000, 351-388.
Munzi 2004
L. Munzi, *Multiplex Latinitas. Testi grammaticali latini dell'Alto Medioevo*, Napoli 2004 («AION(filol). Quaderni» IX).
Pontani 2007
P. Pontani, *Ut puta si dicam. Grammatici latini e oralità*, «Aevum» LXXXI (2007), 201-212.
Pugliarello 2009
M. Pugliarello, *Teoria e prassi dell'ars grammatica: integrazioni di Servio alle artes di Donato*, in S. Pittaluga (cur.), *Scuola e trasmissione del sapere tra Tarda Antichità e Rinascimento*, Genova 2009, 55-66.
Schindel 1975
U. Schindel, *Die lateinischen Figurenlehren des 5. bis 7. Jahrhundert und Donats Vergilkommentar (mit zwei Editionen)*, Göttingen 1975.
Sluiter 2013
I. Sluiter, *The Violent Scholiast: Power Issues in Ancient Commentaries*, in M. Asper (ed.), *Writing Science: Medical and Mathematical Authorship in Ancient Greece*, Berlin-Boston 2013, 191-213.
Taylor 1987
D.J. Taylor (ed.), *The History of Linguistics in the Classical Period*, Amsterdam-Philadelphia 1987.

Teeuwen 2014
M. Teeuwen, «*The master has it wrong*». *Dissenting Voices in Commentary Texts*, in E. D'Angelo - J. Ziolokowski (ed.), *Auctor et Auctoritas in Latinis Medii Aevi Litteris / Author and Authorship in Medieval Latin Literature*, Firenze 2014, 1098-1108.
Zago 2013
A. Zago, *Pompeo grammatico e le vocali «barbare»*, «Eruditio Antiqua» V (2013), 3-19.
Zago 2016a
A. Zago, *Vitia et virtutes orationis nel commento di Servio a Donato (GL IV, 443, 28-448, 17): edizione critica, traduzione, note di commento*, «Latinitas» IV (2016), 93-134.
Zago 2016b
A. Zago, *Iotacism in the Latin Grammarians*, in R. Ferri - A. Zago (ed.), *The Latin of the Grammarians. Reflections about Language in the Roman Word*, Turnhout 2016, 291-308.
Zago 2017a
Pompeii *Commentum in Artis Donati partem tertiam*, a cura di A. Zago, II, Hildesheim 2017.
Zago 2017b
A. Zago, *Labdacism: a vitium 'from the provinces'?*, «Linguarum varietas» VI (2017), 93-107.
Zago 2018a
A. Zago, *La mise-en-scène come espediente didattico nel Commentum artis Donati di Pompeo grammatico*, «Latinitas» VI (2018), 133-150.
Zago 2018b
A. Zago, *Mytacism in Latin grammarians*, «JoLL» XVII (2018), 23-50.
Zetzel 2018
J.E.G. Zetzel, *Critics, Compilers, and Commentators: An Introduction to Roman Philology, 200 BCE-800 CE*, Oxford 2018.

Conservazione e trasformazione del mito classico nell'agiografia cristiana medievale: il caso della leggenda di san Giorgio

Angelo Avvampato

Il presente contributo tende a mettere in luce il ruolo fondamentale della tradizione orale nello sviluppo dei testi agiografici, nei quali elementi narrativi preesistenti alla cultura cristiana vengono adattati al nuovo contesto storico attraverso la mediazione della cultura popolare. In un secondo tempo, tali aspetti sono discussi in rapporto alla leggenda di san Giorgio contro il drago, la cui tradizione è caratterizzata dalle continue rielaborazioni in cui sono compresi temi della mitologia antica.

The paper aims at defining the rule of the oral culture for the development of hagiography literary. Some few narrative themes in the Christian tales about saints discussed here show how they are reinterpreted by popular culture in the Middle-Age. In the Latin handwritten tradition of the famous legend of Saint George against dragon, there are themes of ancient myths, as the rescue of princess from monster.

Keywords: Hagiography, Saint George, myth, oral culture, Andromeda.

1. Introduzione

Il rapporto tra la figura del santo e l'eroe del mito è stato un argomento più volte trattato dagli studiosi di varie discipline. Tra i primi studi condotti sul tema, nei primi anni del Novecento, è da ricordare il saggio dell'etnologo francese Pierre Saintyves (pseudonimo di Emile Nourry) dal titolo *Les saints successeurs des dieux*, nel quale l'autore riconosce nel culto dei santi il naturale proseguimento dell'antico culto degli eroi[1]. Negli studi di agiologia la questione sull'origine dei santi ha condotto diversi autori a identificare in loro una sopravvivenza cristianizzata delle antiche divinità greco-romane. In alcuni casi tale ipotesi appare più evidente, in specie per i *milites Christi*, protagonisti di storie straordinarie e autori di prodigi, le cui vicende ricordano da vicino le azioni epiche compiute dagli eroi del mito. Certamente non mancano punti di contatto tra il santo cristiano e l'eroe greco, entrambi si muovono per una terra primigenia su cui dominano istinti impetuosi, con i loro sforzi «essi […] civilizzano il mondo in cui vivono, fondano città oppure monasteri, uccidendo mostri o scacciando demoni

1 Saintyves 1907.

[...] dopo il loro passaggio, si crea per sempre una nuova realtà, fondativa del presente»[2]. Tuttavia, non bisogna trascurare che le gesta dei santi, come quelle degli eroi, erano oggetto di narrazioni popolari trasmesse nel tempo dai racconti orali, così come la contaminazione tra diverse forme narrative è alla base di varie narrazioni medievali. Dal punto di vista letterario non sorprende che in alcuni racconti agiografici, divenuti poi celebri, siano compresi temi e situazioni già apparsi nei miti antichi, motivi diffusi già nel mondo romano e costantemente ripresi dagli scrittori nelle epoche successive, fino a dare esiti inaspettati nel corso del Medioevo.

Nella prospettiva di questo contributo si cercherà di approfondire, a partire dalla vitalità letteraria della vicenda di Perseo e Andromeda, ancora nota agli scrittori del Medioevo, i diversi aspetti della ricezione del mito classico, in un contesto storico in cui la cultura cristiana e le singole tradizioni folkloristiche si intrecciano con i nuovi generi letterari del Medioevo.

2. Agiografia e tradizione popolare

Sull'origine e la circolazione dei testi agiografici rimangono utili le ricerche svolte dal bollandista Hippolyte Delehaye, i cui lavori sono ritenuti ancora oggi fondamentali per lo studio dell'agiografia tardoantica e altomedievale; lo studioso fu tra i primi a proporre una classificazione della letteratura agiografica distinguendo tra racconto storico e finzionale[3]. Con un approccio storico-letterario, in *Les legendes hagiographiques*, lo studioso belga si dedicò ad approfondire in particolare la formazione delle leggende agiografiche riflettendo sulle ragioni e l'elaborazione di tali racconti, nei quali in certi casi la figura del santo appare riflettere le medesime caratteristiche delle divinità greche, come nel caso di san Giorgio e di Perseo[4], il figlio di Zeus e Danae, che può considerarsi uno tra gli eroi «più antichi e famosi fin da Omero ed Esiodo»[5]. Dall'altra parte non sempre è possibile risalire con certezza alle fonti sulle quali si basano i testi agiografici, alcuni ritenuti addirittura apocrifi già nella tarda antichità. Si pensi alle vicende concernenti il martirio dei santi: l'origine controversa di alcune *passiones* è testimoniata dal *Decretum Gelasianum de libris recipiendis et non recipiendis* – attribuito tradizionalmente a papa Gelasio ma da ricondurre con probabilità a un chierico

2 Fumagalli Beonio Brocchieri-Guidorizzi 2012, 17.
3 Delehaye (1905) 1955[4], 106-109.
4 Delehaye (1905) 1955[4], 179.
5 Rosati 2009, 322.

del VI secolo[6]. Il documento riporta un elenco di racconti da non comprendere nella lettura liturgica (*in sancta Romana ecclesia non leguntur*), per la provenienza incerta di tali testi ritenuti persino composti da eretici (*ab hereticis perhibentur compositae*)[7]. Infatti, tanto la stesura quanto la diffusione delle *vitae* e delle *passiones* avveniva in modo incontrollato per i vari rimaneggiamenti nel corso del tempo. Un esempio è rappresentato da santa Tecla, la cui biografia, contenuta negli *Acta di Pauli et Theclae*, è stata volutamente alterata con elementi romanzeschi per esaltare la figura della santa; il testo apocrifo composto nel II secolo venne riscritto tre secoli dopo dal vescovo Basilio di Seleucia[8]. Indubbiamente nei testi agiografici l'obiettivo degli scrittori è di esaltare il carattere edificante del santo mettendone in evidenza una condotta mirabile. Tra tribolazioni, prodigi e gesta eroiche veniva presentato un esempio di cristianità cui l'intera comunità doveva ispirarsi; basti pensare alla figura del martire che, dopo aver patito ripetuti supplizi, accetta la morte senza timore preservando con certezza la propria fede in Dio. Alle continue vessazioni susseguono inoltre i *miracula* attraverso cui «Dio manifesta […] la sua predilezione per il martire»[9]. L'*exemplum* che si ricava da tali vicende acquistava così una funzione didattica per i fedeli. Ma non è solo per rafforzare il valore pedagogico della narrazione che gli scrittori arricchivano i propri resoconti con elementi narrativi estranei alla biografia del santo. Un'ulteriore ragione era rappresentata anche dall'aspetto narrativo del racconto. Come ricorda Augusta Acconcia Longo, gli agiografi ampliano la narrazione rielaborando i loro testi al fine di soddisfare soprattutto il gusto del pubblico, incuriosito forse più dagli aspetti leggendari che non da quelli didattici del racconto. Le *passiones* sono cariche di immagini macabre e scene di supplizi patiti dal martire, un aspetto della vicenda cui era maggiormente rivolto l'interesse dei fedeli; sicché per la stesura del testo lo scrittore da ultimo ricorre allora a più fonti se non addirittura alla propria fantasia[10]. Il testo agiografico non era quindi esente dalle molteplici alterazioni in grado di attestare diverse versioni di una storia; un esempio è rappresentato senz'altro dalla *passio* di san Giorgio[11]. Il testo del martirio non presenta una tradizione agiografica consolidata, dal momento che le numerose varianti, testimoniate dalle diverse redazioni, indicano più rielaborazioni nel corso del tempo. La vicenda era ampiamente diffusa, da

6 Boesch Gajano 1990, 218.
7 von Dobschütz 1912, 40s.
8 Fumagalli Beonio Brocchieri-Guidorizzi 2012, 66.
9 Acconcia Longo 2004, 196.
10 Acconcia Longo 2004, 195s
11 Il culto di san Giorgio risulta antico come documentano le testimonianze letterarie e archeologiche. Il martirio è avvenuto intorno al secolo IV presso la città palestinese di Lydda, o Lod, chiamata Diospoli a partire dal II sec. a.C. Cf. Balboni 1996, 512.

Oriente a Occidente, come attesta anche il *Decretum Gelasianum,* dove l'origine del racconto era ritenuta incerta proprio per la sua circolazione incontrollata[12]. Secondo il testo tràdito dal più antico testimone, risalente al V secolo, il santo cappadoce, dopo aver confessato la propria fede in Cristo, è costretto a subire per sette anni ogni tipo di tortura cui susseguono ben tre resurrezioni; per lo sgomento persino gli aguzzini si convertono alla nuova religione. Il martire infine accetta la propria morte per la salvezza dei fedeli[13]. In un'altra versione della *passio*, più ridotta della precedente, si apprende che la morte del santo avviene per decapitazione[14].

Se è vero allora che l'intento degli agiografi era di soddisfare il gusto del pubblico, interessato ai tratti romanzeschi delle vicende narrate, «tutto ciò che è *monstrum*, *prodigium*, *miraculum* o *portentum* […] allarga le narrazioni agiografiche […] anche quelle più lucide degli storiografi che dall'accadere di fatti inverosimili ma detti come veri traggono spunti d'ordine etico, pedagogico, ideologico»[15]. Non a caso, un particolare interesse verrà rivolto gradualmente ai racconti dei *miracula*, un genere che avrà un'ampia fioritura nei secoli centrali del Medioevo: episodi inizialmente compresi nelle *vitae* ma che avranno in seguito uno sviluppo del tutto autonomo[16]; in molti casi i prodigi compiuti dai santi circolano in raccolte indipendenti, rispetto alla *vita* o alla *passio*, acquisendo una propria ragione letteraria, come nel caso delle leggende agiografiche. Queste venivano elaborate a partire da fonti di origine diversa, dalle quali celebri motivi epico-mitologici potevano essere utilizzati dagli agiografi come spunti narrativi per consolidare la figura del santo nella memoria dei fedeli[17]. Infatti sono molti i motivi leggendari nei testi agiografici che già ricorrevano in episodi famosi della mitologia classica. Tra i diversi casi citati dagli studiosi si ricordano qui la storia di santa Barbara, la giovane rinchiusa dal padre in una torre, come nel caso di Danae[18]; oppure la vicenda di santa Tecla, la cui leggenda – riscritta nel V secolo – narra di come la donna, inglobata da una roccia, riuscì a preservare la propria castità dagli aggressori; un episodio in cui sembrano essere presenti alcuni elementi del mito di Dafne[19]. Non bisogna trascurare

12 Boesch Gajano 1990, 218.

13 Delehaye 1909, 51-55. Il più antico testimone della *passio* è il palinsesto greco 954, datato agli inizi del V secolo, della Biblioteca Nazionale di Vienna. Delehaye riporta una traduzione latina del palinsesto greco, contenuta nel cod. 14 della Biblioteca dei Bollandisti a Bruxelles, nella sede dalla società.

14 Delehaye 1909,56ss. Si tratta del *Vat. gr.* 1660 del X secolo.

15 Oldoni 1992, 645.

16 Leonardi 1993, 445s.

17 Acconcia Longo 2004, 206s.

18 Delehaye (1905) 1955[4], 33. Cf. Grégoire (1987) 1996[2], 193.

19 Delehaye (1905) 1955[4], 33. Cf. Fumagalli Beonio Brocchieri-Guidorizzi 2012, 66s.

che, tra le fonti a disposizione degli agiografi, la tradizione orale, in specie nei secoli del Medioevo, è stata una delle risorse da cui gli scrittori medievali attingevano continuamente per la stesura dei loro testi. Come sottolinea Sofia Boesch Gajano, la dimensione dell'oralità apparve un ricco repertorio di materiali narrativi, testimonianze di sostrati culturali precedenti, che tra tardo antico e alto medioevo riemergono in forme travisate[20]. Tra i generi letterari in cui si assottiglia il confine tra oralità e scrittura è da comprendere senza dubbio la narrazione agiografica, dove l'intento principale era quello di esaltare il valore morale di una vita ineccepibile, verosimile o inverosimile, tra virtù ed eroismo, al pari di ciò che avveniva analogamente per la mitografia[21]. Lo stesso Delehaye, infatti, già metteva in luce come spesso le vicissitudini dei santi cristiani rievocano immagini e scene narrative di lunga tradizione; temi preesistenti alla religione cristiana e profondamente radicati nella tradizione popolare[22]; un ambito nel quale – come si vedrà più avanti – si assottigliano inoltre le differenze tra le varie forme del racconto, in specie tra mito e leggenda. Attraverso la mediazione della cultura popolare, celebri episodi della mitologia classica vengono quindi riadattati più volte rispetto al contesto culturale coevo, un processo di «folklorizzazione», come è stato definito da Alain Boureau; i racconti popolari sono fondati su «*temi universali*, che si trasmettono più o meno intatti in un gran numero di popoli» nel corso dei secoli[23]. Sebbene nei testi agiografici sia possibile riconoscere elementi del mito antico, la figura di un santo compresa in tali racconti non attesta necessariamente il prosieguo delle antiche divinità greco-romane. In molti casi le tracce di mitologia che si avvertono, ora tenuamente, ora con maggior evidenza, nelle leggende cristiane sono da ricondurre, come già intuito da Delehaye, alla tradizione letteraria[24]. In particolare negli ambiti della letteratura popolare in cui oralità e scrittura si intersecano tra loro, come nel caso dell'agiografia, dove un episodio o un personaggio del mito può essere «re-interpretato in chiave cristiana» sul piano letterario senza che ne vengano preservate le antiche radici religiose, sulle quali in origine si fondavano i miti antichi. Attraverso l'indagine letteraria il contatto tra mito classico e leggende cristiane non si configura dunque in termini religiosi, bensì estetici[25].

20 Boesch Gajano, 1990, 239.
21 Oldoni 1992, 648.
22 Delehaye (1905) 1955[4], 16-19.
23 Boureau 2004, 1209.
24 Delehaye (1905) 1955[4], 177.
25 Grégoire (1987) 1996[2], 193.

3. La mediazione del tardo antico

Le osservazioni fin qui esposte, a partire da Delehaye, ben rientrano nella prospettiva della teoria della ricezione, dal momento che, come scrive Hans Robert Jauss, «quando nella letteratura del Medioevo si risconta il riapparire delle figure degli dei e delle loro storie […] è da presupporre sempre un atto di ricezione che va dalla semplice citazione fino alla rielaborazione»[26]. In riferimento a ciò è utile ricordare che la trasmissione del patrimonio letterario della civiltà latina non subì un totale arresto con la diffusione del cristianesimo, le opere degli *auctores* antichi furono invece riadattate alla luce del nuovo contesto culturale. Nel corso del Medioevo non verrà mai trascurata la lezione di sant'Agostino che nel *De Doctrina christiana* riconosce l'utilità degli strumenti tecnico-letterari del sapere antico, quando essi sono al servizio dell'insegnamento cristiano. Questo tipo di approccio alla letteratura classica non solo contribuisce a rivalutare le opere, ma abitua i dotti alla ricerca di un ulteriore senso nel testo oltre quello letterale, un significato «nascosto, spirituale, figurato»[27]. Attraverso l'interpretazione allegorica, che sarà alla base delle future esperienze letterarie del Medioevo, il testo viene reso attuale rispetto al contesto culturale coevo; questo bisogno esegetico, definito «un atto ermeneutico di appropriazione», nel quale i lettori moderni interpretano anacronisticamente le opere del passato, contribuisce così a legittimare e trasmettere il patrimonio classico pur in competizione con la letteratura cristiana[28]. Un discorso analogo è senz'altro valido anche per la mitologia classica, la quale apparve agli eruditi cristiani un ricco repertorio in cui era riposto un senso etico-morale che poteva essere rivelato solo con una corretta interpretazione. Così già nell'opera di Fulgenzio, in cui diversi episodi del mito vengono interpretati in chiave allegorica, come il celebre trionfo di Perseo sulla Gorgone: *Hos ergo terrores Perseus adiuuante Minerua, id est uirtus adiuuante sapientia, interfecit* (Fulg. *myth*. III 21). In senso ermeneutico perciò il mito non sembra documentare un significato univoco, ma risulta invece condizionato dal contesto storico e culturale dell'interprete. Lo studio della mitologia antica sarà centrale nel corso del Medioevo, dall'epoca di Isidoro di Siviglia fino ai commentatori medievali delle *Metamorfosi* di Ovidio nel XIII secolo. In questo periodo il discorso sul mito coinvolgerà anche l'agiografia. Un caso emblematico è rappresentato, tra X e XI secolo, da Gualtiero di Spira, autore della *Vita et passio sancti Cristophori*. L'autore non solo si dedica a coltivare il genere agiografico, ma promuove anche un maggior impiego del mito tra

26 Jauss (1977) 1989, 60.
27 Compagnon (1998) 2000, 55.
28 Compagnon (1998) 2000, 55.

gli scrittori coevi, se pur con una certa cautela; Gualtiero ostenta la propria conoscenza di Orfeo, di Teseo, di Ercole e di altri eroi antichi[29].

Se dal IV secolo la custodia del patrimonio letterario classico è da attribuire ai dotti cristiani, che reinterpretano il sapere antico, allo stesso modo è possibile ritenere che anche negli ambiti della letteratura popolare, in particolare nella letteratura agiografica, gli scrittori rielaborano temi e racconti mitologici conservati nella cultura popolare e privi delle antiche origini religiose. Tra i miti antichi e le leggende cristiane emerge da ultimo un rapporto dovuto anche alla difficoltà di definire il confine tra questi due generi. Per Delehaye in alcuni casi la distinzione tra leggenda e mito non risulta sempre chiara, dal momento che entrambe queste forme possono condividere talvolta le medesime prerogative. È vero che in origine il mito è una narrazione finzionale sui fenomeni della natura attraverso la personificazione di una forza o un'idea astratta; d'altro canto, la leggenda è la biografia di un personaggio storico cui sono attribuiti prodigi e gesta straordinarie. Ma la differenza tra i due generi si riduce quando in una vicenda mitologica vengono riconosciuti elementi storici: il racconto mitico così come quello leggendario si colloca in tal modo tra storia e immaginazione[30]. Non si tratta dell'unico aspetto in cui le caratteristiche del mito possano legarsi a quelle della leggenda. In entrambi i generi i fatti immaginari narrati risultano una componente necessaria affinché il valore delle vicende e dei loro protagonisti rimanga ben saldo nella memoria collettiva[31]. È proprio dal punto di vista di ciò che è considerato «significativo», secondo l'accezione di Hans Blumenberg, che si assottiglia maggiormente il confine tra leggenda e mito; questo, pur perdendo i suoi tratti originari, rimane sempre disponibile a nuove interpretazioni, rispetto a «ciò che è raccontabile», nel corso della sua ricezione[32]. Alcuni motivi non rimangono dunque immutati ma vengono adattati rispetto al nuovo contesto storico-culturale, in specie quando in essi è riconosciuta una valenza teleologica – al pari dei racconti agiografici –, così il tema della sauroctonia, un motivo «cavalleresco per antonomasia» e ben adattabile a un santo cavaliere[33].

29 Alessio 2005, 74.

30 Delehaye (1905) 1955[4], 3-10.

31 Fumagalli Beonio Brocchieri-Guidorizzi 2012, 13.

32 Blumenberg (1971) 2002, 81-85. Dall'altra parte per Pierre Saintyves i temi mitologici sono universali, come si riscontra anche in altri racconti risalenti ancora all'epoca mitologica (ad es. le favole), una volta perso i loro tratti tribali ed etnici. Si veda: Sanityves 1907, 262s.

33 Fonio 2019, 87.

4. Mito e agiografia: la leggenda di san Giorgio

Sulla continuità letteraria tra mito e agiografia è interessante approfondire ora alcuni aspetti del rapporto tra l'episodio di san Giorgio contro il drago e la storia del salvataggio di Andromeda, una vicenda più volte riscritta e le cui possibili interpretazioni nel corso del tempo hanno costituito la base per la leggenda del santo sauroctono. Molti studiosi, da Hippolyte Delehaye fino ai recenti studi di Daniel Ogden, sono concordi nel riconoscere un'affinità tra la leggenda cristiana e il mito greco[34]. La vicenda di Perseo e Andromeda ha inoltre origini antichissime: il tema dell'eroe che trae in salvo la fanciulla da un mostro marino è da ricondurre alla cultura siro-palestinese, da cui avrebbe tratto origine anche la storia parallela di Esione ed Ercole[35]. Fin dalla perduta tragedia di Euripide, cui si deve la maggior fortuna della storia, l'ampia diffusione della vicenda di Andromeda, in ambito latino, è attribuita soprattutto a Ovidio, che rielabora in chiave epica la versione euripidea del mito nel IV libro delle *Metamorfosi*[36], dove la struttura del racconto è da subito analoga a quella dell'episodio di san Giorgio. Tuttavia, lo scontro con il drago, se pur celebre, appare solo tardivamente nella tradizione agiografica relativa al santo. La prima testimonianza scritta risale a un manoscritto, in ambito bizantino, del XII secolo, ossia il ms. *Ang. gr.* 46 (A) conservato presso la Biblioteca Angelica di Roma. Dal testo del codice greco probabilmente discende nello stesso periodo anche la prima testimonianza latina, documentata invece dal ms. *Clm lat*. 14473 (M) conservato presso la Biblioteca Nazionale Bavarese di Monaco. Si tratta di un passionario in cui vengono compresi due miracoli attribuiti a san Giorgio: lo scontro contro il drago (*De dracone)* e l'episodio del demone (*De demone*). Il testo di entrambi i codici è stato edito nel 1903 dallo studioso tedesco Johann B. Aufhauser nel suo lavoro, fondamentale per lo studio del tema, dal titolo *Das Drachenwunder des Heiligen Georg inder Griechischen und Lateinischen Uberlieferung*[37]. Non bisogna trascurare inoltre che M proviene dallo *scriptorium* del monastero

34 Delehaye 1909, 74s. Si vedano anche Delehaye (1905) 1955[4], 179s.; Antonucci 1932, 89; Balboni, 1996, 515-6; Grégoire (1987) 1996[2], 193; Ogden 2013, 404.

35 Ogden 2008, 68.

36 Ov. *met*. IV 663-752. Cassiopea, vanitosa moglie del re Etiope Cefeo, ritenendo la propria bellezza e quella della figlia superiore a quella delle Nereidi, provoca l'ira delle dee. Costoro si rivolgono a Poseidone e ottengono che un mostro marino si avventi sul regno di Cefeo. Il sovrano, consultato l'oracolo di Ammone, decide allora di immolare la propria figlia, Andromeda, per placare l'ira delle divinità. Tuttavia la giovane, mentre si appresta a subire il supplizio, viene liberata da Perseo, di ritorno ad Argo dopo aver sconfitto la Gorgone. L'eroe greco, infatti, ottenuta la promessa di matrimonio della fanciulla dai genitori, la sottrae al terribile rituale uccidendo il mostro. Cf. Hyg. *fab.* LXIV; Apollod. II 4, III 43-5.

37 Aufhauser 1911, 52-187.

di Sant'Emmerano di Ratisbona, uno dei centri di copia più attivi nel periodo successivo alla rinascita carolingia[38].

Nel testo tràdito da A si legge che Giorgio, ritornando in Cappadocia, incontra sulle sponde di un lago una giovane, figlia del sovrano della città di *Lasia*, sulla quale incombe l'ira di un drago. Per salvaguardare gli abitanti il sovrano aveva sancito che tutti i giovani, compresa la figlia, fossero offerti in sacrificio al mostro. Dopo aver preso coscienza del pericolo, il santo decide allora di intervenire per salvare la fanciulla sconfiggendo il drago. Al prodigio compiuto tutti gli abitanti si convertono quindi alla religione del loro salvatore. Sia sul piano tematico, sia su quello narrativo, è possibile mettere in evidenza come alcuni elementi epico-mitologici, che caratterizzano il racconto di Perseo e Andromeda, si riscontrano anche nella leggenda cristiana. In entrambi i casi la narrazione si sviluppa analogamente: la scelta del sovrano di offrire in sacrificio la figlia, la giovane in attesa del supplizio, l'arrivo dell'eroe, il dialogo con la fanciulla e la sconfitta del mostro. Se è vero che celebri motivi narrativi siano stati reinterpretati attraverso la mediazione della cultura popolare, non sorprende quindi che anche «il tema delle colpe dei padri che ricadono sui figli, [...] una struttura così radicata, anche nel folclore» possa aver costituito poi «il modello della saga di san Giorgio e del drago»[39]. Già presso gli antichi la ragione del dramma vissuto da Andromeda è comune ad altri miti, a cominciare da Esione, anch'essa offerta in sacrificio dal padre Laomedonte, dopo che egli aveva provocato l'ira di Poseidone. Allo stesso modo, nella leggenda cristiana, la figlia del sovrano viene offerta in sacrificio a causa della condotta del padre, il quale, non riuscendo a sconfiggere il drago con il proprio esercito, obbliga gli abitanti a sacrificare i figli pur di salvaguardare la città. Anche il motivo dell'arrivo del protagonista ricorre in modo simile nei due racconti. Nel mito di Andromeda, già a partire dalla versione di Euripide, Perseo ritornando verso Argo dalla sua ultima missione contro Medusa sorvola le terre di Cefeo, come riportato anche da Ovidio: *gentibus innumeris circumque infraque relictis / Aethiopum populos Cepheaque conspicit arva* (*met*. IV 668-9). Solo a questo punto l'eroe nota la giovane incatenata alla rupe, *quam simul ad duras religatam bracchia cautes / vidit Abantiades […] trahit inscius ignes* (vv. 672-5) cui segue il dialogo tra i due protagonisti: *pande requirenti nomen terraeque tuumque / et cur vincla geras* (vv. 680-1). L'arrivo di Perseo in Etiopia è stato giudicato quasi un «ritorno provvidenziale», una condizione senz'altro adatta a un «cavaliere errante» come san Giorgio che, viaggiando, ostenta il proprio valore come un eroe greco[40]. Il carattere provvidenziale del ritorno del santo in Cappadocia è più evidente in

38 Munk Olsen 1995, 375.
39 Scarcia 1996, 531.
40 Scarcia 1996, 531.

un'altra redazione della leggenda, testimoniata dal codice *Vat. lat.* 6933 (V) del XII secolo. Il testo è riconducibile a un'ulteriore versione greca del racconto distinta da quella tradotta in latino in area germanica. Così si legge in V (c. 95v, Huber 1913, 129):

> In illis diebus factum est, ut Diocletianus imperator dimitteret exercitum suum, ut unusqisque ad propria rediret. Et secundum Dei preceptum inventus est sanctus martir Georgiius in loco illo, ubi puella debebat mori […] Et invenit puellam sedentem iuxta stagnum, flentem amarissime.

Impressionato dallo stato in cui si trova la fanciulla, il santo similmente al figlio di Zeus si rivolge alla donna per conoscere le sue origini e la ragione del pianto: *Mulier, quid ploras? Quare sedes in loco isto? […] unde es tu et quis populus est iste, qui in circuitu tuo est?* (c. 95v, Huber 1913, 129).

Ulteriori tracce del mito classico nel racconto di san Giorgio si riscontrano anche in altre versioni dell'episodio. A partire da un confronto con il testo di A, Aufhauser già metteva in evidenza come il racconto tràdito da M risulta una nuova redazione della leggenda. Il testo non appare un mero resoconto della vicenda tradotta dal greco, ma una vera e propria rielaborazione letteraria[41], nella quale viene dato più spazio agli elementi stilistici e narrativi del racconto, al fine di soddisfare il gusto del pubblico, cui spesso era rivolto questo tipo di testi nel corso dell'omelia. Un caso è rappresentato dalla figura del mostro che emerge dalle acque. Non c'è dubbio che, come sottolinea Ogden, nella tradizionale rappresentazione della vicenda di Andromeda, o di quella di Esione, le sembianze del κῆτος, cui la giovane viene data in sacrificio, appaiono simili a quelle di un serpente o di un drago, fin dalle più antiche testimonianze greche, una raffigurazione che proseguirà anche nel mondo latino[42]. Nella riscrittura del mito nel IV libro delle *Metamorfosi*, Ovidio descrivendo il *cetus*, che con l'ombra del proprio corpo oscura la distesa d'acqua, allude a una figura ibrida: mentre la parte inferiore del corpo *desinit in piscem* (Ov. *met.* IV 727), la parte superiore è caratterizzata da un collo squamoso e dalle fauci feroci *occupat aversum, neu saeva retorqueat ora / squamigeris avidos figit cervicibus ungues* (vv. 714-17). Inoltre la *belua* sconfitta da Perseo per certi aspetti risulta analoga al serpente di Marte nell'episodio di Cadmo, un altro eroe errante al pari di Perseo, che nel suo viaggio in cerca della sorella si imbatte in un terribile mostro. Anche in questo caso il corpo dell'*anguis* appare squamoso e smisurato a tal punto da ricordare la costellazione del Serpente che separa le due Orse (*met.* III 41-5):

41 Aufhauser 1911, 193s.
42 Ogden 2008, 88s.

ille volubilibus squamosos nexibus orbes
torquet et inmensos saltu sinuatur in arcus
ac media plus parte leves erectus in auras
despicit omne nemus tantoque est corpore, quanto,
si totum spectes, geminas qui separat Arctos

La figura descritta da Ovidio nell'episodio di Andromeda verrà inoltre ripresa anche dagli scrittori successivi, a partire da Manilio nel V libro degli *Astronomica*[43]. Allo stesso modo del mito, nella leggenda del santo cappadoce il mostro lacustre, che appare dalla vasta distesa d'acqua, risulta subito una creatura serpentiforme di grandi dimensioni: <*instar*> *maris stagnum, de quo inmmense magnitudinis draco exiens* (M c. 1v, Aufhaser 1903, 117). Ma c'è di più. Nel testo di M si fa riferimento anche alla ferocia del mostro, che aggredisce gli abitanti della città: *propinquos morsu vel amplexu caude, remotos vero solo afflatu interimebat* (c. 1v, Aufhaser 1903, 117). Il passo risulta di rilievo dal momento che non compare in altri testimoni della tradizione manoscritta relativa alla leggenda. Secondo l'analisi testuale condotta da Aufhauser, la descrizione è da ricondurre indubbiamente all'episodio di Cadmo nell'opera ovidiana, la cui lettura e commento già circolavano in area di lingua tedesca tra la fine del XI secolo e l'inizio del XII secolo, periodo definito dallo studioso Ludwig Traube come *aetas Ovidiana*[44]. Nel terzo libro delle *Metamorfosi* così viene descritta la ferocia del mostro contro i nemici: *hos morsu, longis conplexibus illos, hos necat adflati funesta tabe veneni* (Ov. *met*. III 48-9). La sequenza lessicale nel testo di M ricalca da vicino il testo ovidiano: *morsu*, *conplexibus*, *adflati*. La ripresa del passo ovidiano nel racconto medievale appare favorita anche dal contesto in cui si esprime l'azione: ora il serpente di Marte si scontra con l'esercito di Fenici, ora il drago lacustre sconfigge l'esercito del sovrano, costretto alla ritirata. Emerge, inoltre, un altro aspetto riguardo alla figura del mostro. La rappresentazione del *draco* tipica del mondo antico non è estranea alla cultura cristiana rispetto a quella del Leviatano, il mostro biblico i cui tratti riecheggiano la mitologia della cultura siro-palestinese[45] – da cui derivano sia il mito di Andromeda sia di Esione. Nel *Libro di Giobbe* viene descritta la capacità del mostro di ammorbare l'aria con il suo respiro: *de naribus eius procedit fumus sicut ollae succensae atque ferventis / halitus eius prunas ardere facit et / flamma de ore eius egreditur* (*Iob*, 41, 10-2). Il *monstrum* serpentiforme, già antagonista per antonomasia nei racconti mitologici[46], nel testo biblico viene sconfitto poi dal Dio di Israele: *tu confregisti capita Leviathan / dedisti eum in escam populo Aethiopum* (*Ps*

43 «*Caput eminet undas / scindentis pelagusque vomit, circumsonat aequor / dentibus, inque ipso rapidum mare navigat ore; / hinc vasti surgunt immensis torquibus orbes / tergaque consumunt pelagus*» (Man, V 81-5).
44 Traube 1911, 113.
45 Benvenuti 2012, 156s.
46 Ogden 2013b, 3ss.

73, 14). È attraverso questo tipo di esegesi che autori cristiani, come Agostino e Gerolamo, riconoscono nel Leviatano o nel *draco* un segno della manifestazione demoniaca[47]. Non sorprende allora che nella leggenda di san Giorgio il drago lacustre appaia un simbolo di conversione, a differenza del testo di Ovidio, dove il serpente di Marte o il mostro di Andromeda sono creature primordiali tipiche di un mondo ancora in formazione[48].

Nella rielaborazione della leggenda in M si riscontrano altri riferimenti non solo all'opera di Ovidio ma anche all'*Eneide*. Dopo che il re con i suoi uomini è stato costretto alla ritirata rifugiandosi tra le mura della città, il popolo rivolge un monito al proprio sovrano (M, c. 2r, Aufhauser 1903, 117):

> Habemus enim regem, qui cum cottidie nos ab ingenti dracone videat interfeci, nec nobis consulit nec subvenit civitati, sed paratus ad pugnam equi flectens habenas se intra urbis menia securum reponit

Il re viene accusato di non aver affrontato il mostro rifugiandosi tra le mura della città. L'espressione *equi flectens habenas* tuttavia si riscontra unicamente nel testo virgiliano, nel decimo libro si legge (*Aen*. X 572-577):

> Atque illi longe gradientem et dir frementem
> ut videre, metu versi retroque ruentes
> effunduntque ducem rapiuntque ad litora currus.
> Interea biiugis infert se Lucagus albis
> in medios fraterque Liger: sed frater habenis
> flectit equos, strictum rotat acer Lucagus ensem.

La scena, nella quale la schiera dei nemici si ritira all'arrivo di Enea, adirato per la morte dei compagni, preannuncia lo scontro tra i due fratelli e l'eroe virgiliano. Lucago e Ligeri invece di darsi alla fuga si dirigono come gesto di sfida verso il loro avversario, dal quale verranno poi sconfitti. Contrariamente, nella scena in M il re, pronto per la battaglia, decide di ritirarsi volgendo il cavallo verso le mura della città. Non si tratta dell'unico riferimento virgiliano all'interno del testo. Basti leggere il discorso che il sovrano rivolge alla sua unica figlia prima del supplizio cui è destinata (M, cc. 2v-3r, Aufhauser 1903, 121):

> Hactenus ex te filia mea dulcissima sperabam nuptias celebres agere, sperabam te sponso stabili conjugio copulare, sperabam ex te filios concipere, qui mihi in succesionem regni succederent|et mei regni gubernacula retinerent. sed ecce nunc

47 Benvenuti 2012, 157.
48 Rosati 2009, 335.

> non gaudium, non letitiam prestas, sed luctum et merorem largiris amarum. Non nuptias utpote ‹ut› sperabam celebro, sed exequiis tristibus operam impendo, non te viro copula socio maritali, sed quod miserrimum est in esca monstro te trado nefando, non me nepotum progenitorem facis, sed me infelicem derelinquis orbatum.

Il pianto del padre per l'imminente morte della figlia non è esclusivo del testo latino, tuttavia il motivo del lamento per la vana speranza del matrimonio, cui si contrappone la certezza della morte della giovane, caratterizza la trenodia del testo di M, in cui l'acceso tono patetico, scandito ad esempio dal ritmo dell'anafora (*sperabam… sperabam… sperabam*...) e dal parallelismo dettato dalle coppie sinonimiche (*gaudium*, *letitiam*, *luctum*, *merorem*), ben esprime la drammaticità della sequenza. Anche in questo caso è possibile mettere in evidenza un'influenza delle fonti classiche nello sviluppo della scena. In primo luogo è utile richiamare alla memoria alcuni versi del primo libro dell'*Eneide* (I 71-75):

> Sunt mihi bis septem praestanti corpore nymphae,
> quarum quae forma pulcherrima Deïopea,
> conubio iungam stabili propriamque dicabo,
> omnis ut tecum meritis pro talibus annos
> exigat et pulchra faciat te prole parentem

Per Aufhauser, nel testo di M riecheggiano senza dubbio i versi virgiliani, nei quali Giunone con il suo discorso cerca di ottenere l'aiuto di Eolo attraverso una promessa di matrimonio. L'espressione *conubio stabili* del v. 73 viene adottata anche nel racconto del santo. Il riferimento non sembra solo linguistico. Nel testo virgiliano infatti la dea non promette all'alleato solo un matrimonio, con la più bella tra le ninfe, ma garantisce a Eolo anche una discendenza: *pulchra faciat te prole parentem*. Analogamente, il sovrano di *Lasia* non può né dare in sposa la sua unica figlia, né avere una discendenza: *non me nepotum progenitorem facis, sed me infelicem derelinquis orbatum*. Al dramma del padre precede l'immagine della ragazza costretta ad adornarsi come una sposa prima del sacrificio (M, c. 2v, Aufhauser 1903, 121):

> rex [...] jussit filiam suam quo cultu sponso esset tradenda preparari er ornatu ditissimo preparatam [...] auro multo gemmisque pretiosissimis ornatam suo conspectui presentabat.

La mestizia dettata dalla celebrazione di un rito sacrificale e non di un matrimonio sembra ricondurre il passo a un tema letterario di lunga tradizione, che caratterizza la vicenda drammatica di altre celebri eroine tragiche. Il motivo del matrimonio-funerale non solo caratterizzava, fin dalla tragedia di Euripide, la storia di Andromeda ma anche quella di Ifigenia o Polissena, in cui emerge

il contrasto tra il diritto della giovane allo sposalizio e il dolore per il funesto sacrificio. Protagoniste di vicende più volte riprese dagli autori sia greci sia latini. Di certo nella leggenda cristiana il tono drammatico per un «funebre sposalizio»[49] si avverte dalle parole del sovrano: *sed ecce nunc non gaudium, non letitiam prestas, sed luctum et merorem largiris amarum*. La sequenza lessicale appare ricalcare da vicino il finale del *De Catilina coniuratione* di Sallustio – un testo senza dubbio noto nel Medioevo e compreso all'interno del canone scolastico[50] –, in particolare quando al termine della battaglia emergono tra i vincitori sentimenti contrastanti, mentre rivoltano le salme dei propri nemici *Ita varie per omnem exercitum laetitia, maeror, luctus atque gaudia agitabantur* (Sall. *Cat*. 61,8,15). Nel finale dell'opera di Sallustio, la sequenza di sostantivi, nella costruzione a chiasmo, ben esprime sul piano emotivo gli esiti drammatici di una lotta civile. Analogamente, nel testo di M il sovrano sembra voler cogliere il profondo senso di amarezza per il funebre sposalizio della fanciulla, adornata come una sposa ma prossima al sacrificio.

5. L'episodio di san Giorgio nei leggendari latini tra XIII e XIV secolo

Oltre al manoscritto *Clm lat*. 14473, la circolazione della leggenda in ambito latino è documentata anche da altri tre testimoni: l'*ex-Vind. Lat*. 15 conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, il *Vat. lat*. 6399 e il codice messinese 16 del fondo latino della Biblioteca Universitaria di Messina; ognuno di questi attesta una redazione a sé stante della vicenda. Tuttavia il confronto tra i diversi testimoni è necessario per comprendere la tradizione dell'episodio nei leggendari dei predicatori domenicani tra il XIII e il XIV secolo: nelle successive rielaborazioni il racconto è influenzato dallo sviluppo di un nuovo genere agiografico più vicino al modello dell'*exemplum*. Si tratta della *legenda nova*, ovvero le epitomi di *vitae*, *passiones* e *legendae* di santi in cui la brevità della narrazione non esclude l'intento morale. Nelle riscritture tardo medioevali la leggenda si arricchisce di elementi narrativi provenienti con probabilità da fonti diverse, sia scritte sia orali. Nel *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, composto nel XIII dal predicatore domenicano Bartolomeo da Trento, la narrazione è notevolmente ridotta, in modo da favorire la funzione morale rispetto agli aspetti narrativi. Questa raccolta era inoltre destinata ai predicatori e non a un pubblico ampio. L'impegno di riassumere in poche righe un racconto così esteso ha comportato non solo una riduzione del testo ma anche una revisione dell'intera vicenda sul piano narrativo. Nell'epitome del *Liber epilogorum* alcuni motivi tipici, cioè trasmessi dalla tradizione manoscritta, si intrecciano con elementi narrativi mai attestati in precedenza: la

49 Berardini Marzolla 2015, 656.
50 Munk Olsen 1991, 23-38.

principessa, una volta tratta in salvo, non si ricongiunge solo al padre ma a entrambi i genitori – come nell'analoga vicenda di Andromeda. Rispetto al carattere letterario della redazione di M, la sintesi di Bartolomeo acquista però una connotazione diversa, affinché sia «più vicina possibile alla forma dell'*exemplum*»[51]. La figura evangelizzatrice del santo viene esaltata dalla sua vittoria sul mostro non con la spada bensì con la croce, *Georgius cruce munitus aggreditur* (*Liber epilogorum*, CXLVI 10-1). La vicenda inoltre viene adattata al contesto culturale coevo: non è più un *rex* o un *imperator* a sancire il sacrificio da offrire al drago, il sorteggio del tributo è invece una decisione collettiva, cui nessuno può sottrarsi. Nella rielaborazione di Bartolomeo la figlia del *princeps* come altri giovani viene estratta a sorte per essere offerta al drago *et quia nullum sors excipiebat, testatur se filiam principis esse* (*Ivi*, 7-8). Benché la questione del sacrificio sia ben documentata fin dalle prime testimonianze scritte, il sorteggio delle vittime è un motivo estraneo alla tradizione della leggenda: questa è anche esito della tradizione orale, le cui influenze hanno di certo contribuito allo sviluppo del racconto. Per Alain Boureau, la consegna dei ragazzi e delle ragazze al mostro che opprime la città, è uno dei temi caratteristici dei racconti popolari, a partire dal celebre episodio di Teseo e del Minotauro[52]. La presenza di una o più tracce della mitologia classica nella leggenda cristiana non risulta estranea fin dalla genesi del racconto, «in un contesto dove l'agiografia accoglieva temi tradizionali della letteratura e del folklore»[53].

La storia del salvataggio della principessa dal drago, profondamente rivisitata sul piano narrativo nel *Liber epilogorum*, risulta così non secondaria per la diffusione della leggenda. A differenza di Bartolomeo da Trento, tra XIII e XIV secolo, Iacopo da Varazze sarà il primo autore a narrare in forma estesa la leggenda di san Giorgio; altri agiografi coevi, come Jean de Mailly e Vincenzo di Beauvais, non comprendono l'episodio nei loro leggendari. La ragione di una narrazione così ricca di dettagli risulta congrua al piano generale della *Legenda aurea*, dal momento che l'opera era destinata non tanto ai predicatori quanto a una platea più ampia di lettori. Tuttavia Iacopo rielabora la storia in un'ottica mitico-fiabesca includendo sia elementi narrativi attribuiti alla tradizione (ma non trattati da Bartolomeo da Trento), sia altri mai attestati in precedenza. L'autore riesce tuttavia a coniugare gli aspetti narrativi del racconto all'*exemplum* morale. Tra le diverse fonti in primo luogo emerge il *Liber epilogorum*. Iacopo riprende infatti il motivo del sorteggio dei giovani da offrire in tributo al mostro (*Cum igitur sorte omnium filii et filie darentur et sors neminem exciperet*), cui neanche la figlia del re può sottrarsi: *filia regis unica sorte est deprehensa et draconi adiudicata* (*Legenda aurea* LVI 22). Si riscontrano anche elementi affini a una redazione della leggenda documentata dal codice *Clm lat*. 14473 (M).

51 Paoli 2001, 53.
52 Boureau 2004, 1209.
53 Maggioni 2007, 1542.

Così l'avvio del racconto nel testo della *Legenda aurea* (LVI 19):

> Iuxta quam civitatem erat stagnum instar maris in quo draco pestifer latitabat, qui sepe popolum contra se armatum in fugam converterat flatuque suo ad muros civitatis accedens omnes inficiebat.

La capacità del mostro di ammorbare l'aria (*flatuque suo ad muros civitatis accedens omnes inficiebat*) è senz'altro affine all'eco ovidiana presente unicamente nella redazione di M, così come la descrizione del lago in cui si cela il mostro (*stagnum instar maris*). Verso la fine del racconto, quando Giorgio si appresta a uccidere il *draco*, si osserva un'altra coincidenza: *Tunc Georgius equum ascendens et cruce se muniens draconem contra se venientem audacter aggreditur et lanceam fortiter vibrans* (*Legenda aurea* LVI 57). La celebre immagine di Giorgio che brandisce la lancia è trasmessa solo da M, *pilo draconis fauces transfixit*; dopo il primo colpo, il santo estrae la spada per sferrare quello mortale: *et evaginato gladio eius caput amputavit* (M, c. 5r, Aufhauser 1903, 128). L'autore attingendo da fonti diverse (cf. *supra* l'espressione *cruce munitus*) rielabora una delle scene chiave del racconto, nel quale il «drago è utilizzato come minaccioso mezzo di conversione»[54]; un'immagine di certo edificante e soprattutto utile alla predicazione. Dall'altra parte non è da escludere che altri motivi narrativi, estranei alla tradizione della leggenda, siano da attribuire all'autore, come il tributo che inizialmente gli abitanti della città sono costretti a offrire al *draco* (Ivi, 20-1):

> Quapropter compulsi cives duas oves cotidie sibi dabant ut eius furorem sedarent […] Cum ergo iam oves pene deficerent, maxime cum harum copiam habere non possent, inito consilio ovem cum adiuncto homine tribuebant.

Iacopo aveva la possibilità di consultare più versioni del racconto o una redazione della leggenda in cui erano presenti motivi ricavati da testi differenti. L'esito di tali letture si evince dalle varianti redazionali tra la prima redazione della *Legenda aurea* e la seconda, nella quale l'autore rielabora gli spunti narrativi trattati dal suo confratello Bartolomeo in un'ottica più fiabesca. Riguardo alle plausibili fonti consultate potrebbe essere utile menzionare il cod. IX del Museo archeologico di Cividale del Friuli[55], ascrivibile alla prima metà del XIV secolo, latore di un passionario alle cui cc. 31r-32v è riportato l'episodio di

54 Maggioni 2007, 1542.

55 Scalon-Pani 1998, 95s. Si tratta di un codice membranaceo di ff. 244, redatto in *littera textualis* da un copista identificato come Federicus Ierolinis (ff. 6v-214r), ma sono evidenti anche diverse mani. Nel testo del codice si distinguono le iniziali calligrafiche e le rubriche in rosso; inoltre anche le piccole iniziali sono ritoccate in rosso.

san Giorgio contro il drago. È qui attestata una versione della leggenda che comprende elementi narrativi differenti, attinti dai documenti precedenti. Si tratta di una testimonianza di rilievo, in quanto documenta sia la grande popolarità dell'episodio nel basso Medioevo, sia la tipologia di testi dal quale lo stesso Iacopo da Varazze potrebbe aver attinto.

6. Conclusioni

A partire dalle prime attestazioni scritte nel XII secolo, fino alla riscrittura dell'episodio nella *Legenda aurea*, le diverse redazioni del trionfo di san Giorgio sul drago attestano, da ultimo, la tendenza degli scrittori medievali a rielaborare sul piano narrativo il racconto nel corso della sua trasmissione. Fin dall'origine della leggenda, gli aspetti precristiani, che caratterizzano le diverse stesure della storia, esplicitano il continuo processo di «folklorizzazione» di un'agiografia cristiana, in cui reminiscenze, credenze e temi popolari tràditi dalla cultura orale sono inclusi nella formazione dei racconti agiografici. Questo tipo di sviluppo delle *legendae* è senz'altro favorito nel caso di un santo militare, la cui figura si sovrappone facilmente alle antiche divinità della mitologia classica, le cui vicende rimangono radicate nella memoria collettiva: l'eroismo del *miles Christi*, che libera gli oppressi dal nemico demoniaco, rievoca il carattere mitico-fiabesco degli eroi nei racconti popolari. Allo stesso modo, il carattere eroico del santo sarà analogo a quello del cavaliere dell'età cortese, una figura esemplare che, come il santo, agisce «nell'orizzonte di un mondo non quotidiano di casualità ed elezione, *res adventura* e *providentia specialis*»[56]. In seguito, tra XI e XIII secolo, le vicende dei cavalieri delle leggende epiche «si sarebbero ibridate con quelle dei santi, rendendo lo scontro con il drago un tema ricorrente nell'epopea cortese»[57]. La lotta tra l'eroe (o il cavaliere) e il *monstrum* serpentiforme, in cui è implicita la tradizionale dicotomia tra bene e male, fin dalla mitologia antica, acquista nel simbolismo cristiano una «potente carica escatologica»[58], capace di attraversare tutto il Medioevo; un messaggio che si rinnova tanto nella letteratura popolare, quanto nell'iconografia e nella produzione omiletica latina del XIV-XV secolo.

Angelo Avvampato
Ricercatore indipendente
angelo.avvampato@gmail.com

56 Jauss (1977) 1989, 21.
57 Benvenuti 2012, 181.
58 Cardini (1981) 2004[3], 290.

Riferimenti bibliografici

Avvertenza. I testi antichi e medievali per lo svolgimento dell'analisi sono citati dalle seguenti edizioni: Tarrant 2004 (Ovidio, *Metamorfosi*), Flores 1996 (Manilio), Geymonat (1973) 2008[2] (Virgilio), Helm 1970 (Fulgenzio, *Mythologiae*), Vretska 1976 (Sallustio, *La congiura di Catilina*), Gryson 1994 (*Vulgata*), Paoli 2001 (Bartolomeo da Trento), Maggioni 2007 (Iacopo da Varazze, *Leggenda aurea*).

Acconcia Longo 2004
A. Acconcia Longo, *Vita passioni miracoli dei santi*, in G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (cur.), *Lo spazio letterario di Medioevo*, III, *Le culture circostanti*, I, *La cultura bizantina*, Roma 2004, 183-227.

Alessio 2005
C.G. Alessio, *La letteratura latina medievale. Gli dèi nel Medioevo, fra evemerismo e allegoria*, in P. Gibellini (cur.), *Il mito nella letteratura italiana*, I, Brescia 2005, 59-96.

Antonucci 1932
G. Antonucci, *La leggenda di S. Giorgio*, «Emporium» LXXVI (1932), 79-89.

Aufhauser 1903.
J. B. Aufhauser, *Miracula S. Georgii*, Leipzig, 1903.

Aufhauser 1911
J.B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg in der Griechischen und Lateinischen Überlieferung*, Leipzig 1911.

Balboni 1996
D. Balboni, *Giorgio, santo, martire*, in F. Caraffa et all. (cur.), *Bibliotheca sanctorum*, VI, Roma 1996, 512-525.

Benvenuti 2012
A. Benvenuti, *Il topos agiografico della lotta contro il drago: da metafora del potere pubblico a tema folkloristico*, in P. Golinelli (cur.), *Agiografia e culture popolari. Hagiography and popular cultures*, Atti del convegno internazionale di Verona, 28-30 ottobre 2010, Bologna 2012, 155-192.

Berardini Marzolla 2015
Ovidio, *Metamorfosi*, P. Berardini Marzolla (cur.), Torino 2015.

Boesch Gajano 1990
S.B. Gajano, *Le metamorfosi del racconto*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (cur.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, III, Roma 1990, 217-244.

Blumenberg (1971) 2002
H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, in M. Fuhrmann (cur.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. IV. *Poetik und Hermeneutik*, München 1971, trad. it. *Il futuro del mito*, Milano 2002.

Boureau 2004
Jacopo de Voragine, *La Legende dorée*, Introduction, Note sur la présente édition et Chronologie par A. Boureau, Paris 2004.
Cardini (1981) 2004[3]
F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, Milano 2004[3], Firenze 1981.
Compagnon (1998) 2000.
A. Compagnon, *Le démon de le théorie. Littérature et sens commun*, Paris 1998, trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino 2000.
Delehaye (1905) 1955[4]
H. Delehaye, *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles (1905) 1955[4].
Delehaye 1909
H. Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909.
von Dobschütz 1912.
E. von Dobschütz, *Das decretum gelasianum de libri recipiendis et non recipiendis in Kritischem Text*, Leipzig 1912.
Fonio 2019
F. Fonio, *La forma breve agiografica: prassi e storia*, «Carte Romanze» VII (2019), 77-106.
Fumagalli Beonio Brocchieri-Guidorizzi 2012
M. Fumagalli Beonio Brocchieri - G. Guidorizzi, *Corpi gloriosi. Eroi greci e santi cristiani*, Roma-Bari 2012.
Geymonat (1973) 2008[2]
P. Vergili Maronis Opera, edita anno 1973 iterum recensuit M. Geymonat, Roma 2008[2] (Torino 1973).
Gryson et all. 1994
Biblia Sacra. Iuxta vulgatam versionem, R. Gryson et. all., Stuttgart 1994.
Grégoire (1987) 1996[2]
R. Grégoire, *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano (1987) 1996[2].
Helm 1970
F. Placidis Fulgentii, *Mythologiarum libri tres*, recensuit R. Helm, Stuttgart 1970.
Huber 1913
Johannes Monachus, *Liber de Miraculis. Ein neuer Beitrag zur mittelalterlichen Mönchsliteratur*, von P. M. Huber, Heidelberg 1913.
Jauss (1977) 1989
H. R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, Munchen 1977, trad. it. *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino 1989.
Leonardi 1993
C. Leonardi, *Agiografia*, in G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (cur.), *Lo spazio letterario del medioevo*, I, *Il Medioevo latino*, II, Roma 1993, 421-462.

Maggioni 2007
Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.,* II, testo critico riveduto e commento di G. P. Maggioni, traduzione a cura di F. Stella et. all., Firenze 2007.
Munk Olsen 1991
B. Munk Olsen, *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto 1991.
Munk Olsen 1995
B. Munk Olsen, *La trasmissione dei testi*, in G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (cur.), *Lo spazio letterario del Medioevo*, I, *Il Medioevo latino*, I, Roma 1995, 375-414.
Oldoni 1992
M. Oldoni, *La tradizione orale e folclorica*, in G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò (cur.), *Lo spazio letterario del medioevo*, I, *Il Medioevo latino*, I, Roma 1992, 633-655.
Ogden 2008
D. Ogden, *Perseus*, Abingdon 2008.
Ogden 2013a
D. Ogden, *Drakōn. Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford 2013.
Ogden 2013b
D. Ogden, *Dragons, Serpents, and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds. A Sourcebook*, Oxford 2013.
Paoli 2001
Bartolomeo Da Trento, *Liber epilogorum in gesta sanctorum*, E. Paoli (cur.), Firenze 2001.
Rosati 2009
Ovidio, *Metamorfosi*. III. *Libri III-IV*, A. Barchiesi (cur.), traduzione di L. Koch, commento di A. Barchiesi e G. Rosati, Milano 2009.
Scarcia 1996
Manilio, *Il poema degli astri (Astronomica)*. II, introduzione e traduzione di R. Scarcia, testo critico di E. Flores, commento a cura di S. Feraboli e R. Scarcia, Milano 1996.
Saintyves 1907
P. Saintyves, *Les saints succesSeurs des dieux*, Pairs 1907.
Scalon-Pani 1998
I codici della biblioteca capitolare di Cividale del Friuli, C. Scalon e L. Pani (cur.), Firenze 1998.
Vretska 1976
C. Sallustius Crispus, *De Catilinae coniuratione*. II, kommentiert von K. Vretska, Heidelberg 1976.
Tarrant 2004
P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.J. Tarrant, Oxonii 2004.
Traube 1911
L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, München 1911.

‘Venere Spinaria’. Fortuna di un motivo leggendario tra Antichità e Rinascimento*

Sébastien Barbara

Il contributo studia l’influenza dell’antica leggenda della ferita di Venere dopo la morte di Adone (la spina di Venere) sullo sviluppo delle immagini di ‘Venere Spinaria’ nel Rinascimento: questa influenza, dovuta al peso dell’‘anacreontismo’ nelle rappresentazioni dell’amore, è stata rafforzata dalle immagini di ‘Spinari’, in particolare il famoso ‘Spinario Capitolino’. È così che una leggenda piuttosto rara e tarda nell’Antichità divenne un famoso tema iconografico nel Rinascimento, tanto da orientare erroneamente l’interpretazione di altri documenti.

The contribution studies the influence of the ancient legend of the injury received by Venus after Adonis’ death (i.e. the ‘thorn of Venus’) on the development of images of ‘Venus Spinaria’ (Thorn Puller) during the Renaissance: this influence, due to the weight of ‘anacreontism’ in mental representations of love was reinforced by ancient images of thorn pullers, in particular the famous Capitoline ‘Spinario’. Thus a rather rare and late legend in Antiquity became a famous iconographic theme in the Renaissance to the point of misleading the interpretation of other documents.

Keywords: Venus, Thorn Puller, blood, roses, engravings.

La fortuna del tema della puntura di spina e l’‘iconismo’ dello ‘Spinario Capitolino’ sono due esempi molto interessanti per esaminare fenomeni di ricezione tra Antichità e Rinascimento. Si osserva una curiosa alchimia tra testi antichi abbastanza isolati ma comunque conosciuti e la fama sorprendente di alcune statue antiche. Dopo aver ricordato alcuni testi greci e latini relativi alla colorazione di certi fiori da parte del sangue di Venere, esamineremo il trattamento della figura della ‘Venere Spinaria’ da parte degli incisori rinascimentali prima di cercare il valore e il significato della spina nell’Antichità. Lo studio riguarda quindi il problema del peso dei testi poetici e/o mitografici nell’interpretazione delle statue antiche e, in maniera più ampia, lo sviluppo dell’immaginario mitologico durante il Rinascimento.

* Ringrazio molto il professore Marco Fernandelli per l’invito a partecipare a questo convegno e la dottoressa Donatella Izzo (Trento/Lille) per il suo prezioso aiuto nella correzione delle bozze e per i suoi consigli di traduzione.

1. La tradizione letteraria sul sangue di Venere e sulla nascita e sulla colorazione delle rose

Sappiamo tutti che dal sangue di Adone nasce l'anemone: ancora oggi è una storia di trasformazione botanica diffusa e conosciuta[1]. Ma c'è un'altra tradizione, molto isolata, d'epoca ellenistica, secondo la quale l'anemone nascerebbe in realtà dalle lacrime versate da Venere dopo la morte di Adone. Vorrei concentrarmi in particolare su due passaggi del primo idillio del poeta Bione di Smirne (attivo intorno al II sec. a.C.)[2] nei quali Venere in lutto e senza sandali (ἀσάνδαλος) cammina sui rovi e il sangue dei suoi piedi colora le more:

ἁ δ' Ἀφροδίτα
λυσαμένα πλοκαμῖδας ἀνὰ δρυμὼς ἀλάληται
πενθαλέα νήπλεκτος ἀσάνδαλος, αἱ δὲ βάτοι νιν
ἐρχομέναν κείροντι καὶ ἱερὸν αἷμα δρέπονται.

Quaranta versi dopo il poeta dice[3] che il sangue di Adone è all'origine della nascita delle rose e che le lacrime di Venere diventano anemoni:

δάκρυον ἁ Παφία τόσσον χέει ὅσσον Ἄδωνις
αἷμα χέει, τὰ δὲ πάντα ποτὶ χθονὶ γίνεται ἄνθη·
αἷμα ῥόδον τίκτει, τὰ δὲ δάκρυα τὰν ἀνεμώναν.

Quindi, secondo Bione, il sangue di Venere dà alle more il loro colore rosso, mentre quello di Adone tinge le rose[4]. Però, accanto a questa antica tradizione che lega Venere alla colorazione delle more, c'è anche un'altra storia, tramandata da autori più tardi, che collega il sangue della dea dell'amore alla colorazione delle rose: la troviamo per esempio in Filostrato, che menziona le rose come «ricordi di Adone o tintura di Venere» (ὡς Ἀδώνιδος ὑπομνήματα ἢ ὡς Ἀφροδίτης βαφήν)[5], nelle *Progymnasmata* del retore Aftonio o negli scolii a Licofrone[6], fonti naturalmente ancora ben conosciute in ambito bizantino.

Ma questo motivo si ritrova anche, e anzi soprattutto, nella letteratura latina, che costituisce una via di trasmissione molto più plausibile verso l'Occidente

1 Nic. fr. 65 Schneider; Ov. *met*. X 728-739; Serv. *Aen*. V 72. Vedi Forbes Irving 1990, 279-280.
2 Bion 1,19-22.
3 Bion 1,64-66; cfr. Serv. *ecl*. 10,28.
4 Vedi Reed 1997, 233; Fantuzzi 1985, 52ss.
5 Philostr. *Ep*. 1,19; cfr. 27. Secondo Filostrato (1,27) questa leggenda sarebbe tipica di Cipro e della Fenicia (ἡ γὰρ ἄκανθα τῶν ῥόδων παριοῦσαν τὴν Ἀφροδίτην ἔκνισεν, ὡς Κύπριοι λέγουσι καὶ Φοίνικες) come quella di Adone.
6 Aphth. *Prog*. 2,5 (= *Gp*. XI 17,1-3); schol. *ad* Lyc. 831; cfr. Procop.Gaz. *Ep*. 8; Ps.-Eudoc. 27, p. 42 Flach.

e la modernità. Alcune allusioni a questo motivo si trovano in effetti sparse in vari testi latini come l'*Aegritudo Perdicae* (35-37), il *Peruigilium Veneris* (22-23), le poesie dell'*Anthologia Latina* (in particolare quelle di Floro, poeta manierista del secondo secolo)[7] e infine in Claudiano[8] e in Draconzio[9]. La conoscenza o la scoperta[10] di alcuni di questi testi nel Quattrocento e nel Cinquecento spiegano forse lo sviluppo di questo motivo nell'arte del Rinascimento, come cercheremo di mostrare. Queste fonti antiche sono per esempio conosciute da Lorenzo il Magnifico e da Poliziano, che corregge il testo di Claudiano grazie alla conoscenza di questa leggenda[11].

Tuttavia, per quanto riguarda i documenti iconografici dell'Antichità, non esiste una rappresentazione figurativa specificamente dedicata al motivo della 'Venere Spinaria'. In effetti il *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* non conosce un tipo antico di 'Venere delle spine'[12], ma esiste un testo antico che inaspettatamente *sembra* parlare, almeno a prima vista, di un'immagine di questo tipo. Nelle *Cyranides* un passaggio su una cintura erotica per le regine[13] menziona due pietre rosse di tipo *adamas*[14] con «l'incisione di Venere con spine o rose sotto i piedi» secondo la vecchia traduzione francese di De Mély[15]. In realtà, il testo greco parla piuttosto di «due *adamas* con una spina di Venere, cioè di rosa, che esce dal piede»: ἀδάμαντας δύο ἔχοντας Ἀφροδίτης ἀκάνθην ἤγουν ῥοδωνιὰν ἐκ τοῦ ποδός. Bisogna quindi immaginare l'immagine anatomica, in miniatura, di un singolo piede. Non ho trovato un intaglio di questo tipo, ma il testo ermetico attesta indirettamente, credo, la conoscenza (a livello popolare?) e la diffusione, già in età antica, del motivo della 'spina di Venere'. In contesto erotico dunque un solo piede e una spina possono fare riferimento a Venere.

A proposito di sandali, si può forse istituire un collegamento con una famosa Venere che si toglie il sandalo per andare al bagno[16]. In questa direzione, mi

7 Anth. IV 273,2-3; 274,10; 520,4; forse nel poema sulla nascita delle rose dello Pseudo-Ausonio (Auson. *Idyll.*, 14, 22 = App. 2. *De rosis*, 22) – per l'attribuzione a Floro, vedi Bolisani 1963-1964, 70.
8 Claud. *rapt. Pros.* II 122-123.
9 Drac. *ros.* 3-8. Vedi Wolff 1996, 82; Stoehr-Monjou 2014.
10 Il *Peruigilium Veneris* è stato scoperto nel 1507 da Erasmo a Venezia; ma l'*editio princeps* dell'*Aegritudo Perdicae* (quella di Baehrens) risale al 1877.
11 Charlet 1987, 29s.
12 Delivorrias *et al.* 1984.
13 Cyran. I K,25. Vd. Mastrocinque 2014, 27-32.
14 Cfr. Faraone 2018, 337, n. 150.
15 De Mély 1902, 51.
16 Delivorrias *et al.* 1984, [6] nr. 462-481; Jentel 1984, [Z], nr. 196-210; Stampolidis-Tassoulas 2009, 91, nr. 19; c'è anche un'altra Venere (Delivorrias *et al.* 1984, [7, h], nr. 514-517; cfr. Jentel 1984, [S] nr. 131) che è in procinto di colpire un satiro (il 'gruppo di Delo' oggi a Atene); si veda anche *infra*, n. 40.

sembra interessante anche il mosaico della Casa di Venere a Mactar (Tunisia)[17] in cui la dea si toglie il sandalo (fig. 1): si tratta ovviamente di una Venere al bagno, ma si può notare la presenza vicina di un roseto con spine che sostituisce nella funzione di supporto, la statua di Priapo, che compare di solito in questo tipo iconografico, e che forse suggerisce indirettamente il motivo della colorazione delle rose. Potrebbe quindi trattarsi di un'immagine ibrida.



Fig. 1 *Venere al bagno*, III sec. d. C., mosaico, Casa di Venere, Maktar (Tunisia).

2. Fortuna nel Rinascimento di una tradizione antica marginale

Lasciamo ora le fonti antiche per esaminare la presenza del motivo nel Rinascimento attraverso due incisioni dalla scuola di Marcantonio Raimondi (1470?-1534), la prima di Marco Dente di Ravenna (1493-1527), la seconda del cosiddetto 'Maestro del Dado' (c.1512-1570)[18]. Queste due opere documentano un interessante fenomeno di ricezione oscillante tra errore interpretativo e peso del tema erotico, cioè della tradizione anacreontica,

17 Picard 1974; Picard *et al.* 1977.

18 Vedere anche quella di Ghisi nel 1556 e quella di Chiari intorno al 1700 (Bender 2007, 26; cfr. inoltre Bender 2018, nr. 648, 651, 686, 694, 696-697 etc.).

quell' 'anacreontismo'[19] che dall'Antichità fino al Rinascimento (soprattutto nel caso di Raffaello) influenza ampiamente l'immaginario erotico nella tradizione occidentale. Raimondi aveva privilegiato le tematiche erotiche (anzi pornografiche, nel caso dei famosi *Modi*)[20], come ad esempio gli amori degli dei o le immagini di Eros e Venere. Di questo repertorio faceva parte la storia d'amore tra Venere e Adone, che certamente era nota, come testimonia un'incisione (1516)[21] ispirata a un disegno di Giulio Romano per la Stufetta Bibbiena del Vaticano[22].

Intorno a 1516 Marco Dente produce un'incisione (fig. 2) detta « Venere Spinaria »[23], che mostra la dea nuda che toglie la spina dal piede sinistro con la mano sinistra[24]. La posizione è innovativa, senza alcun legame, a mio avviso, con un'immagine antica. Anche Marco Dente avrebbe utilizzato un disegno di Giulio Romano o della scuola di Raffaello realizzato per la decorazione della Stufetta Bibbiena[25]. La presenza del coniglio, simbolo della lussuria[26], specifica il significato generale dell'immagine. Ma se Dente ha avuto l'idea di riprendere il tema è probabilmente perché conosceva lo *Spinario Capitolino*. Ha infatti realizzato disegni di capolavori antichi come il *Laocoonte*[27], scoperto nel 1506, o lo *Spinario* (fig. 3)[28] conosciuto già dal dodicesimo secolo[29]. Nel 1471 lo *Spinario* fu trasferito dal Laterano al Campidoglio ed esposto al Palazzo dei Conservatori[30], dove Dente lo vide tra il 1515 e il 1527. Qui il bronzo conobbe una nuova celebrità (fig. 6), che forse spiega anche l'interpretazione errata di un'altra statua che presenta una posa simile, la Ninfa seduta di Firenze (fig. 5).

19 Vedi per esempio Lambin 2002.
20 Vedi Talvacchia 1989, 279; Turner 2017.
21 Data come 'Angelica e Medoro' da Oberhuber in Ill. Bartsch XXVI, 156-158, nr. 484-485; cfr. Bender 2018, nr. 1890.
22 Talvacchia 1989, 283; Bender 2018, nr. 1885, 1887, 1890.
23 Secondo Bender 2007, 25 e 2018, nr. 636, anche Raimondi ha realizzato negli stessi anni un'incisione dello stesso soggetto, tratta dal disegno di Raffaello (cfr. van Straten 1988, 540). Poiché non ho le competenze per esaminare questo tipo di problema, lo lascio agli storici dell'arte.
24 Ill. Bartsch XXVI, 11-13, nr. 321; Bender 2007, 25; 2018, nr. 645.
25 Bender 2007, 25; 2018, nr. 639.
26 Ringrazio la dottoressa Ermanna Panizon che mi ha segnalato l'informazione.
27 Ill. Bartsch XXVI, 240, nr. 243; [27], 50, nr. 353.
28 Ill. Bartsch XXVI, 152, nr. 480; cfr. 135, 465.
29 Parisi Presicce 2005, 20.
30 Parisi Presicce 2005, 20.



Fig. 2 Marco Dente, *Venere Spinaria*, c. 1516, incisione, The Met Fifth Avenue, New York.



Fig. 3 Marco Dente, *Lo Spinario Capitolino*, XVI sec., incisione, The Met Fifth Avenue, New York.



Fig. 4 Maestro del Dado, *Venere ferita dalle spine di una rosa*, 1532, incisione, The Met Fifth Avenue, New York.

Nel 1532 il Maestro del Dado, un incisore anonimo della scuola di Raimondi, produce un'altra *Spinaria* (fig. 4)[31] ispirata a Raffaello. Questa volta la posizione è molto prossima a quella dello *Spinario* capitolino: la dea toglie la spina dal piede sinistro posto sul ginocchio destro. Lo fa con la mano sinistra, mentre lo 'Spinario' utilizza la destra. L'opera ricorda vagamente anche un'incisione di

31 Ill. Bartsch XXIX, 173, nr. 16; Bender 2007, 25s.; 2018, nr. 656.

Raimondi (successiva al 1517) che copia un'altra pittura perduta di Raffaello per la Bibbiena e in cui Venere si lava i piedi dopo il bagno[32]. Un altro collegamento si può istituire con la posizione della *Ninfa seduta* di Firenze (fig. 5), statua di cui parleremo a breve. Ritengo, tuttavia, che il creatore del prototipo volesse semplicemente produrre una *Spinaria* sul modello del famoso *Spinario*.

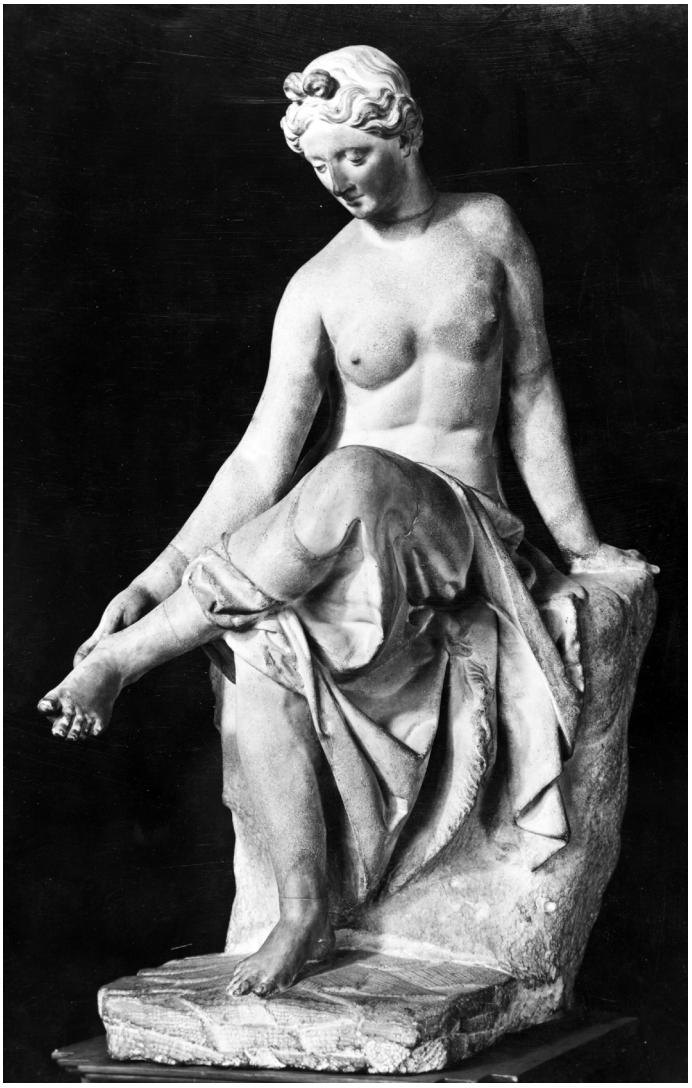


Fig. 5 Ninfa seduta, I sec. a. C., statua, Galleria degli Uffizi, Firenze.

32 Ill. Bartsch XXVI, 287-292, nr. 297. Vedi Bimbenet-Privat 2009.

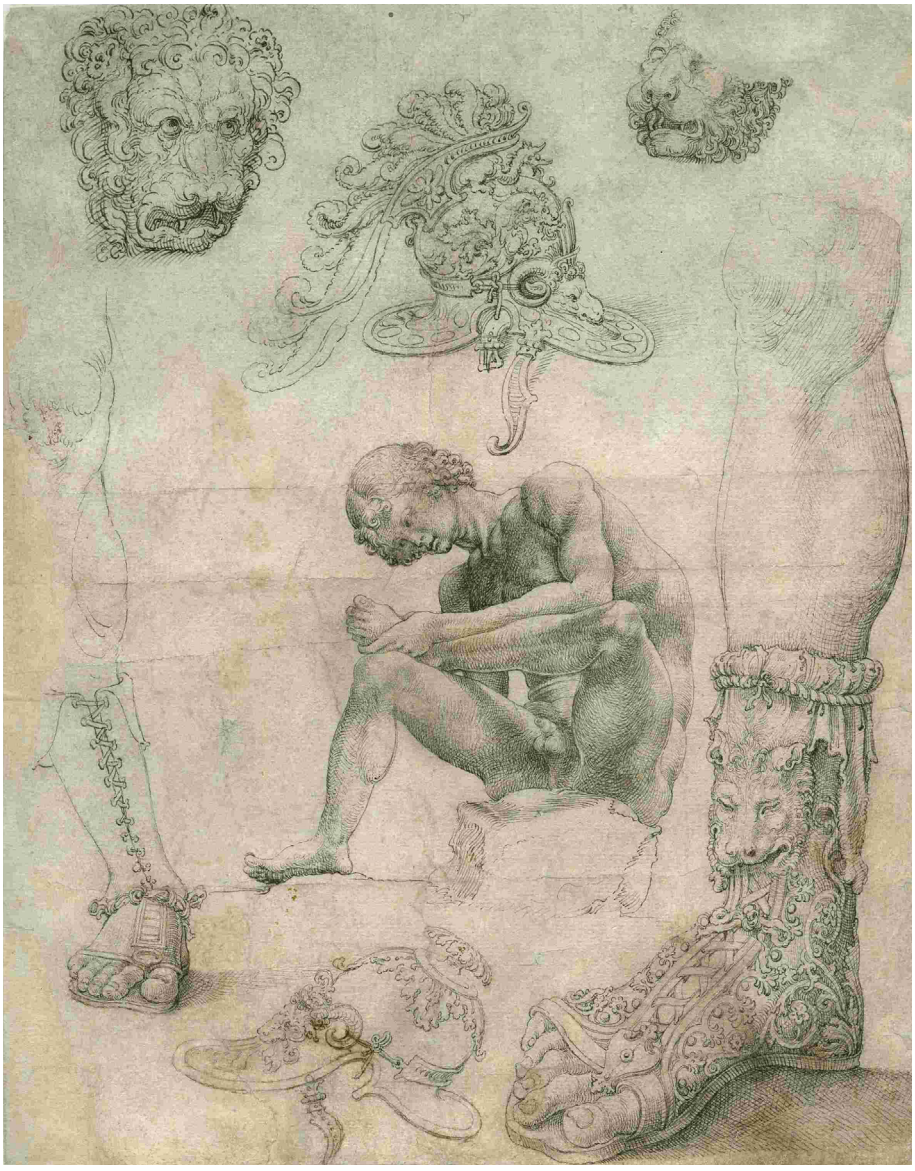


Fig. 6 Jan Gossaert, *Studi con lo Spinario*, c. 1509, disegno, Leiden University Library.

L'artificialità della situazione è lampante: se è possibile graffiarsi i piedi quando si cammina a piedi nudi sui rovi, è più difficile farlo con un cespuglio di rose, anche selvatico. Infine, è assai improbabile che una singola spina conficcata nel piede possa far fuoriuscire abbastanza sangue da colorare una pianta: la leggenda

è già abbastanza inverosimile, ma la trasposizione di Venere sul modello dello 'Spinario' ha quindi in sé qualcosa di ancora più anomalo. Nell'immaginario rinascimentale si cristallizza dunque un'equivalenza convenzionale tra *Venere Spinaria* e *Venere della colorazione delle rose*.

Nella storia dell'arte e nella storia della ricezione dei modelli antichi ci sono alcune interpretazioni errate che testimoniano, in primo luogo, la tendenza a leggere in chiave mitologica le immagini dell'Antichità – alcuni critici ritengono infatti che un'opera debba necessariamente illustrare una storia. In secondo luogo, tali interpretazioni subiscono l'influenza di immagini come lo *Spinario Capitolino* o forse altri *Spinari*[33].

Questa lettura erronea si riscontra, per esempio, in relazione alla *Venere al bagno*, e, nella fattispecie, a proposito di un intaglio visibile sul *Beazley Archive*[34]: «*Venus lifts her foot, maybe to remove a thorn. A cherub helps her*». Ma nella bellissima statuetta in marmo di Pompei (la Venere 'in bikini' del Gabinetto Segreto di Napoli) vediamo chiaramente che il piccolo Eros ha la funzione di sostenere il piede della dea che si toglie il sandalo. È poi soprattutto la famosa *Ninfa seduta* (fig. 5) di Firenze (N. Inv. 190) ad essere stata interpretata come una *Venere Spinaria* a causa della sua posizione: la troviamo infatti sotto la denominazione di *Ninfa alla Spina* o di *Venere ferita da una spina*[35]… Ma questa *Ninfa seduta* della Galleria degli Uffizi è in realtà una ninfa che si toglie semplicemente il sandalo. Sappiamo oggi che faceva parte, con il satiro al *kroupezion*, del gruppo ellenistico *L'invito alla danza*[36] e che non ha nulla a che fare con una storia di spine.

Per concludere, potremmo forse considerare anche lo *Spinario Capitolino* nella sua 'falsa unità': infatti, oggi sappiamo che a questa statua è stata aggiunta la testa di un Eros simile a un tipo attribuito ad Alcamene (V secolo)[37]. Siamo dunque di fronte alla combinazione di una testa di stile classico con un corpo ellenistico, come chiaramente indicato dalla sua posizione. Ora, questa aberrazione stilistica è il risultato del caso o il frutto di un tentativo di

33 'Gruppo Borghese', oggi in Francia (Louvre, Inv. Ma320) con un satiro che toglie una spina del piede di un fauno (Meinecke 2016, 130-134) o un rilievo di marmo del Vaticano (Cordier 1936, 140; Meinecke 2016, 134-136) o ancora una Tanagra (Cordier 1936, 143).

34 Ref. number 7.I.K.84: http://www.beazley.ox.ac.uk/record/98156FF1-593A-40BF-8653-B419303DA609.

35 Nel vecchio libro di Joret (1892, 48) in francese sulla rosa nell'Antichità e il Medioevo leggiamo: «une statue grecque du musée de Florence, qui représente Vénus arrachant de son pied l'épine qui l'avait blessée, semble avoir consacré le souvenir de cette légende.» cioè una statua greca del museo di Firenze che raffigura Venere che toglie dal piede la spina che l'aveva ferita; questa descrizione sembra aver consacrato il ricordo di questa leggenda. Vedi anche Cordier 1936, 140; 142.

36 Smith 1996, 130 et fig. 157,1-4.

37 Moreno 2006, 66s.

trasformare l'immagine in un Eros con riferimento alla leggenda[38] e dunque di produrre un *Eros Spinario*? Purtroppo non possiamo ottenere prove certe, ma non è impossibile che la statua sia stata trasformata già in epoca antica con l'intento di conferirle una connotazione erotica[39].

3. Interpretazione generale... e ritorno ai testi

Possiamo adesso tornare al potenziale significato dell'antico motivo della spina. Sappiamo che gli Antichi amavano rappresentare ironicamente Venere e Amore che soffrivano essi stessi dei mali che causavano[40]. È il senso profondo, credo, del motivo della spina di Venere (ἀκάνθη Ἀφροδίτης). Essa si combina bene con la tragedia sanguinosa di Adone[41], ma all'inizio questo tema doveva collegarsi simbolicamente al desiderio come puntura acuta: è una declinazione del motivo del 'κέντρον del desiderio' o del 'dente del desiderio'. In effetti, il dolore dell'amore era associato in Grecia, già in epoca classica, all'idea di δῆγμα, cioè di morso, o di κνῆσμα nel καρδία, cioè di puntura al petto[42], e la punta della freccia di Amore ha naturalmente il medesimo significato: la punta e il fuoco sono le armi di Amore.

Ho trovato l'unica interpretazione morale e religiosa nel secondo Mitografo del Vaticano[43], che attribuisce la rosa a Venere e fornisce la seguente spiegazione: le rose sono rosse perché il desiderio è rosso a causa della vergogna e a causa della puntura del peccato (*rubet libido uerecundiae approbrio, pungit peccati aculeo*)... l'idea è piuttosto medievale; l'*editio princeps* di questo mitografo risale ad A. Mai (1831).

38 Per una versione con il sangue di Eros, vedi Auson. 8.76-77; 91.

39 Già nei secoli XII e XIII lo Spinario sembra essere oggetto di interpretazioni sessuali (vedi Parisi Presicce 2005, 26; 30) in virtù della sua bellezza, della sua posizione potenzialmente ambigua e del fatto che, collocato in cima a una colonna, non era perfettamente visibile; è da notare che sulla statuetta caricaturale di Priene (Smith 1996, 137 e fig.172) il personaggio ha un sesso sproporzionato.

40 Ci sono immagini con Eros punito, come ad esempio il mosaico di Utica (Bardo, Tunisia) dove due Eroti ne colpiscono un terzo, uno con un ramo, l'altro forse con una rosa sotto gli occhi di Venere. A mio parere non vi è alcun legame con il sangue divino: la spina di rosa è solo un simbolo della puntura, del morso dell'amore, usata contro di lui. È una variante del tema della punizione di Eros a volte punito con il sandalo di Venere, a volte torturato e bruciato dalla sua stessa torcia (vedi Stampolidis-Tassoulas 2009, 92-93, nr. 21-22). Vedi anche Lux. *anth.* 86 Riese / 74 Shackleton Bailey dove Amore è punto sulla mano da una spina del giardino di Venere (*hortus Veneris*).

41 Cfr. Reed 1997, 233. Bisogna anche tenere conto del fatto che la rosa è il fiore di Venere e, come dice Plinio (XXI, 10), «nasce da una spina piuttosto che da un frutto» (*rosa nascitur spina uerius quam frutice*). Il dolore (*spina*) è dunque associato alla cosa più delicata (*flos*). Vedi anche Anth. [Incert.] 866,4 Riese: *Martem spina refert, flos Veneris pretium est*.

42 Barbara 2020, 16-17.

43 Mythogr. 2,31 Bode / 42 Dain.

Questa interpretazione vale per Venere e per le rose, ma per i tipi statuari di 'Spinari' la situazione potrebbe essere diversa... Qual era il significato iniziale? La metafora della spina è banale: le spine possono significare 'finezza', 'sottigliezze' o 'questioni spinose'; in due epigrammi dell'*Antologia*[44], le spine sono le 'sottigliezze', i 'cavilli inetti' degli studiosi. Le spine sono 'questioni spinose' per Luciano e Ateneo[45]. In un passaggio di Orazio, le spine sono anche figurativamente e moralmente ciò che nuoce all'anima, le preoccupazioni (*certemus spinas animone ego fortius an tu / euellas agro*)[46]. Le spine significano soprattutto 'dolore' in generale e, quasi proverbialmente, 'dolore dell'amore'[47]. In un epigramma pornografico dell'*Antologia greca*[48], la spina rappresenta il dolore causato dall'eccessiva sensualità del sesso orale (forse perché il sesso è visto come una rosa?).

Ci sono anche due epigrammi dell'*Antologia greca*[49] dove la spina simboleggia la sottigliezza e la magrezza: si tratta di uno ragazzo così magro che è lui a pungere la spina con il piede. Non è escluso che queste due poesie attestino indirettamente la conoscenza in epoca antica del tipo *Spinario*. Del resto lo *Spinario* primitivo era un fauno, come si può osservare con chiarezza sulla copia in marmo del British Museum (1880, 0807.1)[50], vale a dire che la statua mostra la bruttezza e, insieme con essa, la finezza, la fragilità, la delicatezza.

Non credo dunque che la chiave erotica debba essere privilegiata per capire l'archetipo dello *Spinario Capitolino*, che è una variante abbastanza atipica dei gruppi di *Spinari*. Per i tipi statuari degli *Spinari* le fonti antiche non dicono mai chiaramente che devono essere considerati come immagini legate all'amore. La maggior parte dei documenti mostra fauni e satiri e talvolta una ninfa o una vecchia in ambito bucolico[51]. Forse si può ipotizzare che l'estrazione della spina rappresenti un primo contatto dei corpi che prelude a una scena erotica che seguirà subito dopo[52], ma l'esempio dello *Spinario*, un'opera che presenta una sola figura, va contro questa interpretazione. Quanto ai gruppi, in cui la spina non viene estratta dal personaggio che si è procurato la ferita, ma da altri che vengono in suo soccorso, si tratta di rappresentazioni della pittoresca

44 *AP* XI 321,1 e 322,2. Cfr. Luc. *Hist.Conscr.* 28.
45 Luc. *Hes.* 5; Ath. III 97d.
46 Hor. *epist.* I 14,4-5. Sulla fortuna del motivo vedi Borzsák 1971.
47 Cfr. *AP* V 28 (attribuito a Filodemo) dove (v.6), a proposito di un ragazzino dalla bellezza sbiadita, si tratta di rosa degradato in rovo.
48 *AP* XI 329,2: δεινὴν χοῖρος ἄκανθαν ἔχει.
49 *AP* XI 102; 308.
50 Smith 1996, fig.171; Parisi Presicce 2005, 8s.
51 Vedi Cordier 1936; Smith 1996, 137; Amedick 2005; Meinecke 2016.
52 In realtà, nelle favole (Aesop. 198 Hausrath; Babr. 122) il personaggio che finge di voler venire in aiuto per togliere la spina maschera così il suo stratagemma predatorio.

peripezia di un tiaso[53] e di un racconto di fraternità piuttosto che di scene dall'atmosfera eroticheggiante. Lo *Spinario Capitolino* mostra soprattutto un incidente della vita quotidiana ed uno studio anatomico, orientamenti tipici dell'arte ellenistica. Possiamo dunque imbatterci in immagini antiche che non sono né mitologiche né allegoriche.

Tuttavia ci sono anche, è vero, alcuni testi che suggeriscono vagamente un'interpretazione erotica: un testo di Teocrito, in cui il pastore Battos viene punto da una spina ed è aiutato da Corydon (ἁ γὰρ ἄκανθα / ἀρμοῖ μ' ὦδ' ἐπάταξ' ὑπὸ τὸ σφυρόν: "perché una spina mi si è conficcata sotto il tallone")[54] mostra che il tema della spina è tipico dell'ambito bucolico e che presenta delle tangenze con l'ambito erotico[55]: la ferita provocata dalla spina alluderebbe cioè in certa misura a quelle provocate dalle frecce di Eros e alla sproporzione tra ferite apparentemente lievi e gravità delle conseguenze. La risposta di Battos («Che piccola puntura! Eppure abbatte un pezzo d'uomo »)[56] potrebbe anche essere intesa in questo senso; inoltre, la conversazione si sposta poi sul tema dell'amore.

Esiste anche un epigramma di Lussorio[57] che descrive un piatto sul quale è rappresentata una contadina intenta a togliere una spina dal piede di un satiro sotto lo sguardo divertito di Amore[58]. Tuttavia, può trattarsi di un amalgama isolato e tardivo (cfr. il *Cavaspina rilievo* vicino al piatto descritto da Lussorio, ma senza Amore)[59]. Potremmo dunque ipotizzare delle variazioni nelle interpretazioni. Penso anche al tema del leone ferito da una spina che possiamo trovare sugli intagli[60] e ad alcune monete provinciali della Tracia[61] sulle quali Amore guarisce la bestia. Amore, però, non era presente inizialmente[62]: è chiaro che in questo caso si tratta della storia del leone di Androcle[63] rivisitata con un filtro erotico – poco prima dell'intervento di un altro filtro, religioso, nel caso dell'aneddoto che coinvolge Girolamo e il leone. L'aneddoto, inizialmente

53 Amedick 2005; Meinecke 2016.
54 Theoc. 4,50-51.
55 Cfr. Theoc. 4,58-63.
56 Cfr. Theoc. 4,55: ὁσσίχον ἐστὶ τὸ τύμμα καὶ ἁλίκον ἄνδρα δαμάξει.
57 Lux. *anth.* 371 Riese / 366 Shackleton Bailey. Vd. Garambois-Vasquez 2019, 86s.
58 Lux. *anth.* 371 Riese, 2-3.
59 Meinecke 2016, 140-142.
60 Richter 2006, pl.XLII, nr. 308. Vd. Mastrocinque 2014, 28; Spadini 2021.
61 Monete di Serdica e Deultum sotto Caracalla, Massimino e Massimo: vedi Mouchmov 1912, nr. 4851; pl. VII,34; Varbanov 2007, nr. 124; Jurukova 1973, 92, nr. 199; pl. XIII,199; Auktions-haus H.D.Rauch, Mail Bid Sale 9 (Sept. 2005), lotto nr. 346: https://www.acsearch.info/search.html?id=242868
62 Bonner 1945.
63 Gell. V 14; Ael. *NA* VII 48; cfr. Plin. *nat.* VIII 56 (storia di Mentore in Siria).

afferente alla sfera del meraviglioso naturale, subisce una prima modifica a causa della presenza della spina che suggerisce l'intervento dell'Amore, e subisce poi una seconda modifica al fine di simboleggiare la fratellanza e la dolcezza universali nell'ambito della fede cristiana.

Per concludere, abbiamo visto dunque che c'è una tendenza a collegare il tema della spina a quello dell'amore. Questa tendenza illustra il peso del tema iniziale del *kentron*. Ciò non significa che sia sempre questo il significato originale in tutti gli usi del tema della spina. Per quanto riguarda la trasmissione in epoca rinascimentale, abbiamo visto che la conoscenza della leggenda della colorazione delle rose e la fama dello *Spinario* favorirono la moltiplicazione delle immagini di *Spinarie* e talvolta portarono alla errata interpretazione di certe immagini. Appare in effetti sorprendente che la spina sia poi un simbolo molto importante nel cristianesimo. L'unica spiegazione possibile della fortuna dell'antico motivo della spina in questa fase è probabilmente rintracciabile nel tema della spina che ferisce l'anima.

4. Postilla

Otto mesi dopo il mio intervento al convegno, nel settembre del 2020, è stata venduta a Parigi[64] (e acquisita dal Louvre dopo prelazione) una statuetta in bronzo del Rinascimento, opera di Ponce Jacquio (c.1515-1570) che rappresenta una 'Spinaria' accovacciata[65]. Lo scultore francese aveva anche realizzato un modello in terracotta, quello della 'Galleria Girardon' (fig. 7) già visibile nelle collezioni del Louvre (RF 3455).

Questa coincidenza, che interessa l'argomento qui sviluppato, mostra di nuovo che si tratta di un tema decisamente alla moda nel Rinascimento: in effetti Jacquio si trovava in Italia alla metà del secolo e ha potuto vedere a Roma dipinti e incisioni che rappresentano questo tema. L'artista ha in ogni caso prodotto una nuova immagine poiché la postura della sua 'Spinaria' è originale, diversa da quelle predilette dagli incisori e diversa con ogni probabilità anche da quella adottata da Raffaello per la 'Stufetta Bibbiena'.

64 Beaussant – Lefèvre (del 1 aprile rinviata al 9 giugno), lotto nr. 159.
65 Beaussant – Lefèvre 2020, 64-69.

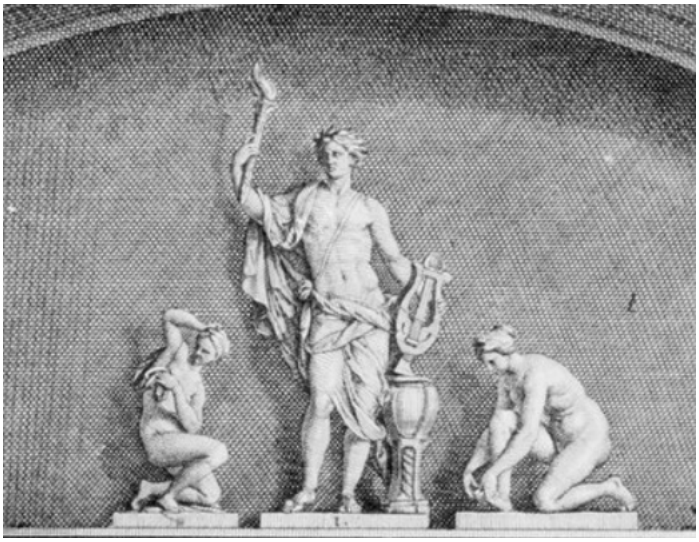


Fig. 7 Nicolas Chevallier, *Galleria Girardon* (dettaglio), XVIII sec., incisione, The Met Fifth Avenue, New York.

Sébastien Barbara
Université de Lille / HALMA – UMR 8164 du CNRS
sebastien.barbara@univ-lille.fr

Riferimenti bibliografici

Amedick 2005
R. Amedick, *Dornauszieher. Bukolische und dionysische Gestalten zwischen Antike und Mitteralter*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» XXXII (2005), 17-51.

Barbara 2020
S. Barbara, *Les phalanges de Socrate (X.,* Mem.*, I, 3, 11-13)*, «RPh» XCIV/1 (2020), 7-38.

Beaussant – Lefèvre 2020
[Catalogo d'asta] *Beaussant Lefèvre, Paris-Drouot, mercredi 1er avril 2020*, Paris 2020.

Bender 2007
K. Bender, *The Iconography of Venus from the Middle Ages to Modern Times*, I.1. *The Italian Venus. A topical catalogue of sculptures, reliefs, paintings, frescos, drawings, prints and illustrations of identified Italian artists*, s.l. 2007.

Bender 2018
K. Bender, *The Iconography of Venus from the Middle Ages to Modern Times*, I.2. *The Italian Venus Revisited. A topical catalogue of sculptures, reliefs, paintings, frescos, drawings, prints and illustrations of identified Italian artists*, s.l. 2018.

Bimbenet-Privat 2009
M. Bimbenet-Privat, [Nota EC 14], in *Le bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris 2009, 264-265.

Bode 1834
G. H. Bode, *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, Celle 1834.

Bolisani 1963-1964
E. Bolisani, *Quel che rimane della poesia di Floro, uno dei neoterici o novelli dell'età adrianea*, «AIV» CXXII (1963-1964), 47-70.

Bonner 1945
C. Bonner, *Eros and the Wounded Lion*, «AJA», XXXXIX/4 (1945), 441-444.

Borzsák 1971
I. Borzsák, *Spinas evellere (Hor. Epist. I 14, 4 f.)*, «ACD» VII (1971), 55-62.

Charlet 1987
J.-L. Charlet, *L'Etna, la rose et le sang. Critique textuelle et symbolisme dans le* De raptu Proserpinae *de Claudien*, «InvLuc.» IX (1987), 25-44.

Cordier 1936
R. Cordier, *L'épine au pied dans l'art antique*, «Aesculape» (1936), 140-144.

Delivorrias *et al.* 1984
A. Delivorrias *et al.*, *Aphrodite*, in *LIMC* II/1, *Aphrodisias-Athena*, Zürich – München 1984, 2-151.

De Mély 1902
F. De Mély, *Les lapidaires de l'Antiquité et du Moyen Age*, III/1. *Les lapidaires grecs. Traduction*, Paris 1902.

Fantuzzi 1985
M. Fantuzzi, *Bionis Smyrnaei Adonidis epitaphium. Testo critico e commento*, Liverpool 1985.
Faraone 2018
C.A. Faraone, *The Transformation of Greek Amulets in Roman Imperial Times*, Philadelphia 2018.
Flach 1880
I. Flach, *Eudociae Augustae Violarum*, Leipzig 1880.
Forbes Irving 1990
P.M.C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford 1990.
Garambois-Vasquez 2019
F. Garambois-Vasquez, *Les descriptions d'ouvrages d'art chez Luxorius*, in F. Garambois-Vasquez – D. Vallat (cur.), Post Veteres. *Tradition et innovation dans les épigrammes de l'*Anthologie latine, Saint-Étienne 2019, 77-91.
Jentel 1984
M.O. Jentel, *Aphrodite (in peripheria orientali)*, in *LIMC* II/1, *Aphrodisias-Athena*, Zürich - München 1984, 155-166.
Joret 1892
C. Joret, *La rose dans l'Antiquité et au Moyen Age. Histoire, légendes et symbolisme*, Paris 1892.
Jurukova 1973
J. Jurukova, *Die Münzprägung von Deultum. Textband*, Berlin 1973.
Lambin 2002
G. Lambin, *Anacréon. Fragments et imitations*, Rennes 2002.
Mastrocinque 2014
A. Mastrocinque, *Acanto e spade nella magia amorosa*, «Mene», XIV (2014), 25-38.
Meinecke 2016
D. Meinecke, *Antike Dornauszieh*ergruppen, «BABesch», XCI (2016), 129-160.
Moreno 2006
P. Moreno, *Lo Spinario Capitolino*, «Archeologia Viva», CXV (2006), 64-67.
Mouchmov 1912
N.A. Mouchmov, Античните монети на Балкански полуостров и монетите на българските царе [*Ancient Coins of the Balkan Peninsula*], Sofia 1912.
Parisi Presicce 2005
C. Parisi Presicce (cur.), *The* Spinario (Catalogo della mostra: London, The British Museum, 2005), Bologna 2005.
Patillon 2008
M. Patillon, *Corpus rhetoricum*. Anonyme, *Préambule à la rhétorique*. Aphthonios, *Progymnasmata*. En annexe Pseudo-Hermogène, *Progymnasmata*, Paris 2008.

Picard 1974
G.C. Picard, *Les fouilles de Mactar (Tunisie) 1970-1973*, «CRAI», CXVIII/1, 1974, 9-33.
Picard *et al.* 1977
G.C. Picard *et al.*, *Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Mactar*, I. *La Maison de Vénus*, 1. *Stratigraphies et étude des pavements*, Roma 1977.
Reed 1997
J.D. Reed, *Bion of Smyrna: The Fragments and the Adonis*, Cambridge 1997.
Richter 2006
G. M. A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems: Greek, Etruscan and Roman*, Roma 2006.
Riese 1894
A. Riese, *Anthologia Latina*, Pars prior. *Carmina in codicibus scripta*. Fasc. 1. *Libri Salmasiani aliorumque carmina*, Leipzig 1894².
Shackleton Bailey 1982
D.R. Shackleton Bailey, *Anthologia Latina*, I/1, Stuttgart 1982.
Smith 1996
R. R. R. Smith, *La Sculpture hellénistique*, Paris 1996.
Spadini 2021
F. Spadini, *Éros et le lion. Soulager les peines d'amour*, «Mètis» XIX (2021), 79-100.
Stampolidis-Tassoulas 2009
N.C. Stampolidis – Y. Tassoulas (cur.), *Eros from Hesiod's* Theogony *to Late Antiquity*, Athens 2009.
Stoehr-Monjou 2014
A. Stoehr-Monjou, *Une épigramme étiologique et érotique de la latinité tardive : Dracontius,* De origine rosarum, in H. Vial (cur.), *Vénus-Aphrodite et ses enfants : une mère problématique*, Paris 2014, 153-171.
Talvacchia 1989
B. Talvacchia, *"Figure lascive per trastullo de l'ingegno"*, in *Giulio Romano*, Milano 1989, 277-287.
Turner 2017
J.G. Turner, *Eros Visible. Art, Sexuality and Antiquity in Renaissance Italy*, New Haven – London 2017.
van Straten 1988
R. van Straten, *Iconclass Indexes. Italian Prints*, II. *Marcantonio Raimondi and his School*, Doornspijk 1988.
Varbanov 2007
I. Varbanov, *Greek Imperial Coins*, III, Burgas 2007.
Wolff 1996
É. Wolff, Dracontius, *Œuvres*, IV. *Poèmes profanes VI-X. Fragments*, Paris 1996.

Pittura e retorica nella teoria dell'arte rinascimentale

Ermanna Panizon

Il contributo analizza il ricorso alle partizioni e al lessico dell'arte oratoria nella teoria della pittura del Rinascimento. Questi 'prestiti' tra arti sorelle mettono in luce i cambiamenti, avvenuti tra i primi decenni del Quattrocento e gli ultimi del Cinquecento, nel modo di intendere e descrivere il ruolo di artista nella creazione dell'opera figurativa. Verranno presi in esame il *De Pictura* di Alberti, i dialoghi di Paolo Pino e Ludovico Dolce, le *Vite* di Vasari e il *Riposo* di Raffaello Borghini, con particolare attenzione al significato attribuito al termine 'invenzione' nell'ambito delle arti visive della prima età moderna.

The paper analyzes the use of the partitions and of the lexicon of rhetorics in the Renaissance theory of painting. These 'borrowings' between sister arts highlight the changes, which took place between the first decades of the fifteenth and the last decades of the sixteenth century, in the way of understanding and describing the role of the artist in the creation of a painting. Alberti's De Pictura*, the dialogues of Paolo Pino and Ludovico Dolce, the* Vite *of Vasari and the* Riposo *by Raffaello Borghini will be examined, with particular attention to the meaning attributed to the term 'invention' in the context of visual arts.*

Keywords: art theory, Renaissance, rethorics, invention, narrative painting.

Contemporaneamente alla fioritura delle arti nell'Italia del Quattrocento, si assiste alla nascita e allo sviluppo della teoria della pittura, della scultura e dell'architettura: nel corso del secolo, tra i protagonisti di questa stagione di rinnovamento, si fa strada il bisogno di comprendere e descrivere i principi fondanti del proprio mestiere e di condividere il frutto di queste riflessioni con gli uomini di cultura, attraverso la produzione di manuali di precetti, trattati e dialoghi.

Queste opere letterarie testimoniano lo sforzo di ridurre a sistema la prassi artistica, consolidatasi nei secoli secondo consuetudini di bottega, tramandate da maestro e allievo, e regole empiriche che mal si prestavano all'astrazione. Il risultato di questo sforzo è la fondazione di una disciplina umanistica: gli autori di questa operazione culturale erano consapevoli del suo valore ed i loro testi sono spesso pervasi dall'entusiasmo e dall'orgoglio del pioniere. I letterati e gli artisti del Rinascimento sapevano che la loro impresa era già stata affrontata nell'antichità, in quanto Plinio il Vecchio ricorda che diversi artisti greci avevano messo per iscritto le

proprie concezioni estetiche[1]. Ma se la memoria di queste opere costituiva uno stimolo all'emulazione, dei trattati antichi di pittura e scultura non restava nulla che potesse guidare gli autori del Quattrocento nell'elaborazione della teoria artistica moderna[2].

Non potendo affidarsi a precedenti letterari né a una tradizione di insegnamento teorico delle arti figurative, i trattatisti del Quattrocento e del Cinquecento modellarono la struttura del proprio discorso sull'apparato teorico della retorica e della poesia, discipline dotate di un lessico tecnico condiviso e il cui insegnamento era impartito seguendo un metodo tramandato senza interruzioni dall'antichità.

La consuetudine di appoggiarsi agli strumenti interpretativi degli *studia humanitatis* non era per questi autori soltanto una necessità metodologica, ma anche uno strumento di rivendicazione culturale, perché la possibilità stessa di astrarre dalla pratica pittorica o scultorea un sistema di regole paragonabile a quello dell'arte della parola dimostrava la natura intellettuale – e dunque nobile – dell'arte figurativa.

I prestiti dal lessico delle discipline sorelle presenti nei trattati rinascimentali sulla pittura sono sempre un oggetto di ricerca fertile, perché manifestano quale concezione l'autore del testo avesse del processo creativo che descrive grazie al termine 'prestato'. Infatti se un aspetto o un'operazione propri della pittura vengono definiti con un termine che appartiene ad un'altra disciplina, se ne può dedurre che l'autore abbia messo in relazione un fenomeno della pratica artistica – che non aveva ancora nome – con un concetto noto al pubblico dei letterati, affinché costoro ne comprendessero il significato, grazie all'analogia così costituita tra l'arte visiva e l'arte della parola. Questo genere di prestito, se indagato a fondo, può rivelare parti del ragionamento che l'autore del testo non ha considerato necessario esporre esplicitamente, perché i lettori che facevano parte del suo ambiente intendevano immediatamente cosa significassero, in un discorso sullo stile oratorio, parole come *copia* o *varietas*, e dunque potevano intuirne il senso traslato in un ragionamento sulla pittura. Per il lettore moderno sarà necessaria invece un'indagine storica, volta a ricostruire l'origine e il nuovo significato dei termini nel discorso sulle arti.

Questo studio prenderà in analisi alcuni termini dell'arte retorica antica impiegati nella trattatistica rinascimentale per descrivere il processo di creazione di un dipinto narrativo: *inventio*, *dispositio*, *compositio*. Cercherò di mostrare come i diversi significati che si attribuirono nel tempo a questi tre termini nella loro applicazione alla teoria pittorica rispecchiano un sostanziale mutamento, compiutosi tra Quattrocento e Cinquecento, nel modo di concepire l'invenzione artistica[3].

1 Plin. *nat.* XXXV 55, 68, 83.

2 Fa eccezione, ovviamente, il *Trattato di architettura* di Vitruvio.

3 Anche se lo studio dei rapporti tra la teoria retorica e quella pittorica nel Rinascimento non è nuovo, come evidenzia la bibliografia citata nelle note, mancava ancora un'analisi storica che mettesse

1. Leon Battista Alberti: *compositio*

Il testo da cui ogni indagine sulla letteratura artistica rinascimentale deve partire è il *De Pictura* di Leon Battista Alberti, non solo perché quest'opera ha fondato il lessico e la struttura del discorso sull'arte figurativa, ma soprattutto in quanto ha goduto di una fortuna consistente e documentabile, soprattutto nel Cinquecento. Alberti scrisse l'opera tra il 1435 e il 1436 in due redazioni distinte linguisticamente: prima in volgare e poi in latino[4]. La versione in volgare non ha avuto ampia diffusione, tanto che oggi del testo si conservano solo tre copie manoscritte quattrocentesche[5]. La fortuna del *De Pictura* latino invece è testimoniata da un elevato numero di manoscritti[6]. Fu questa redazione ad essere data alle stampe per la prima volta nel 1540 a Basilea. Sulla base dell'*editio princeps* vennero approntate due traduzioni italiane, opera di Ludovico Domenichi e di Cosimo Bartoli, pubblicate rispettivamente nel 1547 e nel 1568. Se si ritenne necessario volgere il latino dell'edizione del 1540 in italiano, è evidente che il testo volgare albertiano a metà Cinquecento non era noto.

Il *De Pictura* è diviso in tre libri. Nel primo Alberti espone i principi matematici e le nozioni di ottica necessari al pittore per fondare scientificamente la propria opera ed illustra la tecnica prospettica. Il secondo libro si apre con una lode della pittura e un breve resoconto della considerazione in cui questa era tenuta nelle epoche passate; di seguito l'autore tratta le tre parti della pittura: il disegno (*circumscriptio*), la composizione (*compositio*) e la rappresentazione della luce e dei colori (*receptio luminum*). Nel terzo libro è delineata la figura dell'artista ideale e vengono offerti consigli pratici e precetti morali per raggiungere tale perfezione.

Il secondo libro è fondamentale ai fini di questa ricerca in quanto contiene *in nuce* i fondamenti del discorso rinascimentale sulla composizione pittorica e introduce per la prima volta l'idea della preminenza della pittura narrativa sugli altri generi, concetto chiave della cultura figurativa del Cinquecento. Prima di addentrarci nella trattazione albertiana delle *partes picturae* e dell'*historia*, conviene osservare la struttura generale del trattato.

La materia del *De Pictura* è ordinata secondo il modello dell'*Institutio Oratoria* di Quintiliano[7] in quanto ne ricalca la divisione in tre sezioni dedicate, nell'ordine, ai

---

in luce come l'uso dei termini retorici *compositio*, *inventio* e *dispositio* nella letteratura artistica – dai primi decenni del Quattrocento agli ultimi del Cinquecento – rispecchi perfettamente l'evoluzione del ruolo dell'artista, come si dimostrerà in queste pagine.

4 Che sia questo l'ordine di precedenza delle due stesure è stato proposto da Bertolini 2000 e confermato nell'introduzione di Sinisgalli in Alberti [1435] 2006, 25-66.

5 Vd. l'introduzione all'edizione critica della versione volgare di Bertolini in Alberti [1435] 2011.

6 Sono noti venti manoscritti della redazione latina. Alberti [1435] 2006, 26.

7 Wright 2010, 37-67 analizza le somiglianze strutturali e metodologiche tra il manuale di Quintiliano ed il testo Albertiano. Per la tripartizione del *de Pictura*, Gilbert 1946 ha indicato un modello nella

rudimenti, all'arte e all'artista[8]. Alberti articola quindi per la prima volta il discorso sulla pittura appoggiandosi al sistema dell'arte oratoria[9]: la struttura stessa del *De Pictura* concorre quindi a dimostrare che l'arte figurativa è una disciplina liberale e un nobile oggetto di studio per l'uomo di cultura[10].

La tripartizione del discorso di Alberti non ha alcun rapporto con le fasi dell'apprendimento in bottega dei giovani pittori dei primi del Quattrocento[11]. È evidente che Alberti non desidera produrre un manuale pratico, perché nessun aspetto tecnico del lavoro materiale dell'artista è discusso nel testo – come la preparazione dei colori e delle imprimiture, la tecnica dell'affresco o della pittura

---

forma degli *isagogica*. Questo genere di trattato antico era già stato riportato in vita dagli umanisti del primo Quattrocento: Leonardo Bruni scrisse tra il 1421 e il 1424 l'*Isagogicon moralis disciplinae*, nel quale l'autore stesso definisce il metodo di trattazione come «*quae graeci isagogicon appellant, idest quasi introductionem ad evidentiam quandam eius disciplinae, quo paratior ad illam percipiendam queas accedere*», cit. in Gilbert 1947, 101, nt. 17. Wright 1984 nega che il *De Pictura* sia ispirato sugli antichi *isagogica* e riconosce soltanto nell'*Institutio Oratoria* il modello di Alberti. Ma, come afferma Greenstein 1990, 284, nt. 41, considerato che anche alla base dell'opera di Quintiliano si deve riconoscere probabilmente il modello degli *isagogica*, non è necessario dimostrare o negare che il *De Pictura* si rifaccia a questo genere.

8 I primi due libri dell'*Institutio Oratoria* trattano dell'educazione di base dell'oratore, i libri dal terzo all'undicesimo sono dedicati agli *officia oratoris* (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*), nel dodicesimo si definisce in generale la formazione dell'oratore e le conoscenze filosofiche e letterarie che possono favorire lo sviluppo della sua arte; vd. Leeman 1963, 407. Così presenta Alberti la sua opera a Brunelleschi nel *Prologo* della versione in volgare: «Vederai tre libri: el primo, tutto matematico, dalle radici entro dalla natura fa sorgere questa leggiadra e nobilissima arte. El secondo libro pone l'arte in mano all'artefice, distinguendo sue parti e tutto dimostrando. El terzo instituisce l'artefice quale e possa e debba acquistare perfetta arte e notizia di tutta la pittura», Alberti [1435] 2011, 8. Per il rapporto tra Alberti e Quintiliano vd. Spencer 1957, 28 e 33; Wright 1984, 56s. (analizza il testo rinascimentale e quello antico parallelamente, rivelando le somiglianze nella struttura e nel contenuto); Greenstein 1990, 283. Quintiliano è anche l'unico retore nominato nel *De pictura*: Alberti [1435] 1547, 19r.

9 Sul rapporto tra il *De Pictura* e l'oratoria vd. Lee (1940) 1974; Gilbert 1946; Spencer 1957; Wright 1984; Baxandall (1972) 1994; Barasch 1994; Greenstein 1990, van Eck 2007, 1-30.

10 Il carattere profondamente umanistico dell'operazione di Alberti ha portato la critica moderna ad interrogarsi sulla funzione e sui destinatari del testo. Nonostante l'autore dichiari a più riprese di rivolgersi ai pittori, alcuni studiosi considerano il *De Pictura* come l'opera di un umanista per un pubblico umanista e negano quindi che il testo avesse reali intenti pedagogici. Di questa opinione sono Spencer 1957, Baxandall (1972) 1994 (secondo il quale il trattato era destinato alla cerchia di allievi mantovani di Vittorino da Feltre), Hope 2000, 35 (che adotta una condivisibile posizione di equilibrio: «Taken as a whole *De pictura*, although written in form of advice to artists, provides a whole series of criteria for judging paintings, which could readly have been used by any type of reader, and in particular by the humanists who seem to have constituted Alberti's intended audience»). Secondo Wright 1994 e 2010 al contrario il trattato di Alberti si rivolge ai pittori e intende sostituire le pratiche insegnamento di bottega con un metodo pedagogico adeguato alla nuova arte fiorentina e quindi fondato sui principi matematici e sulla conoscenza delle lettere. Roccasecca 2017, 18-21 tratta il rapporto tra il testo e la formazione scolastica rinascimentale.

11 Gilbert 1946, 88: «For a painter's apprentice to learn first all the theory of optics and then all the theory of drawings, as it is set down here, would be like learning all the nouns of a language before any verbs».

su tavola – mentre queste nozioni erano presenti ad esempio nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, che si inserisce quindi nella tradizione medievale dei prontuari di bottega[12]. Ciò non significa che Alberti non attribuisse al suo trattato una funzione pedagogica: scopo dell'opera era completare la formazione tecnica tradizionale fondandola su principi teorici e nozioni scientifiche. Il *De pictura* si rivolge però anche a lettori estranei alla pratica artistica ma interessati a maturare un punto di vista ragionato sulla materia[13]. Semplificando i due tipi di fruizione del testo si può affermare che il lettore umanista era chiamato ad apprezzare l'articolazione e la struttura del discorso, perché l'esposizione ordinata dei principi della pittura gli avrebbe permesso di riconoscere le affinità tra quest'arte e le discipline sorelle e di comprendere la teoria pittorica grazie a questa corrispondenza; all'artista invece si rivolgono i precetti ed i consigli pratici contenuti nelle varie sezioni dell'opera, come è dimostrato anche dallo stile più colloquiale e dalla minore sistematicità che caratterizza questi brani rispetto alle parti in cui Alberti definisce l'ordinamento della materia e ne espone i fondamenti.

La stessa combinazione di rigore definitorio e precettistica discorsiva è presente nel secondo libro, dedicato, come si diceva, alle parti della pittura e alla *historia* dipinta. La tripartizione del libro, come quella dell'opera nel suo insieme, non deriva dall'osservazione della prassi artistica, bensì, come dichiara Alberti stesso, dalla 'natura stessa', ovvero dalle leggi della percezione: dato che la pittura si prefigge di rappresentare le cose vedute, è necessario indagare come queste appaino alla vista[14]. Per prima cosa i nostri occhi distinguono i confini degli oggetti: così il pittore delimiterà lo spazio occupato da una certa figura tramite la *circumscriptio*. Subito dopo si manifestano i rapporti tra le superfici contenute dall'orlo dell'oggetto: il collegamento tra queste superfici è chiamato *compositio*.

12 Si tratta di un manuale sulla pittura redatto intorno ai primi anni del XV secolo da un artista, Cennino Cennini, allievo di Agnolo Gaddi e dunque erede della tradizione giottesca. Il manoscritto più antico dell'opera porta la data 1437, che probabilmente però si riferisce alla data di redazione della copia. La prima edizione a stampa è del 1821. Per la storia del testo e la sua fortuna in età moderna vd. la sintesi di Burns 2011.

13 Che Alberti avesse in mente entrambi i generi di lettori è testimoniato dal fatto che redasse, come si è detto, due versioni del testo, differenziate linguisticamente e offerte a due personaggi che rappresentano i destinatari ideali del trattato: la versione volgare è dedicata a Filippo Brunelleschi, al giudizio e all'autorità del quale Alberti si sottopone umilmente; la versione latina è presentata a Gianfrancesco Gonzaga come una lettura piacevolmente istruttiva adatta ad un uomo di lettere. Sul problema dei destinatari vd. *supra* nt. 10.

14 «*Nam cum pictura studeat res visas repraesentare, notemus quemadmodum res ipsae sub aspectum veniant*», Alberti [1435] 1540, 54. Poiché il *De Pictura* fu letto principalmente in questa versione, da ora in poi si citerà dalla redazione latina data alle stampe nel 1540 a Basilea, in bibliografia: Alberti [1435] 1540 (il fac-simile dell'*editio princeps* si trova anche in appendice ad Alberti [1435] 2006). Alle citazioni latine sarà accompagnata la traduzione di Ludovico Domenichi del 1547, ovvero Alberti [1435] 1547 in bibliografia.

Infine appaiono alla vista i rapporti di luce e colore: in pittura la rappresentazione delle qualità luministiche si definisce *receptio luminum*.

Questa suddivisione della materia si fonda quindi sul modo in cui la realtà – ed i dipinti che la imitano – prende forma davanti agli occhi dell'osservatore e solo in secondo luogo intende ripercorrere il procedimento di creazione di un'opera pittorica. La scansione di *circumpscriptio*, *compositio* e *receptio luminum* corrisponde approssimativamente alla successione delle operazioni messe in atto dall'artista nel dipingere, perché prima si disegnano le figure, poi si aggiungono i dettagli e si articolano i rapporti tra le parti e infine si arricchisce l'immagine con i colori e le ombre. Ma Alberti non dichiara di adottare questa divisione perché la ritiene funzionale all'apprendimento e ragionevolmente fondata nella pratica, al contrario giustifica a posteriori una prassi consolidata grazie al riferimento alle leggi naturali.

La prima definizione albertiana di *compositio* è piuttosto sconcertante per il lettore abituato all'uso moderno della parola: in questa parte del testo infatti il termine indica soltanto le relazioni tra le superfici che formano un singolo oggetto o una figura e non i rapporti tra le componenti di un opera pittorica nel suo complesso.

Alberti perfeziona l'esposizione del significato di *compositio* in apertura alla sezione del trattato dedicata a questa parte della pittura[15].

> Est autem compositio ea pingendi ratio, qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non Colossus, sed historia est. Major enim ingenij laus in historia, quam in Colosso. Historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars superficies. Primae igitur operis partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia, ultimum illum quidem et absolutum pictoris opus perficitur.[16]

> Compositione è quella ragione di dipingere, con la quale le parti si compongono ne l'opra del la pittura. La maggiore opra del pittore non è il colosso, ma l'historia. Percioche maggiore lode d'ingegno è ne l'historia, che nel colosso. Le parti de l'historia sono i corpi; la parte del corpo è il membro; la parte del membro è la superficie. Le prime parti de l'opra sono dunque le superficie, perche di queste si fanno le membra, da le membra i corpi, da questi l'historia, da laquale si fornisce quell'ultima, et perfetta opra del pittore.[17]

15 L'autore ne aveva anticipato la definizione già mentre trattava la *circumscriptio*, quasi con le stesse parole: «*Compositio est ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus historia, historiae partes corpora, corporis pars membrum, membri pars est superficies*», Alberti [1435] 1540, 60. «Compositione è quella ragione di dipingere, con la quale si compongono le parti ne l'opra de la pittura. L'historia è opra grandissima del pittore; le parti de l'historia sono i corpi, la parte del corpo è il membro, la parte del membro è la superficie», Alberti [1435] 1547, 24.

16 Alberti [1435] 1540, 64-65.

17 Alberti [1435] 1547, 25-26.

La composizione quindi è il procedimento attraverso il quale sono assemblate insieme le parti dell'opera. Il fine ultimo e lo scopo più nobile di questa parte della pittura è la creazione di una storia dipinta[18], opera maggiore anche della creazione di un colosso, ovvero di una grande figura singola, ma lo stesso principio ordinatore presiede alla congiunzione delle superfici in membri e all'unione di questi a formare un corpo. È interessante notare come Alberti ripeta due volte la serie delle componenti della *historia*: la prima volta si pone alla fine del processo ed elenca quindi le parti cominciando dall'insieme e proseguendo dal generale al particolare (storia-corpi-membri-superfici); la seconda volta invece nomina le operazioni nell'ordine in cui devono essere compiute dall'artista («primae *igitur operis partes*...»), vale a dire dal particolare al generale[19]. La trattazione delle singole fasi della *compositio* prosegue secondo l'ordine operativo. Per ogni livello dell'*historia* Alberti descrive la funzione compositiva corrispondente: il pittore deve armonizzare i passaggi tra le superifici, perché non ci siano durezze nei contorni o brusche cesure; i membri devono essere proporzionati tra loro e corrispondenti al genere di corpo di cui fanno parte («perché sarebbe molto goffo vedere le mani d'Helena, o d'Iphigenia vecchie et da villano. O vero se dessimo a Nestore il petto tenero e 'l collo delicato [...]»[20]); infine Alberti offre alcuni precetti per distribuire efficacemente i corpi nell'*historia* ed espone i criteri di giudizio per valutare la riuscita dell'opera nel suo insieme.

Il termine *compositio* non è stato introdotto nel discorso sull'arte da Alberti: Cennini usa il verbo 'comporre' come un sinonimo di 'disegnare', in particolare riferendosi alle fasi preparatorie della produzione di un'opera. Trattando della pittura su tavola, l'autore consiglia ai colleghi artisti di tratteggiare le figure o le

18 L'uso del termine *historia* per definire un'opera pittorica narrativa ha molte attestazioni precedenti ad Alberti: anche nei contratti di commissione di dipinti viene usato in questo senso. Vd. Greenstein 1990 e Hope 2007. Per il confronto tra il 'colosso' e la 'historia' vd. Müller Hofstede-Patz 2000, 622-632.

19 Nella versione volgare invece, le parti sono elencate una sola volta, partendo dal dipinto compiuto. Che Alberti intendesse la successione dal particolare all'insieme come operativa è confermato da un passo del III libro: «*Velim quidem eos qui pingendi artem ingrediuntur, id agere, quod apud scribendi instructores observari video. Nam illi quidem prius omnes elementorum characteres separatim edocent. Postea vero syllabas, atque subinde dictiones componere intruunt. Hanc ergo rationem et nostri in pingendo sequantur. Primo ambitum superficierum, quasi picturae elementa, tum et superficierum connexus. Dehinc membrorum omnium formas, distincte ediscant, omnesque quae in membris possint esse differentias, memoriae commendent* [...]» Alberti [1435] 1540, 105. «Vorrei bene che quelli che entrano a l'arte del dipingere, facessero quel, ch'io veggio osservarsi da i maestri di scrivere. Percioche essi prima separatamente insegnano tutti i caratteri de le lettere. Dapoi gli ammaestrano a mettere insieme le sillabe, e apresso le parole. Seguano dunque i nostri, anch'essi questa via nel dipingere. Imparino prima il contorno de le superficie, come elementi de la pittura, e ancho le connesioni de le superficie. Da poi distintamente apprendano le forme de tutte le membra [...]», Alberti [1435] 1547, 39.

20 Alberti [1435] 1547, 27.

storie sulla campitura di gesso con un carboncino legato sulla punta di un bastone, perché questo sarà di grande aiuto «nel comporre»[21]. Il verbo sembra riferirsi al primo schizzo disegnato sulla superficie da dipingere ed è usato in questo senso anche nell'esposizione della tecnica dell'affresco: quando si è seccato l'intonaco sul muro, scrive Cennini, «togli il carbone e disegna e componi [...]»[22].

In un altro brano del *Libro dell'Arte* la composizione è intesa invece come il processo di creazione di una figura tramite assemblaggio di parti, secondo un'accezione paragonabile a quella albertiana. Cennino afferma che la pittura merita di essere considerata alla pari della poesia: «da ragione è questa, che il poeta con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di poter comporre e legare insieme sì o no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo e mezzo cavallo»[23].

Anche se il termine 'composizione' in pittura aveva già una tradizione d'uso precedente ad Alberti, nel *De Pictura* questa parola si precisa e stabilizza nel significato grazie al sistema di riferimento in cui è inserita. Il lettore di Alberti dotato di formazione umanistica riconosceva infatti nella partizione della disciplina pittorica il modello dell'arte oratoria, esposta nei suoi principi generali da Quintiliano nel III libro dell'*Institutio*, il modello principale, come si è visto, del trattato albertiano. Questa cornice orienta il lettore anche nella comprensione del concetto di *compositio*, perché questa, elevata a status di *pars picturae* da Alberti, è una sottocategoria delle *partes rhetorices* o *officia oratoris*[24].

Non è possibile però stabilire una diretta corrispondenza tra gli *officia oratoris* e la divisione della pittura proposta da Alberti. La preparazione di un discorso, secondo l'arte retorica antica, è articolata in tre fasi, che corrispondono a tre qualità necessarie all'oratore (*officia oratoris*): *inventio*, *dispositio*, *elocutio*. Con *inventio* si intende l'elaborazione del contenuto del discorso, ovvero la capacità di trovare argomenti che rendano la causa convincente; *dispositio* indica l'ordine in cui questi argomenti vengono trattati; *elocutio* è la messa in parole e la cura formale del discorso. Altre due parti riguardano invece la memorizzazione del testo e la sua recitazione (*memoria* e *actio*)[25].

21 Cennini (1821) 1984, 30.

22 Puttfarken 2000, 49-52; Kuhn 2000a, 41-77.

23 Cennini (1821) 1984, 30. Cennino interpreta ingenuamente (o tendenziosamente) l'incipit dell'*Ars Poetica* di Orazio. In merito vd. *infra*, 171.

24 Quint. *inst.* 3, 3, 11-14. Sulla *compositio* albertiana in rapporto alla retorica vd. van Eck 2013, 23-29.

25 Così sono riassunte la parti oratorie nella *Rhetorica ad Herennium*, manuale di retorica che al tempo di Alberti era creduto opera di Cicerone ed era conosciuto come *Rhetorica Secunda* (dove *Rhetorica prima* era il *De Inventione* di Cicerone): «*Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant. Dispositio est ordo et distributio rerum, quae demonstrat quid quibus locis sit conlocandum. Elocutio est idoneorum verborum et sententiarum ad inventionem accomodatio. Memoria est firma animi rerum et*

Se si paragona la pittura ad un discorso, trasferendo l'ordine temporale delle parti di un'orazione nell'ordine spaziale di una scena dipinta, la collocazione ordinata delle figure in un quadro dovrebbe equivalere alla *dispositio* e prendere quindi questo nome. Il termine scelto da Alberti, *compositio,* corrisponde invece in retorica ad una delle *virtutes dicendi* – di cui fanno parte anche l'*elegantia*, alle volte distinta in *latinitas* (correttezza idiomatica) ed *explanatio* (o *perspicuitas*: chiarezza del lessico), e la *dignitas* (o *ornatus*) – ed è quindi parte dell'*elocutio*[26]: in retorica si definisce *compositio* la capacità di costruire in modo corretto e piacevole il periodo e le singole frasi che lo compongono, evitando ripetizioni, iati, alliterazioni[27]. Cicerone e Quintiliano trattano, sotto il titolo di *compositio*, anche dell'andamento ritmico della prosa[28]. La *compositio* è quindi un'operazione successiva, e concettualmente subordinata, alla *dispositio*, in quanto è relativa alla *ratio verborum* (il controllo sulla forma dell'orazione) e non alla *ratio rerum* (l'elaborazione del contenuto del discorso)[29].

Come ha proposto Baxandall nel suo ormai classico saggio *Giotto and the Orators*, Alberti, scegliendo questo termine, intende mettere in relazione la progressiva unione delle superfici, dei membri e dei corpi a formare la storia dipinta, con la divisione del discorso in periodi, frasi e clausole[30]. L'opera figurativa risulta così un insieme ordinato su quattro livelli, ognuno dei quali contribuisce alla riuscita dell'opera ed è agganciato all'altro in modo necessario.

Charles Hope ha messo in dubbio l'interpretazione di Baxandall affermando che l'uso medievale della parola 'composizione' in campo artistico, esemplificato dal testo di Cennini, è sufficiente a spiegare la trattazione di questa *pars picturae* in Alberti, senza che si debba fare riferimento alla categoria dell'*elocutio*. In secondo luogo lo studioso sostiene che, nonostante la *compositio* albertiana sia estesa anche ad indicare la formazione dell'*historia*, lo scopo principale della *compositio*, e quindi centro di interesse di questa parte del trattato, sarebbe la creazione di una singola figura e non il dipinto nel suo complesso, perché altrimenti Alberti avrebbe denominato il processo *dispositio*[31].

---

verborum et dispositionis preceptio. Pronuntiatio est vocis, vultus, gestus moderatio cum venustate». *Rhet. Her.* 1, 2, 3. Sull'argomento vd. Leeman 1963, 22s.

26 Nella partizione di Quintiliano la *compositio* è una sottocategoria dell'*ornatus*. Quint. *inst.* 9, 4, 1.

27 Leeman 1963, 32.

28 Vd. *infra*, nt. 33.

29 Leeman 1963, 24.

30 Baxandall (1972) 1994, 174. Quint. *inst.* 9, 4, 22.

31 Hope 2000 «The fact that, in connection with stories, he extends the idea of composition to cover the expressive arrangement of bodies in stories does not make this the central thrust of his argument, and there is no reason to suppose that his readers would have understood it as such. The proper term for such an arrangement is dispositio, which is used in just this sense by Pliny (XXXV, 80) but Alberti never uses it, suggesting that the concept was peripheral to the main

Che la storia dipinta sia il fulcro della trattazione albertiana e lo scopo finale della *compositio* è però dichiarato nel testo in modo inequivocabile proprio in sede di definizione del termine. Il primato dell'*historia* è poi decretato proprio a discapito della rappresentazione di un 'colosso', cioè di una figura singola: paragonando questi due generi di soggetto, Alberti anticipa al lettore che le prime fasi della composizione, cioè l'unione di superfici in membri e di questi in corpi, hanno valore in vista dello scopo finale, cioè in quanto contribuiscono a creare una *historia*. La divisione della *compositio* in quattro livelli non è solo operativa, ma corrisponde ad una gerarchia di valore, ordinata dall'oggetto più umile al più nobile. Questo concetto viene ripetuto quando Alberti introduce l'ultima sezione dell'argomento: «*sequitur corporum compositio* [cioé l'*historia*], *in qua omne pictoris ingenium et laus versatur*»[32].

La scelta del termine *compositio* al posto di *dispositio* non deve indurre a credere che il centro di interesse di Alberti non sia il dipinto nel suo insieme, né che si debba considerare improduttiva l'analogia tra pittura e arte oratoria. Anzi, è proprio grazie alle nozione retorica che comprendiamo come concepisse Alberti la creazione della storia dipinta e come differisse il suo modo di percepire il dipinto nel suo insieme da quello moderno. Mentre la *dispositio* è un'operazione mentale preliminare alla stesura dell'orazione, volta a strutturare l'ordine delle *res* e a concatenarle nell'argomentazione, la *compositio* appartiene ad una fase di limatura della forma, più che di elaborazione dei concetti[33]. La scelta lessicale rivela che Alberti non si aspetta che il significato del racconto messo in immagini possa essere modificato dalla disposizione degli elementi della storia nello spazio dipinto, come suggerirebbe invece l'uso del termine *dispositio*. La *compositio* garantisce una presentazione efficace e piacevole di un pensiero che è già stato formulato e stabilito in altra sede.

Il termine *compositio* è funzionale all'idea albertiana di creazione dell'*historia,* perché, come si è visto, può applicarsi a tutti le fasi di 'assemblaggio' dell'opera,

purpose of his book». Hope ha espresso la stessa opinione anche in altra sede: Hope 2007, 535. Sul concetto di *compositio* in Alberti vd. anche Kuhn 2000b, 134-135 e Testa 2010, 52s.

32 Alberti [1435] 1540, 72. A questo proposito vd. anche Testa 2009, 75s.

33 La definizione di corretta *compositio verborum* data da Cicerone nel *De Oratore* corrisponde *mutatis mutandis* alle regole della composizione pittorica albertiana, perché anche quest'ultima ha come scopo l'armoniosa disposizione delle parti e la piacevolezza dei passaggi tra gli elementi dell'insieme: «*Collocabuntur igitur verba, aut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat* (Dunque le parole si collocheranno in maniera che l'ultima sillaba di una s'incontri nel modo più armonioso con la prima della seguente, e che siano quanto più possibile di piacevole suono, in modo che l'unione stessa e la connessione delle parole diano luogo a un giro ben arrotondato o in modo che il periodo finisca con una chiusura euritmica)», Cic. *orat.* 149 (traduzione tratta da: Leeman 1963, 571).

dal particolare all'insieme. Alberti quindi non considera diversi nella sostanza i ragionamenti e le operazioni che presiedono all'armonizzazione delle superfici da quelli necessari a trasformare un racconto in rapporti di figure e spazio. Il pittore dà forma visibile al racconto mettendo insieme, progressivamente, gli elementi della rappresentazione, come fosse un'opera di costruzione ad incastri.

Nel terzo libro, dove sono offerti consigli diretti e discorsivi al pittore, Alberti descrive la procedura che l'artista deve osservare per mettere in immagini una storia in termini piuttosto diversi da quelli appena riportati, perché in questa parte del trattato si sottolinea invece l'elaborazione intellettuale necessaria alla creazione del dipinto nel suo insieme e preliminare alla stesura dei primi schizzi e alla cura dei dettagli dell'opera:

> Caeterum cum historiam picturi sumus, prius diutius excogitabimus, quonam ordine, et quibus modis eam componere pulcherrimum sit. Modulosque in chartis conijcientes, tum totam historiam, tum singulas eiusdem historiae partes commentabimur, amicosque omnes, in ea re, consulemus. Denique omnia apud nos ita praemeditata esse elaborabimus, ut nihil in opere futurum sit, quod non optime qua id fit parte locandum, intelligamus[34].

> Ma quando siamo per dipingere una historia, prima per lungo spatio si penseremo con che ordini e con quali modi sia bellissimo a comporla. Et ritirando i modelli ne le carte hora a tutta l'historia, hora e comentaremo le parti d'una in una de l'historia; e in questa cosa domanderemo consiglia a tutti gli amici. Finalmente ci sforzeremo d'havere talmente pensato tutte le cose, accioche niente habbia da essere nel'opera, che non sappiamo benissimo in qual parte s'habbia da mettere[35].

Alberti prevede una fase di ragionamento sulla struttura dell'opera nel suo insieme, ma evidentemente non ritiene questa operazione mentale giustificabile in sede teorica, ovvero nel secondo libro: nel terzo libro invece il rapporto tra soggetto narrativo e immaginazione dell'artista, centrale nella letteratura successiva, viene trattato solo nei limiti dell'esposizione di un accorgimento pratico[36].

Anche nel terzo libro Alberti pone un limite all'autonomia del pittore nella creazione della storia dipinta. L'autore infatti consiglia agli artisti di accompagnarsi e discorrere spesso con i letterati, perché questi possono suggerire delle 'invenzioni'. Anche questo termine proviene dal lessico retorico e definisce, come si è detto, la prima fase della stesura di un discorso, vale a dire il reperimento delle *res*, degli argomenti da trattare. In questo caso

34 Alberti [1435] 1540, 114-115.
35 Alberti [1435] 1547, 42.
36 Su questo brano e sul terzo libro in generale vd. Rosand 1987.

la corrispondenza tra retorica e pittura è lineare: per Alberti l'invenzione è il soggetto del dipinto, o meglio la descrizione verbale del contenuto dell'immagine. L'esempio di invenzione portato da Alberti è *La Calunnia* di Apelle, un'allegoria complessa elaborata dall'artista antico e tramandata dal dialogo di Luciano in forma di ecfrasi[37]. La descrizione letteraria offre al pittore tutte le informazioni necessarie perché le parole siano tradotte in immagine: determina la posizione delle figure, le azioni che compiono e anche il contenuto emotivo della scena. Come afferma Alberti stesso, l'invenzione, se ingegnosa, dà piacere anche se rimane in forma verbale[38]. Al pittore non resta che trovare il modo di dare sostanza visibile all'immagine mentale prodotta dal testo. L'arte necessaria a portare a compimento tale traduzione non era ancora completamente acquisita dai pittori contemporanei di Alberti, bensì era ancora un obiettivo da raggiungere: quando nel testo Luciano descrive una figura dicendo che «stava in atto vergognoso» oppure che «pareva accorta in volto oltra modo», il lettore capisce immediatamente cosa questo significhi, ma il pittore, per produrre un'immagine altrettanto eloquente, deve sapere quale moto del corpo l'osservatore riconoscerebbe come segno di vergogna o quale espressione del viso indichi un animo accorto. Al tempo in cui Alberti scrive il *De Pictura*, gli artisti stavano ancora imparando a riprodurre fedelmente la struttura anatomica del corpo umano e appena incominciavano ad elaborare il vocabolario delle attitudini e dei 'moti del corpo' corrispondenti ai 'moti dell'animo'. Lo stato dell'arte negli anni trenta del Quattrocento spiega perché Alberti attribuisca la stessa importanza – ai fini della creazione dell'*historia* – all'armonizzazione delle superifici, alla proporzione dei membri e all'aspetto dei corpi: non perché l'obiettivo finale della *compositio* non fosse l'opera nel suo insieme, ma perché ancora non si poteva dare per scontata nessuna fase della produzione del dipinto, sempre che il pittore desiderasse che l'opera finita fosse all'altezza dei nuovi criteri estetici di *mimesis* e di eloquenza. Gli artisti e i letterati della generazione di Alberti avevano chiaro l'obiettivo, ma altrettanto chiaramente percepivano che la strada era ancora lunga da percorrere[39].

37 È significativo che Alberti non dica che l'autore dell'invenzione in questo caso coincide con l'artista.

38 «The example subsequently cited is the iconography of Apelle's Calumny, as conveyed by Lucian's ekphrastic description which itself 'excites our admiration when we read it'. The intellectual conception of the *inventio* thus possesses an aesthetic quality in its own right, independent of the pictorial *compositio* of form», Kemp 1977, 337.

39 Come notò Kenneth Clark, infatti, per trovare delle opere che realizzino appieno l'ideale del pittore e della pittura tracciato da Alberti, si deve attendere la generazione di Raffaello e Michelangelo: «For, try as we will to illustrate Alberti's *della Pittura* by works of his own time, the images which

2. Paolo Pino e Ludovico Dolce: *inventio*

Nel Cinquecento il discorso sulle arti visive si arricchì progressivamente di voci provenienti da ambiti diversi della società contemporanea, fino a conquistare preminenza, verso la metà del secolo, nelle sedi ufficiali della vita culturale italiana[40]. Intorno agli anni quaranta l'argomento acquista un'urgenza inedita: ne scrivono accademici, editori, poligrafi, prelati. Prendere posizione su questi temi diviene necessario per tutti gli uomini di pensiero. Il genere cui appartengono la maggior parte degli scritti di teoria artistica di metà Cinquecento rispecchia la varietà delle opinioni in campo: di frequente alla struttura sistematica del trattato si preferisce il dialogo di memoria platonica e ciceroniana, nella versione mondana e manierata della conversazione cortese.

Queste opere spesso non si distinguono per originalità di contenuto o raffinatezza della forma, né è sempre costante la tenuta teorica del discorso; tuttavia il loro valore sta proprio nel carattere divulgativo che le accomuna, perché le sentenze di questi autori rispecchiano probabilmente le opinioni correnti, il senso comune. I giudizi e le dichiarazioni di gusto sono rilevanti in quanto sono espressi da autori di cultura media e si rivolgono ad un pubblico ampio (che legge in volgare), interessato all'argomento ma non interno al mestiere.

La teoria della pittura elaborata da Alberti rimase un modello di riferimento per la letteratura artistica del secolo successivo. Gli autori del Cinquecento trattarono il ragionamento di Alberti come un serbatoio di idee da rielaborare secondo nuove priorità estetiche. I teorici successivi infatti modificarono l'ordine delle suddivisioni della pittura e attribuirono alle partizioni e al lessico del *De Pictura* nuovi contenuti: in queste trasformazioni si può riconoscere il riflesso di un nuovo modo di intendere la creazione della storia dipinta.

La prima opera letteraria che manifesta un evidente debito con il trattato di Alberti è il *Dialogo della Pittura* di Paolo Pino, pubblicato a Venezia nel 1548. Pino era un pittore di media qualità, allievo di Girolamo Savoldo e attivo a Venezia e Padova tra gli anni trenta e i sessanta del secolo[41]. A quanto

---

it conjures up in the mind's eye all come from the painting of the next century. Nor its is a mere accident that when we read his descriptions of subjects and rules of composition we are reminded of the works of Raphael», Clark 1946, 12.

40 Caso celebre sono le lezioni di Benedetto Varchi all'Accademia fiorentina sul paragone tra la pittura e la scultura e sul sonetto di Michelangelo 'Non ha l'ottimo artista', pubblicate nel 1549: *Due lezzioni di Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara il sonetto di M. Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera di esso Michelangelo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopraddetta*, Firenze, 1549. Vd. Barocchi 1960, I, 39ss.; Barocchi 1998.

41 Sul dialogo ed il suo autore vd. Barocchi 1960, I, 312-319; l'introduzione di Pallucchini in Pino (1548) 1946, 11s., quella di Falabella in Pino (1548) 2000, 11-81 (la più utile e completa), quella di Dubus in Pino (1548) 2011, 12s.

riporta Francesco Sansovino, l'autore del *Dialogo di Pittura* poteva vantare una produzione letteraria di un certo spessore: «Paolo Pino peritissimo nella pittura fece un dialogo dello huomo et della sua proprietà, due Comedie et diversi altri Poemi»[42].

Nella dedica del *Dialogo*, l'autore rivendica l'originalità della propria opera: nessuno prima di lui ha saputo spiegare «a pieno cosa sia pittura». Il trattato di Leon Battista Alberti non è un vero precedente, afferma Pino, perché «è più di matematica che di pittura, ancor che prometti il contrario»; nonostante il *De Pictura* sia così sbrigativamente licenziato, le parti del *Dialogo* dove l'impegno teorico è maggiore tradiscono la falsariga del trattato più antico[43].

Come indica il titolo dell'opera, il testo di Pino ha una natura più discorsiva ed informale del suo modello. Pino non mira ad analizzare l'argomento in modo sistematico, ma si propone di trattare la materia seguendo il ritmo naturale e l'andamento spontaneo della conversazione tra un pittore toscano, Fabio, e ed uno veneziano, Lauro.

Alternando divagazioni filosofiche complesse a battute di spirito, i due interlocutori giungono a trattare dello statuto liberale dell'arte figurativa e a ricordare l'alta considerazione in cui erano tenuti pittori e scultori presso gli antichi. Come avviene nell'opera di Alberti, a questa digressione segue la divisione della pittura in tre parti[44]. La struttura del discorso è albertiana, ma la partizione proposta da Pino non corrisponde affatto a quella del *De Pictura*, bensì rivela un significativo cambiamento nell'uso dei termini retorici. Pino è consapevole dell'originalità della sua trattazione e mette in bocca a Fabio queste parole: «per farvela meglio intendere [la pittura] la dividerò in tre parti *a modo mio*»[45]. La pittura si divide in disegno, invenzione e colore. Il disegno a sua volta è formato da giudizio, circumscrizione, pratica e composizione[46].

Converrà cominciare dall'invenzione, perché è nella definizione di questa parte che il dialogo di Pino rivela maggiormente lo scarto dalle idee albertiane sulla storia dipinta.

42 Sansovino 1581, 257. Di queste opere di Pino non resta altra memoria.

43 La versione del testo che legge Pino è certamente quella latina, non quella volgare albertiana (vd. *supra*, 155). Forse disponeva di una copia dell'*editio princeps* di Basilea, ma più probabilmente aveva a disposizione una redazione manoscritta della traduzione di Domenichi, pubblicata proprio a Venezia nel 1547, un anno prima del *Dialogo*: Pino (1548) 2000, 18-19.

44 Digressione: Pino 1548, 10-15; Barocchi 1960, I, 106-113. Divisione: Pino 1548, 15v-18r; Barocchi 1960, I, 113. Un utile commento a questa parte del testo si trova nell'introduzione di Falabella in Pino (1548) 2000, 43-49.

45 Il corsivo è mio. Pino 1548, 15r; Barocchi 1960, I, 113.

46 Pino 1548, 15r-15v.

L'invenzione è in primo luogo la capacità del pittore di «trovar poesie e istorie da sé (virtù usata poco dalli moderni), et è cosa appresso di me molto ingeniosa e lodabile»[47]. Poco dopo Pino aggiunge un altro significato:

> è anco invenzione il ben distinguere, ordinare e compartire le cose dette dagli altri, accomodando bene li soggetti alle figure, e che tutte attendano alla dichiarazione del fine, che l'attitudini delle figure siano varie e graziose, […] ornar l'opera con figure animali paesi prospettive, […] sempre variando le invenzioni, come si convien alla dichiarazione dell'atto dell'istoria che si vuol dipingere[48].

Pino quindi definisce con il termine invenzione due operazioni diverse che spettano al pittore. In primo luogo alla parola è attribuito lo stesso signficato che aveva per Alberti: oggetto dell'invenzione è il tema iconografico, come in retorica *inventio* è la scelta degli argomenti che formeranno il discorso. Qui si delinea la prima novità della teoria artistica di Pino rispetto a quella del *De Pictura*, perché Alberti non considera l'ideazione della storia da mettere in figure una responsabilità del pittore, ma consiglia agli artisti di farsi suggerire allegorie e racconti insoliti dai letterati. Pino invece incoraggia il pittore a cercare da sé i soggetti e considera l'invenzione una parte della pittura.

Ma più innovativa ancora è la seconda definizione proposta da Pino: con lo stesso termine si intende anche il modo in cui un dato soggetto è trattato dal pittore, vale a dire come l'artista ha immaginato le parti della scena, lo svolgersi del racconto e la disposizione delle figure secondo le azioni loro affidate. Il procedimento descritto è lo stesso definito da Alberti *compositio corporum*, fase finale della creazione dell'*historia*, ma la nuova denominazione proposta da Pino sottolinea il carattere concettuale del procedimento e implicitamente suggerisce l'idea che la messa in immagini di un racconto corrisponda ad un'opera di libera creazione a partire dalla materia grezza del soggetto. In effetti l'identità di nome parifica l'ideazione del contenuto della rappresentazione (prima accezione del termine secondo Pino) alla trasformazione di questo contenuto in forma visibile (seconda accezione): entrambe sono considerate operazioni dell'intelletto[49].

Anche l'*inventio* retorica non consiste necessariamente nel concepire *ex novo* i contenuti del discorso; anzi, nella maggior parte dei casi l'oratore è chiamato a

47 Pino 1548, 15v-16r.

48 Pino 1548, 16r.

49 Gilbert 1946 si occupa soltanto del primo concetto di invenzione in Pino, vale a dire del concepimento di un soggetto iconografico nuovo: «emphasis is laid here on the need for evolving an imaginative subject matter, an appropriate individual allegory parallel to those traditional in poetry. Students may here recall the difficulties involved in Giorgione's subject matter» (Gilbert 1946, 94). Nel glossario in appendice alla traduzione francese del dialogo, Dubus evidenzia invece lo sdoppiamento del concetto di invenzione: Pino (1548) 2011, 215-216.

trattare di fatti realmente accaduti e di argomenti noti al pubblico, come avviene ad esempio nel caso di un'arringa giudiziaria e di un elogio funebre. L'oratore padroneggia la propria arte quando riesce a plasmare le *res* affinché tutti gli elementi del discorso conducano al fine desiderato: il successo dell'orazione dipende dall'efficacia della scelta degli argomenti e da quanto strettamente allacciati questi siano nel ragionamento. Applicare all'opera del pittore il termine che definisce questa fase della stesura di un discorso significa intuire quanto la messa in figure di un soggetto narrativo possa modificarne il contenuto in modo radicale, sia questo soggetto frutto della fantasia del pittore (caso raro, dice Pino) o sia opera altrui: dallo stesso racconto possono nascere due dipinti completamente diversi, a seconda del pittore che immagina la scena, sempre che l'artista abbia libertà di decidere quali figure partecipano all'azione, come sono disposte o quale momento della storia dev'essere rappresentato[50].

Pino relega invece la composizione ad un livello inferiore della divisione della pittura, stabilendo quindi in modo più fedele il parallelo con la *compositio* in retorica, che costituisce, come si è visto, una sotto-categoria dell'*elocutio*.[51]

Nel *Dialogo della Pittura* la composizione è una parte del disegno ed in particolare quella che contiene in sé tutte le altre:

> […] cioè il giudizio, la circoscrizione e la pratica, imperoché questa retta composizione consiste nel formar integralmente le superficie, le quali son parti de' membri et i membri come parte del corpo, il corpo, poi, come integrità dell'opera. Questa dà la giusta proporzione al tutto, imita ben il proprio come un vecchio, un giovene, un fanciullo, una femina, un cavallo e l'altre diverse specie, sì ch'uno non assomiglia all'altro, contrafà bene gli scurci, parte più nobile nell'arte nostra, figne bene li drappi senza confusione di pieghe, sempre accenando il nudo sotto dà gran rilievo al tutto, e quest'è lo spirto della pittura.

La dipendenza di questo brano dal *De Pictura* è evidente. Pino ha compreso che la *compositio* albertiana descriveva l'esercizio di armonizzazione di ogni parte del

50 Per una disamina dell'uso del termine invenzione nella teoria artistica, vedi Kemp 1977, in particolare 348-372. L'articolo di Kemp si occupa però principalmente di letteratura quattrocentesca e in particolare di teoria architettonica.

51 Vd. anche il breve commento di Ossola 1971, 16: «È ovvio che essa [la scuola manierista] nella pratica e nel momento di riflessione del "trattato", privilegi tra le tradizionali categorie dell'*ut pictura poesis* il momento non più dell'*elocutio*, della personalissima campitura del colore, della particolare inflessione stilistica all'interno del tradizionale soggetto di storia sacra o mitologia pagana, bensì lo stadio dell'inventio, dello schizzo e del primo abbozzo, della novità morfologica dell'immagine (la "sforciatura", "l'attitudine difficile", etc.), del reperimento degli elementi peregrini nella struttura figurativa degli sfondi e nella partitura scenica dei gruppi. L'accento nuovo posto sull'*inventio* è particolarmente evidente là dove, nell'elencare le possibilità della pittura, Vasari e Pontormo insistono sugli effetti virtuosistici di un'invenzione che meraviglia la natura stessa».

dipinto, dalle pieghe dei panneggi alle proporzioni tra le figure. Poiché il termine albertiano definisce la fase di limatura della forma, Pino non la considera una descrizione soddisfacente del concepimento della storia dipinta e introduce il nuovo concetto di invenzione pittorica. Per prima cosa (in ordine di importanza e di successione operativa) si crea la visione totale della scena. In questa fase viene deciso come la storia sarà «distinta, ordinata e compartita», quali figure interverranno e come saranno disposte: questa è l'invenzione. Successivamente si mettono a fuoco i dettagli e si dà forma conveniente a tutti gli oggetti visibili: questa è la composizione.

Le scelte lessicali del *Dialogo della Pittura* non sono frutto di un'isolata interpretazione personale. Altri testi contemporanei rivelano gli stessi cambiamenti nell'applicazione dei termini retorici all'arte figurativa.

Nell'*Aretino* di Ludovico Dolce, pubblicato nel 1557 a Venezia, sono dichiarati esplicitamente i concetti che si leggono tra le righe nel *Dialogo* di Paolo Pino. Anche nell'opera di Dolce, come in quella precedente, la trattazione teorica della pittura è argomento di amichevole conversazione tra due interlocutori, ma a differenza di quanto avviene nel *Dialogo* di Pino, Dolce riporta i discorsi immaginari di due persone reali, alle quali era tra l'altro legato da amicizia[52]: Pietro Aretino, celebre letterato di origine toscana, divenuto a metà del Cinquecento la personalità più influente della vita culturale veneziana, e Giovan Francesco Fabrini, umanista fiorentino.

L'autore del dialogo, nato a Venezia nel 1508, fu uno scrittore alquanto prolifico. La sua vastissima produzione, che comprende tragedie, commedie e trattati sui più disparati argomenti, lo annovera tra i cosiddetti 'poligrafi' del Cinquecento[53]. Questi erano divulgatori più che studiosi, perché all'ampiezza degli argomenti trattati corrisponde generalmente il carattere compilativo della trattazione e la scarsa orginalità del ragionamento. Nonostante la pittura non sia un tema preminente nella produzione di Dolce, l'*Aretino* è di fondamentale importanza storica, in quanto costituisce una delle prime risposte polemiche alla pubblicazione delle *Vite* del Vasari del 1550[54]. Ludovico Dolce, mal sopportando l'esaltazione vasariana del disegno toscano, definisce orgogliosamente i pregi distintivi dello stile pittorico della sua città e contrappone al mito assoluto di Michelangelo, che pervade le *Vite*, il modello di Raffaello e di Tiziano. Poiché per questo aspetto il dialogo è una pietra miliare della letteratura artistica, spesso

52 Sui rapporti tra Dolce e Aretino vd. Roskill 2000, 32s.

53 Sulla produzione di Dolce vd. Roskill 2000, 6-7. Gli altri trattati di Dolce vertevano sulle gemme, sui colori, sulla lingua volgare, sull'arte della memoria.

54 Sulla ricezione a Venezia della Torrentiniana vd. Ruffini 2010, che riporta le postille, databili agli anni sessanta del Cinquecento, di un lettore padovano alla prima edizione delle *Vite*. Le note a margine del testo controbattono in tono spiritoso ed aggressivo alle manifestazioni di partigianeria del Vasari verso i toscani e rimarcano la sua incomprensione dell'arte veneta e lombarda.

gli studiosi hanno trascurato le parti prettamente teoriche dell'opera, come la divisone della pittura, che è invece centrale per questa indagine.

Anche nell'*Aretino*, come nel trattato di Alberti e nel *Dialogo* di Pino, la definizione delle parti della pittura è preceduta da un discorso sulla dignità di quest'arte. È Pietro Aretino a condurre il ragionamento, incalzato dalle domande e dagli incoraggiamenti di Fabrini:

> Tutta la somma della Pittura a mio giudicio è divisa in tre parti: Inventione, Disegno, e Colorito. L'inventione è la favola, o historia, che'l Pittore si elegge da lui stesso, o gli è posta inanzi da altri per materia di quella, che ha da operare. Il disegno è forma, con che egli la rappresenta. Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la Natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate e inanimate[55].

Per prima cosa si può notare come Dolce riprenda la divisione disegno-invenzione-colorito proposta da Pino, ordinando però in modo più logico le tre parti, perché è evidente che, da un punto di vista operativo, l'invenzione è la prima fase del lavoro del pittore. Disponendo le parti in questo modo l'autore del dialogo dimostra anche in modo più efficace la somiglianza tra l'arte pittorica e quella oratoria, perché anche la stesura di un discorso comincia dall'invenzione.

Così Dolce definisce la prima parte della pittura, riassumendo il lungo discorso che ne ha tratteggiato gli elementi:

> Per quel che s'è detto, appare che la inventione vien da due parti, dall'historia e dall'ingegno del Pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia. E dall'ingegno oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) energia[56] delle figure[57].

Come nel *Dialogo della Pittura* di Pino, anche nell'*Aretino* l'invenzione, oltre a coincidere con il soggetto iconografico, è anche il modo in cui il pittore traduce il racconto verbale in immagini.

55 Dolce (1557) 1863, 22.

56 La parola 'energia' in questo contesto si riferisce probabilmente al concetto retorico di *enargheia* (Quint. *inst.* 6, 2, 32), vale a dire la capacità dell'oratore di sollecitare l'immaginazione degli ascoltatori al punto che questi vedano l'oggetto o l'azione che si sta descrivendo come se fossero veramente di fronte agli occhi. Traslato in pittura, il termine 'energia' indica probabilmente la potenza evocativa dell'immagine, che appare all'osservatore come fosse vera e non come insieme di linee e colori su una superficie bidimensionale. Vd. in proposito Vd. Webb (2009) 2012 per l'*enargheia* nella retorica antica (in part. 88-106); Plett 2012 (per la prima età moderna, anche in rapporto alle arti visive vd. 7-23, 79-119 135-183); van Eck 2007, 7 e 59-60. Per l'*enargheia* nelle storie dipinte del Rinascmento vd. anche Shearman 1988, 207-212.

57 Dolce (1557) 1863, 29.

L'artista dà forma alla propria visione della storia accordando le figure al contesto e al carattere della scena ('convenevolezza'); ricostruendo le azioni «così propriamente, che i riguardanti stimino, che quel fatto non debba essere avvenuto altrimenti di quello che da lui è dipinto» ('ordine'); immaginando gli atteggiamenti ed i gesti dei personaggi e collocando la storia nello scenario confacente, sia questo un paesaggio o una veduta cittadina.

Non esiste un unico modo corretto di sviluppare la materia del racconto, anzi, il pittore è chiamato ad escogitare più soluzioni per la messa in scena:

> Quando il pittore va tentando ne' primi schizzi le fantasie, che genera nella sua mente la historia, non si dee contentar d'una sola, ma trovar più inventioni, e poi far iscelta di quella che meglio riesce considerando tutte cose insieme e ciascuna separatemente: come soleva il medesimo Raffaello: il quale fu tanto ricco d'inventione, che faceva sempre a quattro e sei modi, differenti uno dall'altro, un'historia, e tutti havevano gratia e stavano bene[58].

Questo uso del plurale 'invenzioni' indica che con il termine non si definisce soltanto il processo creativo di immaginazione della storia ma anche ciascuna delle possibili varianti figurative di uno stesso soggetto iconografico.

Nell'*Aretino* il riferimento costante ed esplicito per la definizione della pittura è la poesia, più ancora che l'arte oratoria antica. Dolce aveva tradotto nel 1535 l'*Ars Poetica* di Orazio in italiano[59] e la sua dimestichezza con il testo antico è dimostrata dalle frequenti citazioni del poema presenti nell'*Aretino*. Spesso gli interlocutori del dialogo cinquecentesco si rivolgono all'*Ars Poetica* come ad un'autorità in materia di pittura, in quanto anche il testo antico ragionava sulle affinità tra l'arte della parola e quella delle immagini.

Alle volte Dolce rivela la fonte della citazione, come quando Fabrini riporta l'*incipit* del poema di Orazio per sottolineare l'importanza dell'omogeneità tra le parti di una storia dipinta:

> Vedete, come bene Horatio, nel principio della sua Poetica, scritta a i Pisoni, volendo favellare pur della inventione, e prendendo la similitudine dal Pittore, per essere il Poeta e 'l Pittore, come s'è detto, insieme quasi fratelli, ci rappresenta una sconvenevolissima inventione[60].

Dolce fa seguire a questa battuta di dialogo la sua traduzione del brano dell'*Ars Poetica* in cui si ridicolizzano le opere letterarie composte in modo incoerente, perché assomigliano agli ibridi mostruosi nati dalla fantasia del pittore, quali uomini con teste di cavallo o pesci con teste di donna.

58 Dolce (1557) 1863, 29.
59 Dolce 1536.
60 Dolce (1557) 1863, 26.

In altri casi l'autore del dialogo trae argomenti dal poema antico senza svelarne l'origine: è oraziana ad esempio la similitudine proposta da Pietro Aretino tra l'artigiano che comincia a modellare un bel vaso e alla fine si trova in mano una scodella e il pittore che «si avrà imaginata una bella inventione, né riuscirà poi a rappresentarla per la deboleza delle sue forze»[61]. Così si era espresso infatti l'autore latino a proposito dei poeti incapaci di portare a compimento le opere iniziate con ambizione superiore all'ingegno[62].

Il fatto che Dolce avvicini l'opera del pittore alla creazione poetica piuttosto che alla stesura di un'orazione, non significa che l'arte retorica non sia la guida del suo ragionamento, perché anche il discorso sulla poesia nella prima età moderna era modellato sulla teoria oratoria antica[63].

Un'altra testimonianza interessante della tendenza cinquecentesca a sostituire il termine *composizione* con *invenzione* si trova nell'edizione del 1564 del commento alla *Divina Commedia* di Cristoforo Landino[64].

L'umanista fiorentino, nell'*Apologia di Dante* che introduce il commento, compila un breve resoconto della storia dell'arte dalle origini ai suoi tempi, con il fine di lodare l'ingegno dei pittori e degli scultori suoi concittadini. La ricapitolazione dell'arte antica è modellata sulla *Naturalis historia* di Plinio, opera che l'umanista conosceva molto bene perché per primo ne aveva tradotto il testo in lingua volgare, mentre il catalogo degli artisti moderni ha alcuni tratti in comune con le digressioni dello stesso argomento nell'opera di Filippo Villani. Il commento di Landino venne pubblicato la prima volta nel 1481. Di ogni artista nominato nell'elenco sono brevemente descritti i meriti e i caratteri dello stile, spesso in modo ripetitivo e generico. A proposito di Masaccio, Landino dice:

61 Dolce (1557) 1863, 29.

62 Nella traduzione di Dolce: «E s'io diedi principio con la rota/ a fare un'urna assai comoda e grande/ perché nel fine è uscito un picciol vaso?», Dolce 1536, 2.

63 Ciò è vero soprattutto prima delle pubblicazioni in volgare della Poetica di Aristotele. A proposito della difficoltà di tracciare il confine tra retorica e poetica nell'*ars dictaminis* medievale vedi Curtius (1948) 1995, 165-187. Anche il commento di Tommaso Inghirami all'*Ars Poetica* di Orazio comincia con l'affermazione: «*Poetica et oratoria sunt sorores germanae et precepta sunt communia*» (vd. Rijser 2012, 136s). Un esempio evidente della dipendenza della poetica cinquecentesca dai precetti di Cicerone e Quintiliano è costituito dal dialogo *Della Poetica* di Bernardino Daniello, stampato a Venezia nel 1536. È probabile che a questo testo, oltre all'*Ars Poetica* di Orazio, abbia attinto Dolce per il suo trattato. I personaggi del dialogo di Daniello denominano *inventione*, *dispositione* e *elocutione* le tre parti delle quali «ciascun Poema si forma», seguendo quindi l'esempio degli *officia oratoris*: Daniello 1536, 26. All'*inventione* e alla *dispositione* è dedicato il primo libro mentre nel secondo si tratta dell'*elocutione*.

64 *Commento di Cristophoro Landino fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta fiorentino*, Firenze, 1481. Il testo della digressione sugli artisti è riportato in Morisani 1953, 265-270.

> fu optimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono componitore et puro sanza ornato, perché solo si decte all'imitatione del vero et al rilievo delle figure; fu certo buono et prospettivo quanto altro di quegli tempi et di gran facilità nel fare, essendo ben giovane, che morì d'anni ventisei.

Il commento di Landino fu pubblicato nuovamente nel 1564 a cura di Francesco Sansovino, che apportò delle modifiche rilevanti al testo[65]. Anche nella digressione sugli artisti fiorentini Sansovino intervenne sostituendo alcune parole e aggiungendo brevi osservazioni. Masaccio, ad esempio, non è più detto 'buon componitore' ma 'ottimo inventore': il termine usato da Landino evidentemente non era più adeguato a rappresentare i meriti del primo grande pittore del Rinascimento.

Nella versione quattrocentesca del commento invece è Brunelleschi ad essere definito 'inventore o ritrovatore' della prospettiva. In riferimento a scoperte scientifiche e a ritrovamenti tecnici infatti il verbo *inventare* o *invenire* e i suoi derivati erano comunemente applicati all'arte anche nel Quattrocento[66], mentre in nessun testo di questo secolo definiscono la messa in scena di una *historia*, come invece accade nei dialoghi di Pino e Dolce. Sansovino preferisce non confondere le due accezioni del termine, quella scientifica e quella artistico-letteraria, e definisce senz'altro Brunelleschi 'ritrovatore' della prospettiva[67].

3. Invenzione in Vasari e nell'arte incisioria

L'accezione dei termini inventore e invenzione presentata nel precedente paragrafo è attestata in diverse fonti Cinquecentesche, tra cui l'opera più influente di tutto il secolo nel discorso sulle arti, ovvero le *Vite* del Vasari[68].

Nella *Introduzione alle tre arti del disegno* che apre l'opera, l'autore discorre di architettura, pittura e scultura in termini generali, ma non per questo astratti e puramente teorici. Rispetto alle trattazioni cinquecentesche precedenti e successive alle *Vite*, nella presentazione delle arti elaborata da Vasari le considerazioni estetiche generali sono accompagnate e legate nel ragionamento all'esposizione della prassi artistica anche nei suoi aspetti più tecnici.

L'*introduzione* rivela quindi quanto le riflessioni vasariane sullo statuto delle arti siano profondamente radicate nel mestiere di pittore e capobottega e quanto il suo giudizio sull'arte del passato e del presente derivi dalla frequentazione

65 Anche questa redazione è riportata in Morisani 1953, 270.

66 Il termine viene usato nel Quattrocento quasi esclusivamente in riferimento all'architettura e all'ingegneria. Kemp 1977; Kemp 1997, 234.

67 Morisani, 1953, 270.

68 Sulla ricezione del Vasari vd. Burtzer-Davis-Feser-Nova 2010, 183-217.

quotidiana delle opere, da un continuo esercizio di osservazione e confronto, messo in atto al fine di allenare l'occhio per migliorare la mano[69].

Introducendo l'arte della pittura, l'autore non imposta il discorso suddividendo la disciplina in parti, secondo il procedimento di astrazione seguito da tutti gli altri trattatisti, bensì descrive la prassi pittorica seguendo l'ordine operativo: dal concepimento mentale dell'opera, ovverosia il disegno che si crea nell'intelletto, l'autore prosegue nella descrizione della sua prima realizzazione visiva, il disegno sulla carta[70], e distingue poi le tecniche pittoriche. Trattando il disegno, Vasari afferma che questo «cava l'invenzione di una qualche cosa dal giudizio» e necessita che la mano sia pronta ad esprimere ciò che il pittore immagina. Da come è formulata questa frase, si può dedurre che l'invenzione per Vasari nasce nella mente dell'artista.

È possibile precisare cosa Vasari intenda con 'invenzione' solo se si raccolgono e confrontano le occorrenze della parola nel testo perché, a causa del carattere asistematico del suo ragionamento, l'autore non offre in nessun punto delle *Vite* una chiara ed esplicita definizione del lessico che adopera[71].

Nonostante quest'uso apparentemente casuale dei termini della teoria artistica, due brani delle *Vite* dimostrano che il concetto di 'invenzione' in Vasari non si può intendere a prescindere dalla trattatistica precedente.

Nel proemio della Seconda età (corrispondente al primo Rinascimento) Vasari si chiede chi potrebbe affermare che qualcuno degli artisti del Quattrocento «abbia ridotto le cose al termine di oggi e d'invenzione e di disegno e di colorito?». La triade invenzione-disegno-colorito ripete alla lettera la partizione della pittura di Paolo Pino, anche se nell'ordine in cui sarà ricomposta da Ludovico Dolce. La fonte di Vasari non può essere però l'*Aretino*, perché la stessa domanda

69 Vd. Pozzi-Mattioda 2006, XII: «diversamente da tanti teorici cinquecenteschi egli non confronta i prodotti artistici con regole universali stabilite per via filosofica, ma muove sempre da casi specifici e da essi deriva norme che non hanno valore universale: hanno valore perché consentono di capire il passato». A questo proposito vd. l'introduzione di Barocchi a Vasari (1550-1568) 1962, I, Xs.

70 Vasari (1550-1568) 1966-1987, I, 111-113. L'introduzione sul disegno è stata aggiunta nella Giuntina, mentre nella prima redazione il discorso cominciava con la descrizione della pittura.

71 Lo notano anche Pozzi-Mattioda 2006, nel paragrafo dedicato al concetto di invenzione in Vasari: «L'invenzione […] viene nominata spesso da Vasari, che però non si cura di darne una definizione forse perché accoglie quella della tradizione retorica», 129. Che Vasari accetti *in toto* il significato retorico del termine è una conclusione a mio avviso un po' sbrigativa, come avrò modo di dimostrare nel proseguire del discorso. Sul carattere flessibile del lessico vasariano si esprime anche Le Mollé 1988, 154: «L'embarass que l'on ressent quelquefois à la lecture de cet ouvrage vient souvent de cela, de cette impression d'un vocabulaire mobile, un peu fuyant, insaisissable, dont les connotations se modifient d'elles-mêmes en fonction du sujet, un vocabulaire tout à la fois finement nuancé et en même temps à la limite de l'imprecision par son aptitude déconcertante à changer de signification au sein d'un même sens global». Sul lessico critico di Vasari vd. Biow 2018, che però non considera nell'analisi il termine invenzione.

retorica si trova anche nella prima edizione delle *Vite*, la cosiddetta Torrentiniana, pubblicata sette anni prima del dialogo di Dolce. È invece probabile che Vasari abbia in mente il trattato di Pino, del quale era certamente a conoscenza, perché trae da questo la notizia di un'opera di Giorgione[72]. Nel proemio alla Terza età, infatti, la triade è riproposta da Vasari nell'ordine in cui è presentata nel dialogo *Della Pittura*: «ma quello che importa il tutto di quest'arte è che l'hanno ridotta [i maestri della terza età] oggi talmente perfetta e facile per chi possiede il disegno, l'invenzione et il colorito che [...]»[73]. Come nella domanda retorica del proemio della seconda età, anche in questa parte del testo la triade serve a riassumere i caratteri di eccellenza della pittura moderna.

Sia una coincidenza oppure un riferimento al dialogo veneziano, la presenza della tripartizione invenzione-disegno-colore nelle *Vite* dimostra che Vasari condivideva la concezione della pittura di Pino e Dolce, pur non trovando evidentemente funzionale al suo discorso la trattazione sistematica di questi concetti.

Il secondo brano dal quale si può dedurre che Vasari ha ragionato sul lessico della teoria artistica precedente e contemporanea è l'*incipit* della biografia di Leon Battista Alberti. La vita dell'artista fiorentino si apre con una sorta di parafrasi del passo del *De Pictura* nel quale Alberti consiglia ai pittori di frequentare uomini di lettere perché questi possono suggerire delle invenzioni agli artisti. Merita ricordare che, nel trattato quattrocentesco, questa fosse l'unica occorrenza del termine retorico e che 'invenzione' lì stesse ad indicare il soggetto iconografico dell'opera figurativa. Nella Torrentiniana Vasari modifica in modo significativo la raccomandazione di Alberti:

> Grandissima comoditade arrecano le lettere universalmente a tutti coloro che di quelle pigliano diletto, ma molto maggiore apportano elle senza alcuna comparazione agli scultori, a' pittori et agli architetti abbellendo e assottigliando come elle fanno *le invenzioni che naturalmente nascono in quelli*. Il che è veramente la più utile e la più necessaria cosa che advenir possa agli ingegni miracolosi di questi artefici, oltra che il giudizio non può essere molto perfetto in una persona, la quale – abbia pur naturale a suo modo – sia privata de lo accidentale, cioè della compagnia delle lettere.[74]

Per prima cosa è da notare che Vasari consiglia familiarità con le lettere, non con i letterati: l'artista deve accedere direttamente alla fonte della cultura,

72 Sul rapporto tra le *Vite* e il *Dialogo* di Paolo Pino vd. i commenti di L. Grassi in Vasari (1568) 1963, I, 41 nt.1; III, 413 nt.3; 420 nt.2.

73 Vasari (1550-1568) 1966-1987, III, 5. Sul proemio della terza età vd. Pinelli (1993) 2003, 105-110.

74 Vasari (1550-1568) 1967, III, 284. Il corsivo è mio. Nella redazione Giuntina il brano è invece meno esplicito nell'attribuire la responsabilità dell'invenzione agli artisti perché al posto di «abbellendo […] artefici» si legge: «[...] aprendo la via all'invenzioni di tutte l'opere che si fanno [...]».

perché altrimenti dovrà dipendere – l'autore lo afferma poche righe più sotto – «dall'altrui teorica, la quale separata dalla pratica il più delle volte giova assai poco». Le lettere servono ad «abbellire e assottigliare» le invenzioni, più che a offrirle già pronte all'artista perché le traduca in immagini: infatti le invenzioni fioriscono naturalmente dall'ingegno del pittore o dello scultore. Non c'è dubbio che si possa leggere in questo brano un riferimento polemico ad Alberti, considerato che si tratta della biografia a lui dedicata. Questa interpretazione è giustificata anche dal fatto che il seguito del discorso ha un tono apertamente critico verso l'umanista, perché Vasari afferma che nelle opere figurative Alberti non fu così meritevole come credono i posteri, ingannati dalla fama delle sue fatiche letterarie[75].

In un'altra sede ancora Vasari discorre dell'invenzione in termini generali. La vita di Lippo, pittore fiorentino della prima età, si apre con la seguente dichiarazione:

> Sempre fu tenuta e sarà l'invenzione madre verissima dell'architettura, della pittura e della poesia, anzi pure di tutte le migliori arti e di tutte le cose maravigliose che dagl'uomini si fanno, perciò che ella gradisce gl'artefici molto e *di loro mostra i ghiribizzi e i capricci de' fantastichi cervelli che truovano la varietà delle cose*[76].

Questa affermazione sembra rovesciare il ragionamento: qui l'invenzione ha il ruolo attivo di 'mostrare' quindi di 'cavar fuori' le fantasie degli artisti, mentre nel brano tratto dalla vita di Alberti è il parto dell'ingegno (raffinato dalla familiarità con le lettere) ad essere chiamato con questo nome, esattamente come nell'*Introduzione* teorica le invenzioni contenute nella mente del pittore sono 'cavate fuori' dal disegno. Vasari, se ne può dedurre, definisce con questa parola sia la facoltà immaginativa del pittore sia il prodotto di questa facoltà, coé le singole figurazioni elaborate dall'artista e tracciate dalla sua mano[77].

75 «[...] dato opera all'architettura, alla prospettiva et alla pittura, lasciò i suoi libri scritti di maniera tale che, per non essere stato fra gl'artefici moderni chi le abbia saputo distendere con la scrittura, ancorché infiniti ne siano stati più eccellenti di lui nella pratica, e' si crede comunemente (tanta forza hanno gli scritti suoi nelle penne e nelle lingue dei dotti) che egli abbia avanzato tutti coloro che hanno avanzato lui nell'operare». Vasari (1550-1568) 1967, III, 284. Questa frase è una prova ulteriore della fortuna dei trattati albertiani a metà Cinquecento.

76 Vasari (1550-1568) 1967, II, 297.

77 Così anche P. Barocchi: «l'invenzione, ad esempio, […] non è più l'invenzione letteraria, il bel soggetto, sibbene una inventività personale libera e capace di rompere la tradizione», Vasari (1550-1568) 1962, II, 460s. In un altro passo la studiosa afferma: «con 'invenzione' il V. non pare qui intendere tanto il 'soggetto' come intendeva Alberti e come lui stesso intende talvolta, soprattutto nell'Autobiografia e nei Ragionamenti [...]. 'Invenzione' sembra qui valere piuttosto come inventività, concezione formale, sia in potenza che in atto […] quale del resto la teorizzava, seppur in un'accezione accademica, il Dolce [...]», Vasari (1550-1568) 1962, II, 460, nt. 358. Non mi è chiaro cosa la studiosa intenda per 'accezione accademica' in questo caso. Già L. Grassi nota di sfuggita l'uso specifico della parola da parte Vasari: «l'in-

Il frutto di questo particolare talento corrisponde il più delle volte nella concezione vasariana ad una scena narrativa, come si evince da una parziale[78] definizione del termine, offerta da Vasari all'interno del discorso sulla maniera, vale a dire lo stile che il pittore acquisisce studiando le pitture e le sculture e imparando dalla natura. Vasari afferma:

> E da ciò [dall'avere maniera] nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in istoria le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti, talmente ch'e' si viene a formare le battaglie e le altre cose grandi dell'arte[79].

L'invenzione coincide con la composizione di una pittura narrativa («mettere insieme in istoria») e questo procedimento è descritto come un progressivo accumulo di figure. Concordando con i teorici dell'arte suoi contemporanei, per Vasari le 'cose grandi dell'arte' si identificano con i dipinti di storia.

Per riassumere quanto osservato si può quindi dire che Vasari deriva il termine invenzione dalla letteratura artistica precedente (in polemica con Alberti e adottando le partizioni di Pino); definisce con questa parola una facoltà dell'artista ovvero una parte del processo di creazione dell'opera, che compete allo scultore o al pittore in quanto deriva dall'ingegno: l'invenzione nasce cioè naturalmente nella mente dell'artista e può essere solo migliorata grazie ad apporti esterni (i consigli di un letterato, ad esempio); l'invenzione in pittura è per Vasari la capacità di creare una storia complessa, ricca di figure e variata[80].

Non solo i testi teorici ma anche le opere del Cinquecento testimoniano del nuovo significato attribuito alla parola invenzione: il verbo latino *invenire*, coniugato a seconda del caso, accompagna la firma dell'autore in numerose opere grafiche di questo secolo.

L'uso di *invenire* nel contesto dell'arte incisoria conosce un'ampia diffusione dal secondo decennio del Cinquecento ed è determinato dalla necessità di distinguere la fase progettuale e ideativa da quella della realizzazione materiale,

---

venzione (cioè la capacità dell'artista nel tradurre il soggetto dell'opera) [...]», Vasari (1568) 1963, I, 15.

78 Parziale perché funzionale al ragionamento che sta compiendo l'autore.

79 Vasari (1550-1568) 1966-1987, I, 115.

80 Alle volte Vasari usa 'invenzione' anche nel senso moderno del termine, cioè come scoperta scientifica o ritrovamento tecnico (a differenza di quanto affermano invece Pozzi-Mattioda 2006, 129): vd. le tarsie marmoree di Duccio: Vasari (1550-1568) 1966-1987, II, 259; la terracotta invetriata di Luca della Robbia: Vasari (1550-1568) 1966-1987, III, 50; la pittura ad olio di Giovanni di Bruggia: Vasari (1550-1568) 1966-87, III, 304. Anche nell'indice delle cose notevoli del primo volume della terza parte delle *Vite* nell'edizione 1568 presenta tre voci sotto il termine invenzione: «inventione del gittare le volte / inventione dello sgraffiato / inventione di stampe di rame con l'acqua forte».

nei casi in cui a queste facciano capo due individui diversi[81]. La distinzione dei ruoli è dichiarata per la prima volta nella stampa cosiddetta dell'*Arrampicatore* di Marcantonio Raimondi, dove è raffigurato uno dei bagnanti della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo (fig. 1)[82]. Raimondi ha isolato una sola figura del cartone e ne ha indicato la paternità: IV.MI.AG.FL. (*Invenit Michael Angelus Florentinus*)[83].

Spesso il nome dell'inventore è riportato sulle stampe che diffondono composizioni ideate appositamente per questo mezzo. È il caso della celeberrima incisione della *Strage degli Innocenti* di Marcantonio Raimondi, tratta da un disegno di Raffaello (fig. 2)[84]. Realizzata da Marcantonio tra il 1511 e il 1512, la stampa reca a sinistra l'iscrizione RAPH./URBI./INVE. e il monogramma di Marcantonio[85].

Il fatto che con questo verbo si definisca il ruolo dell'autore del disegno significa che già nel secondo decennio del Cinquecento si considerava ogni nuova traduzione in immagini di un dato soggetto come un atto di rinnovamento del soggetto stesso, come un'operazione intellettuale paragonabile a quella del poeta e dell'oratore. Anche se la *Strage degli Innocenti* è un episodio narrato nei Vangeli, l'invenzione della stampa è da attribuire all'artista perché nel dare questa particolare versione figurativa della storia, Raffaello se ne è appropriato. L'idea espressa in forma teorica nei trattati di metà Cinquecento circolava già da tempo grazie alla fortuna di questa stampa e delle altre che recano simili iscrizioni[86]. È facile spiegare perché questo modo di intendere la pittura narrativa sia nato nel contesto dell'arte incisoria. In primo luogo la separazione del momento ideativo da quello produttivo – con la conseguente necessità di denominare le due fasi – deve aver stimolato un

81 Dell'argomento si è occupata Patricia Emison a più riprese: Emison 1984, vd. soprattutto 137-294; Emison 1985 e Emison 2005, dedicati in particolare al rapporto tra Raffaello inventore e Marcantonio Raimondi incisore. Vd. anche Landau-Parshall 1994, 142-168; Pon 2004, 80s.

82 Ill. Bartsch, XIV, 336.488. Questa è l'unica stampa dove il monogramma di Marcantonio è associato al nome di Michelangelo. L'incisione è databile 1509. Emison 1984, 184; Landau-Parshall 1994, 144; Pon 2004, 80.

83 L'iscrizione completa è IV.MI.AG.FL./.MAF (*Marcantonius Fecit*).

84 Ill. Bartsch XIV, 19.18; vd. schede di Massari in Bernini Pezzini-Massari-Prosperi Valenti Rondinò 1985, 172-173, cat. VI.1,2,3,4,5 Emison 1984, 157-166; Landau-Parshall 1994, 123-136; sulla stampa in rapporto ai disegni preparatori vd. Pon 2004, 118-136.

85 Anche due altre stampe di Raimondi tratte da composizioni di Raffaello nate per essere incise recano l'indicazione della paternità ideativa: Il cosiddetto *Morbetto* (Ill. Bartsch XIV, 314.417): INV. RAP.UR e il *Giudizio di Paride* (Ill. Bartsch XIV, 197.245): RAPH.URBI.INVEN. In verbo *invenire* compare anche in alcune stampe che riproducono opere pittoriche, come ad esempio la *Santa Cecilia* di Giulio Bonasone (Ill. Bartsch XIV, 130.74): RA.IN.IULIO.F. (*Raphael Invenit Iulio Fecit*).

86 A proposito del *Giudizio di Paride* (v. *supra*, n. 85) Emison 1984, 172 afferma: «invention in this case meant not the concetto, not the subsidiary details, not even the determination of form, but the figural composition». Emison giunge alle stesse conclusioni avanzate qui sul significato di invenzione, ma non fa riferimento alla fortuna di quest'idea nella teoria artistica di metà Cinquecento. Vd. Thomas 2019, che trattà di *inventio* raffaellesca, ma considerando solo la creazione di singole figure.

ragionamento sul carattere intellettuale delle operazioni che l'artista compie quando trasforma una storia in immagini. In secondo luogo la stampa permette un grado di libertà impensabile negli altri generi figurativi perché non necessita di committenti e quindi non deve rispondere ad esigenze esterne alle intenzioni dell'artista: lo scopo dichiarato dell'opera può essere dunque la soluzione di un problema figurativo[87]. Inoltre, grazie alla possibilità di stampare più esemplari dell'incisione e di diffonderli, la stampa è uno strumento ineguagliabile di promozione dell'autore.



Fig. 1 Marcantonio Raimondi (da Michelangelo), 1509, incisione, British Museum, Londra. © The Trustees of the British Museum.

87 Emison 1984, 256: «With the invention of engravings the painter was loosed from the obligations of time, means and pre-established and demanding function that formerly had made inventions so different in kind from those of writers».



Fig. 2 Marcantonio Raimondi (da Raffaello), *La strage degli innocenti*, 1512-13, incisione, Metropolitan Museum, New York.

Isolata dai cicli cristologici cui di solito è parte, la *Strage degli Innocenti* diventa la scena di una tragedia e come tale può essere esplorata figurativamente: la storia offre il pretesto per indagare i corpi nudi dei soldati tesi nell'azione violenta e i moti di terrore e disperazione delle madri. Quanto questo uso estetico della storia sacra fosse possibile anche nei casi in cui l'opera era stata ordinata e doveva assolvere una funzione (propagandistica, devozionale ecc.) dipende da quanto committenti e destinatari fossero interessati all'apporto individuale dell'artista al tema prescelto.

4. Raffaello Borghini: *dispositio*

Nei precedenti paragrafi si è suggerita l'ipotesi che l'applicazione del termine retorico e poetico *inventio* alla traduzione in immagini di una storia riveli una precisa concezione del rapporto tra soggetto iconografico e lavoro del pittore: l'artista elabora delle 'invenzioni' figurative sulla base della materia del racconto, così come il poeta antico rinnova all'infinito la traccia narrativa dei miti e l'oratore convince l'uditorio plasmando secondo il suo fine i fatti accaduti.

Che l'ipotesi sia corretta è confermato dal fatto che quest'uso della parola ha vita breve: quando la pressione della Controriforma cominciò a farsi sentire nel discorso sull'arte, una tale concessione di licenza creativa al pittore dovette

risultare pericolosa. Dagli anni sessanta del Cinquecento al coro polifonico della letteratura artistica si aggiunge la voce della Chiesa, che tenta, anche attraverso la pubblicazione di trattati, di arginare «i ghiribizzi e i capricci dei fantastichi cervelli degli artisti», per riprendere le parole di Vasari: vediamo dunque nel 1564 la pubblicazione del *Dialogo degli errori e degli abusi de' pittori circa l'historie* di Giovanni Andrea Gilio e nel 1582 del *Discorso intorno alle pitture sacre e profane* del cardinal Gabriele Paoleotti, un'opera molto ambiziosa che mira a trattare tutte le questioni realtive alle immagini artistiche dal punto di vista della chiesa di Roma[88].

Se i trattati appena citati portano testimonianza delle opinioni più rigoriste in campo, altri testi appaiono immersi nella complessità del discorso contemporaneo sull'arte: è il caso del *Riposo* di Raffaello Borghini, pubblicato a Firenze nel 1584[89]. Anche questo dialogo, come l'*Aretino*, è opera di un poligrafo. In misura ancora maggiore rispetto all'opera di Dolce, il *Riposo* si distingue per mancanza di originalità nelle argomentazioni e nelle digressioni storiche[90]: molte delle biografie di artisti incluse nel terzo libro sono prese di peso dalle *Vite* di Vasari, mentre nelle trattazioni teoriche spesso si riconoscono ampi brani del *Trattato della Pittura* di Leonardo e delle dissertazioni di Benedetto Varchi[91].

Il valore storico del *Riposo* di Borghini risiede proprio nel suo conformismo, in quanto l'autore si fa portavoce dei gusti estetici e delle opinioni comuni della borghesia fiorentina colta in merito alle opere pittoriche che decoravano la città. Il dialogo offriva d'altra parte ai lettori del suo tempo una guida per prendere posizione nel dibattito sull'arte figurativa che ferveva allora in tutta Italia. I personaggi che Borghini immagina discorrere di arte durante un soggiorno in villa sono quattro fiorentini contemporanei all'autore. Ad ognuno di questi è affidato il compito di rappresentare le ragioni di una fazione del dibattito: Bernardo Vecchietti, il padrone di casa, abbraccia le opinioni rigoriste dei teorici allineati alle disposizioni del Concilio di Trento, come Gilio o Paleotti; le battute attribuite a Baccio Valori sono spesso plagiate da Benedetto Varchi e quindi riassumono il punto di vista umanistico sull'arte figurativa; Ridolfo Sirigatti, nipote di Ridolfo Ghirlandaio, è un collezionista e un pittore dilettante, al quale Borghini

88 Il titolo completo del dialogo di Gilio è: *Dialogo degli errori e degli abusi de' pittori circa l'historie. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelangelo, et altre figure, tanto de la vecchia, quanto nella nova Cappella: et in modo che vogliono esser dipinte le sacre imagini*. Per un inquadramento storico dell'opera e sulla figura di Gilio vd. Scavizzi 1992, 93-99; introduzione di P. Barocchi in Gilio (1564) 1986, VII-XV; Hall 2011, 122-125. Per la figura di Paleotti e il *Trattato* vd. Prodi 1959-1967; la nota critica in Barocchi 1960-62, II, 533-546; Prodi 1962, 140-212; Boschloo 1974, II, 110-113 e 121-155; Steinemann 2006; Bianchi 2008.

89 Avanzini 1960 riassume le vicende biografiche dell'autore e tratteggia i caratteri generali dell'opera. Vd. anche la più recente introduzione di Ellis jr. in Borghini (1584) 2007, 1-39.

90 La mole del volume non contribuisce a rendere *il Riposo* un libro attraente: conta infatti 648 pagine, contro le 34 del dialogo di Pino e le 82 di quello del Dolce.

91 Per Varchi vd. *supra*, nt. 40.

riserva il compito di giudicare la riuscita stilistica delle opere; Girolamo Michelozzi è un personaggio quasi muto ma, quando si esprime, si allea di solito con Sirigatti[92]. Anche il lettore moderno può quindi servirsi del *Riposo* come di una summa delle posizioni cinquecentesche riguardo al problema del giudizio sull'arte figurativa, perché questa sembra proprio la funzione che Borghini aveva immaginato per la propria opera.

Le descrizioni di opere d'arte contenute nel *Riposo* e le opinioni espresse dai personaggi del dialogo sono importanti testimonianze di ricezione, ma per gli scopi di questo saggio sarà opportuno concentrarsi sulla divisione della pittura proposta da Borghini e messa in bocca al Vecchietti:

> Io dividerei la pittura in cinque parti, in inventione, in dispositione, in attitudini, in membri, in colori. […] Io chiamo inventione – rispose il Vecchietto – quella historia, o favola, o quell'huomo, o Dio, che rappresenta la pittura, o la scultura[93]; la dispositione quella bella ordinanza, che si fa di più figure, animali, paesi, e architettura, onde tutte le cose che vi sono appariscono ben compartite, e con gli habiti, nei luoghi a lor convenevoli ben poste, e ben ordinate […][94].

Borghini segue la traccia della partizione retorica come i precedenti trattatisti, ma stablisce il parallelo tra pittura e oratoria in modo più filologico. A differenza di quanto aveva fatto Alberti, la partizione del Vecchietti rispetta il procedimento intellettuale della *ratio orationis*, che si muove dal generale al particolare: il secondo elemento della divisione è coerentemente chiamato *dispositio* e non *compositio*. L'inclusione della *dispositio* permette a Borghini di ripristinare l'accezione albertiana di *invenzione* come soggetto iconografico, correggendo l'interpretazione del termine proposta da Pino e Dolce, troppo libera secondo l'opinione dell'autore, come si vedrà.

La messa in scena della storia dipinta non corrisponde alla fase ideativa della stesura di un'orazione, come volevano i due precedenti autori, ma alla disposizione ordinata nel discorso degli argomenti selezionati. Così argomenta Vecchietti:

> Di queste cinque parti l'inventione sola è quella che il più delle volte non deriva dall'artefice; ma le altre quattro al giudicio di quello tutte s'appartengono; perciò le lascerò io a M. Ridolfo, e della inventione solamente, come quella che sovente da historia, o da poesia dipende, dirò alcuna cosa, percioché non pochi mi pare che sieno gli scultori e i pittori, che troppa licenza prendendosi habbiano errato nell'inventione […][95].

92 Vd. saggio introduttivo di Rosci in Borghini (1584) 1967, I, XII-XIV e la descrizione delle *dramatis personae* di Ellis jr. in Borghini (1584) 2007, 41-42.

93 Borghini sta trattando insieme le divisioni della pittura e della scultura. Evidentemente l'invenzione di una sola figura o di un solo Dio vale per la scultura, più che per la pittura.

94 Borghini (1584) 1967, 52.

95 Borghini (1584) 1967, 53.

Vecchietti e Valori a questo punto concordano nel fare le lodi del *Trattato sugli errori dei pittori* di Andrea Gilio[96] per come ammonisce i pittori a rappresentare fedelmente il soggetto dato. Tutti gli interlocutori sembrano di questo avviso. Anche Michelozzi interviene nella discussione ed aggiunge:

> Io son d'opinione, disse il Michelozzo, che molti pittori estimino poter fare quello che più loro aggrada, mossi dalle parole, che dice Oratio nella poetica, che a pittori e a poeti è dato egual podestà di fingere quello che è loro piacimento; e secondo il suono di dette parole havrebbono il campo molto largo, più tosto per ispiegare i propri concetti che per dimostrare l'altrui invenzione. [...] così ai pittori non si conviene le cose da altri ritrovate dipingendo rappresentare differenti da quello che vollero i loro primi trovatori[97].

L'*Ars poetica* è considerata un pericoloso stimolo alla libera interpretazione del soggetto iconografico da parte del pittore: la lettura di Orazio illude gli artisti di aver «campo largo», cioè ampio margine di decisione. Questa critica mossa dal Borghini testimonia a posteriori quanto si è detto nel precedente paragrafo a proposito delle opere di Pino e Dolce.

Borghini concepisce anche la possibilità che il pittore elabori da sé l'invenzione, ma anche in questo caso il termine definisce il contenuto narrativo o concettuale del dipinto, non la traduzione di questo in immagini. I soggetti che il pittore può avventurarsi a escogitare rientrano nella categoria che i moderni studiosi denominano pittura di genere: le quattro stagioni, arricchite con i mestieri e gli scenari naturali corrispondenti, oppure «cacce, battaglie, balli, spose novelle con molta compagnia, bagni in cui si veggano donne lascive e amorosi giovani, scherzi di fanciulli, e infinite altre cose simili»[98]. I pittori possono anche ideare imprese o personificazioni allegoriche. Com'è evidente, i soggetti narrativi propriamente detti, le 'historie', non figurano tra le possibili invenzioni concesse al pittore.

Il ricorso alle partizioni e al lessico dell'arte oratoria da parte dei teorici della pittura rispecchia dunque i cambiamenti, avvenuti tra i primi decenni del Quattrocento e gli ultimi del Cinquecento, nel modo di intendere e descrivere il ruolo di artista nella creazione dell'opera figurativa. Nel trattato di Alberti, il primo a proporre un articolato parallelo tra l'arte figurativa e l'arte della parola, il riferimento alle *partes rhetorices* mira a conferire alla pittura lo statuto di arte liberale; tuttavia Alberti non attribuisce al pittore l'*inventio*, che resta prerogativa degli uomini di lettere. Nel Cinquecento invece, il ricorso a questo termine

96 Per Gilio vd. *supra*, nt. 88.

97 Borghini (1584) 1967, 54.

98 Borghini (1584) 1967, 76. Questo passaggio del discorso è derivato dal dialogo di Gilio sugli errori dei pittori, di cui *supra*, vd. Barocchi 1960-62, II, 22-23.

per designare la trasformazione del soggetto in immagini legittima la libertà creativa dell'artista nei confronti della tradizione iconografica e delle fonti sacre e letterarie. Infine, negli ultimi decenni del secolo, i teorici ispirati alle deliberazioni del Concilio di Trento riconducono l'opera del pittore nei confini della lettera del testo e della tradizione, sottraendo nuovamente all'artista l'invenzione, che in questi testi torna a significare semplicemente il 'soggetto' del dipinto, e articolando una più stringente corrispondenza tra le partizioni della retorica e quelle della pittura, questa volta non al fine di assimilare l'opera del pittore a quella dell'oratore, ma allo scopo di delimitarne il campo di azione.

Ermanna Panizon
Ricercatrice indipendente
ermanna.panizon@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Alberti [1435] 1540
L.B. Alberti, *De Pictura*, Basilea 1540.
Alberti [1435] 1547
La pittura di Leonbattista Alberti tradotta per M. Lodovico Domenichi, Venezia 1547.
Alberti [1435] 2006
R. Sinisgalli, *Il Nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*, Roma 2006.
Alberti [1435] 2011
L.B. Alberti, *De Pictura* (redazione volgare), Lucia Bertolini (cur.), Firenze 2011.
Avanzini 1960
E. Avanzini, *Il Riposo di Raffaello Borghini e la critica d'arte nel '500*, Milano 1960.
Barasch 1994
M. Barasch, *Le spectateur et l'éloquence de la peinture à la Renaissance*, in O. Bonfait (cur.), *Peinture et rhétorique* (Actes du colloque de l'Académie de France à Rome, 10-11 juin 1993), Paris 1994, 21-43.
Barocchi 1960-1962
P. Barocchi (cur.), *Trattati d'arte del Cinquecento: tra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari 1960-62.
Barocchi 1998
P. Barocchi, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998.
Baxandall (1971) 1994
M. Baxandall, *Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994.
Bernini Pezzini-Massari-Prosperi Valenti Rondinò 1985
G. Bernini Pezzini - S. Massari - S. Prosperi Valenti Rondinò, *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma 1985.
Bertolini 2000
L. Bertolini, *Sulla precedenza della redazione volgare del* De Pictura *di Leon Battista Alberti*, Pisa 2000.
Bianchi 2008
I. Bianchi, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma: Gabriele Paleotti teorico e committente,* Bologna 2008.
Biow 2018
D. Biow, *Vasari's Words. The Lives of the Artists as a History of Ideas in the Italian Renaissance*, Cambridge-New York 2018.
Boschloo 1974
A. Boschloo, *Visible Reality in Art after the Council of Trent*, 2 voll., Gravenhage 1974.
Borghini (1584) 1967
R. Borghini, *Il Riposo*, 2 voll., Milano 1967 (facsimile dell'ed. 1584).

Borghini (1584) 2007
R. Borghini, *Il Riposo*, L. H. Ellis jr. (ed.), Toronto-Buffalo-London 2007.
Burns 2011
T. Burns, *Cennino Cennini's* Il Libro dell'Arte*: a Historiographical Review*, «Studies in Conservation» LVI (2011), 1-13.
Burtzer-Davis-Feser-Nova 2010
K. Burtzer - C. Davis - S. Feser - A. Nova (cur.), *Le vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione* (Atti del convegno: 13-17 febbraio 2008, Firenze), Venezia 2010.
Cennini (1821) 1984
C. Cennini, *Il libro d'arte o trattato della pittura*, F. Tempesti (cur.), Milano 1984.
Clark 1946
K. Clark, *Leon Battista Alberti On Painting. Annual Italian Lecture of the British Academy 1944*, London 1946.
Curtius (1948) 1995
E. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, Roberto Antonelli (cur.), Firenze 1995.
Daniello 1536
B. Daniello, *Della Poetica*, Venezia 1536.
Dolce (1557) 1863
L. Dolce, *L'Aretino overo il Dialogo della Pittura*, Milano 1863 (facsimile dell'ed. 1557).
Dolce 1536
La poetica di Horatio tradotta per Messer Lodovico Dolce, Venezia 1536.
Emison 1984
P. Emison, *Marcantonio's Massacre of the Innocents*, «Print Quaterly» I (1984), 256-267.
Emison 1985
P. Emison, *Invention and the Italian Renaissance Print. Mantegna to Parmigianino,* (PhD diss.) 1985.
Emison 2005
P. Emison, *Raphael Multiples*, in M. Hall (ed.), *The Cambridge Companion to Raphael*, New York 2005, 186-207.
Gilbert 1946
C.E. Gilbert, *Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino*, «Marsyas» III (1946), 88-106.
Gilio (1564) 1986
G.A. Gilio, *Due dialoghi*, P. Barocchi (cur.), 1986.
Greenstein 1990
J.M. Greenstein, *Alberti on historia: a Renaissance View of the Structure or Significance in Narrative Painting*, in «Viator» XXI (1990), 273-300.

Hall 2011
M.B. Hall, *The Sacred Image in the Age of Art. Titian, Tintoretto, Barocci, El Greco, Caravaggio*, New Haven-London 2011.
Hope 2000
C. Hope, *'Composition' from Cennino and Alberti to Vasari*, in P. Taylor - F. Quiviger (ed.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern art*, London-Turin 2000, 27-44.
Kemp 1977
M. Kemp, *From "mimesis" to "fantasia": the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Art*, «Viator» VIII (1977), 347-398.
Kemp 1997
M. Kemp, *Behind the Picture. Art and Evidence in the Italian Renaissance*, New Haven-London 1997.
Kuhn 2000a
R. Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien 2000.
Kuhn 2000b
R. Kuhn, *On the History and Analysis of Composition as Method and as Topic*, «Artibus et Historiae» XLI (2000), 41, 133-150.
Landau - Parshall 1994
D. Landau - P. Parshall, *The Renaissance print 1470-1550*, New Haven-London 1994.
Lee (1940) 1974
R.W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze 1974.
Leeman 1963
A.D. Leeman, *Orationis ratio. Teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini*, Bologna 1963.
Le Mollé 1988
R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire critique d'art dans les "Vite"*, Grenoble 1988.
Morisani 1953
O. Morisani, *Art Historians and Art Critics – III – Cristoforo Landino*, «The Burlington Magazine» XLIX (1953), 267-270.
Müller Hofstede-Patz 2000
U. Müller Hofstede, K. Patz, *Amplissumum pictoris opus non colossus sed historia. L'antithèse du colosse et de la peinture d'histoire dans le De Pictura*, in F. Furlan (ed.*), Leon Battista Alberti* (Actes du Congrès International de Paris), II, Torino-Paris 2000, 622-632.
Ossola 1971
C. Ossola, *Autunno del Rinascimento*, Firenze 1971.
Pinelli (1993) 2003
A. Pinelli, *La bella maniera: artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 2003.

Pino 1548
P. Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia 1548.
Pino (1548) 1946
P. Pino, *Dialogo di pittura*, R. Pallucchini - A. Pallucchini (cur.),Venezia 1946.
Pino (1548) 2000
P. Pino, *Dialogo di pittura*, S. Falabella (cur.), Roma, 2000.
Pino (1548) 2011
P. Pino, *Dialogo di pittura / Dialogue sur la peinture, 1548*, P. Dubus (ed.), 2011.
Plett 2012
H. F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetic of Evidence*, Leiden-Boston 2012.
Pon 2004
L. Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven-London 2004.
Pozzi-Mattioda 2006
M. Pozzi - E. Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze 2006.
Prodi 1959-1967
P. Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 voll., Roma 1959-1967.
Prodi 1962
P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, «Archivio italiano per la storia della pietà» IV (1962), 121-212.
Rijser 2012
D. Rijser, *Raphael Poetics. Art and poetry in High Renaissance Rome*, Amsterdam 2012.
Roccasecca 2017
P. Roccasecca, *Filosofi, oratori e pittori. Una nuova lettura del De Pictura di Leon Battista Alberti*, Roma 2017.
Rosand 1987
D. Rosand, *Ekphrasis and the Renaissance of Painting*, in K.L. Selig, R. Somerville (ed.), *Florilegium columbianum. Essays in Honor fo Paul Oskar Kristeller*, New York 1987, 147-167.
Roskill 2000
M.W. Roskill, *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, Toronto-Buffalo-London 2000.
Ruffini 2010
M. Ruffini, *La prima ricezione de Le vite. Postille venete alla Torrentiniana*, in K. Burtzer - C. Davis - S. Feser - A. Nova (cur.), *Le vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione* (Atti del convegno 13-17 febbraio 2008, Firenze), Venezia 2010, 183-191.
Sansonvino 1581
Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima*, 1581.
Scavizzi 1992
G. Scavizzi, *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, New York 1992.

Shearman 1988
J. Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington 1988.
Spencer 1957
J.R. Spencer, *Ut rhetorica pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XX (1957), 26-44.
Steinemann 2006
H. Steinemann, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung: Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane" (1582),* Hildesheim 2006.
Testa 2009
F. Testa, *Il "campo largo" di Raffaello e le "invenzioni dei componimenti". Pittura e retorica tra Alberti e l'età di Winckelmann*, in H.G. Held (ed.), *Winckelmann und die Mythologie der Klassik*, Tuebingen 2009, 61-111.
Testa 2010
F. Testa, *"Laonde veramente si gli può dar vanto che nelle invenzioni dei componimenti, di che storie si fossero, nessuno giammai più di lui nella pittura è stato accomodato ed aperto e valente". Ut pictura poesis, ut rhetorica pictura: Raffaello e il potere delle immagini*, «Atti e studi. Accademia Raffaello» IX (2010) n.s., 43-64.
Thomas 2019
B. Thomas, *Raphael's Drawings: Invention, Disposition, and Demonstration*, M. Faietti - A. Gnamm (hrsg.), *Raffael als Zeichner*, Milano 2019, 345-357.
Vasari (1550-1568) 1962
G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, F. Barocchi (ed.), Milano-Napoli 1962.
Vasari (1568) 1963
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori,* P. Della Pergola - L. Grassi - G. Previtali (cur.), Milano 1963.
Vasari (1550-1568) 1966-1987
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini (cur.), 6 voll., Firenze 1967.
van Eck 2007
C. van Eck, *Classical Rhetorics and Visual Arts in Early Modern Europe*, Cambridge 2007.
Webb (2009) 2012
R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2012.
Williams 1997
R. Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy. From Techne to Metatechne*, Cambridge-New York 1997.

Wright 1984
D.R. Edward Wright, *Alberti's De Pictura: its Literary Structure and Purpose*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute» XLVII (1984), 52-71.
Wright 2010
D.R. Wright, *Il De Pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435-1600)*, Firenze 2010.

Lo scultore Topolino nelle *Vite* del Vasari: un caso di 'goffa' *automimesis**

Moritz Lampe

Se i cavalli, i buoi, e gli elefanti avessero avuto le mani,
e le avessero saputo adoperare, avrebbero anch'essi fatti i Dei
in forma di elefanti, di bue, e di cavallo,
come li hanno fatto gli uomini di forma umana.
Senofane (570 a.C.- 475 a.C.)[1]

Il contributo discute un episodio tratto dalle *Vite* (1568) di Giorgio Vasari, che è dedicato ad uno scalpellino di nome Topolino, conosciuto non solo come assistente di Michelangelo ma anche come creatore di piccole figure. Dopo aver individuato le diverse fonti letterarie dell'aneddoto, l'intervento chiarisce innanzitutto come l'aretino utilizzi questo racconto per riflettere sul proverbio «Ogni pittore dipinge sé», in linea al principio greco per cui ogni autore finisce per rispecchiarsi nelle sue opere. In secondo luogo, criticando la scarsa originalità delle piccole sculture di Topolino, viene evidenziata nel brano di Vasari l'importanza del «giudizio», ovvero la capacità dell'artista di liberarsi dal processo di automimesi per giungere ad una varietas sapiente che è propria del Rinascimento.

This article discusses an episode taken from Giorgio Vasari's Lives *(1568), which is dedicated to a stonemason named Topolino (it. little mouse), known not only as Michelangelo's assistant but also for his habit to create small statues. The article identifies the literary sources for this episode and analyzes how Vasari uses this story to introduce the idea that every artist reflects himself in his works, based on greek metaphors and the proverb «Every painter paints himself». The article also discusses the educational purpose of the story, which aims at nobilitating the art of sculpture and the importance of artistic judgment. In fact, the sculptor Topolino, who tends to reproduce himself blindly in his naive works, represented an artistic model that Vasari considered antiquated.*

Keywords: Automimesis, Artistic Judgement, Art Theory, Renaissance, Giorgio Vasari, Domenico Fancelli.

*Desidero innanzitutto ringraziare Marco Fernandelli ed Ermanna Panizon per avermi coinvolto nelle Giornate di Studi e per la cura redazionale; la mia gratitudine va anche ad Antonio Pinelli e Frank Zöllner per i preziosi insegnamenti con cui hanno accompagnato la mia tesi di dottorato, che costituisce la base di questo intervento.

1 Cf. Cartari 1571,

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori di Giorgio Vasari, pubblicate per la prima volta nel 1550 ed in una seconda edizione ampliata nel 1568, non solo costituiscono una delle fonti principali per la storia dell'arte, ricca di dati sulle biografie e le opere degli artisti dal Medioevo al Rinascimento, ma anche un insieme di idee, concetti e aneddoti che riflettono le difficoltà del processo creativo nelle sue varie sfaccettature[2]. Tra questi spicca, nella *Vita di Michelangelo* – una delle più ricche tra le biografie vasariane – l'episodio di uno scalpellino di nome Topolino, che faceva da assistente a Michelangelo ed era incaricato di procurargli blocchi di marmo dalle montagne di Carrara. Agile scavatore che sapeva muoversi con abilità nelle cave per selezionare il marmo più fine, Topolino «aveva fantasia di essere valente scultore, ma era debolissimo». Narra Vasari che l'apprendista scultore era solito creare piccole statue di marmo che sottoponeva orgogliosamente a Michelangelo per riceverne un giudizio: un giorno Topolino, in procinto di terminare una delle sue figurine che doveva rappresentare un Mercurio, si recò dal maestro per chiedergli un parere. Vedendo la piccola statua sproporzionata, Michelangelo gli rispose: «Tu sei un pazzo, Topolino, a voler far figure. Non vedi che a questo Mercurio dalle ginocchia alli piedi ci manca più di un terzo di braccio, che gli è nano e che tu l'hai storpiato?». Così Topolino si rimise subito al lavoro per correggere il suo errore; prese un pezzo di marmo da cui creò due alti stivali e li usò per sostituire le gambe al Mercurio. Tuttavia Michelangelo, nuovamente interpellato da Topolino, non potè che ridere un'altra volta della statuetta, concludendo infine che gli artisti «goffi, stretti dalla necessità», si trovavano costretti a ricorrere a «quelle resoluzioni che non fanno i valenti uomini»[3].

Come spesso accade nelle *Vite*, Vasari dovette basare il suo aneddoto sia su fatti reali che su elementi fittizi, che spesso ripescava da altre fonti anche su

2 Sulla genesi delle *Vite* cf. Rubin 1995; Burzer-Davis-Feser-Nova 2010; Agosti-Ginzburg Carignani-Nova 2013; Agosti 2016.

3 Vasari (1568) 1878-1885, VII, 282: «[Michelangelo] Amò parimente Topolino scarpellino, il quale aveva fantasia d'essere valente scultore, ma era debolissimo. Costui stette nelle montagne di Carrara molti anni a mandar marmi a Michelagnolo; né arebbe mai mandato una scafa carica, che non avessi mandato sopra tre o quattro figurine bozzate di sua mano, che Michelagnolo moriva delle risa. Finalmente ritornato et avendo bozzato un Mercurio in un marmo, si messe Topolino a finirlo; et un dì che ci mancava poco, volse Michelagnolo lo vedessi e strettamente operò li dicessi l'openion sua. 'Tu sei un pazzo, Topolino' gli disse Michelagnolo, 'a volere far figure. Non vedi che a questo Mercurio dalle ginocchia alli piedi ci manca più di un terzo di braccio, che gli è nano e che tu l'hai storpiato?'. 'Oh, questo non è niente: s'ella non ha altro, io ci rimedierò; lassate fare a me'. Rise di nuovo della semplicità sua Michelagnolo; e partito, prese un poco di marmo Topolino, e tagliato il Mercurio sotto le ginocchia un quarto, lo incassò nel marmo e lo comesse gentilmente, facendo un paio di stivaletti a Mercurio, che il fine passava la commettitura, e lo allungò il bisogno; che fatto venire poi Michelagnolo e mòstrogli l'opera sua, di nuovo rise e si maravigliò che tali goffi, stretti dalla necessità, piglion di quelle resoluzioni che non fanno i valenti uomini».

suggerimento dei suoi collaboratori[4]. Topolino, al secolo Domenico Fancelli (1465 - dopo 1524)[5], si occupava effettivamente di reperire il marmo nelle cave di Carrara e per un certo periodo assunse il ruolo di assistente di Michelangelo, divenendo responsabile per la selezione e la prima lavorazione dei blocchi di pietra grezza per le sculture del grande maestro. Dagli scambi epistolari di Michelangelo con Topolino apprendiamo che quest'ultimo era solito firmarsi con il soprannome, con cui sia i suoi colleghi che Michelangelo si riferivano a lui[6]. Come osservato da Eric Scigliano, tale pseudonimo era probabilmente una calzante descrizione di Domenico, particolarmente agile e di piccola statura, capace di correre sulle rocce e di trascinarsi nei passaggi stretti delle montagne carraresi, svelto e sicuro proprio come un topolino[7]. Grazie agli studi analitici di Ernst Steinmann e Rudolf Wittkower dedicati alla *Vita* di Michelangelo[8] sappiamo inoltre che il Vasari, per costruire il cammeo di Topolino, si basò su una raccolta di lettere di Anton Francesco Doni del 1544[9]: tra esse vi è un racconto che ha infatti come protagonista uno scalpellino di Fiesole senza nome, che presenta a Michelangelo una figura di Giove con una spalla storpiata e gambe sottili[10].

Al di là della questione dell'identità di Topolino e dei modelli letterari di questa figura, è interessante innanzitutto notare come l'aretino sottolinei con forza la somiglianza fisica tra il goffo scultore, il cui nome riflette evidentemente la sciagurata corporatura, e la statuetta di Mercurio che sembrava un «nano storpiato». Mentre la novella del Doni parlava soltanto di gambe sottili, Vasari adattò il racconto ai caratteri anatomici di Topolino, sostenendo che la statua avesse le gambe corte: in tal modo il biografo, lasciando intendere la similitudine tra il Mercurio e il suo creatore, entrambi nani e storti, introduce l'idea che ogni artista finisce per dare il proprio aspetto alle opere che crea. Quella di Vasari non era peraltro una trovata originale: la mimesi fra creatore e prodotto era infatti un celebre *topos* letterario greco, come dimostrato da Ernst Robert Curtius, tanto che gli autori antichi spesso utilizzavano termini come *parto*, *prole*

4 Sulla questione dei collaboratori di Vasari cf. Hope 2005.

5 Sullo scultore cf. Casini 2003, Perrig-Güse 1997, 128ss, Bussagli 1994, Barocchi 1962, vol. IV, 2123ss., Vasari (1568) 1878-1885, VII, 283, n. 1.

6 Cf. Barocchi-Poggi 1965-1983, II, 124, 158, 359, 362.

7 Scigliano 2005, 153.

8 Steinmann-Wittkower 1927, 418.

9 Doni 1544, cap. CI, [199s].

10 Per un'edizione commentata della novella del Doni si veda Pellizzari 2002-2003, I, 394ss. Il racconto del Doni a sua volta si rifaceva ad un passo contenuto nei cosiddetti *Detti piacevoli* prodotti in seno alla corte dei Medici fra il 1477 e il 1482 da una mano anonima - già a torto attribuita a Angelo Poliziano - in cui l'artista protagonista è Mino da Fiesole. L'*editio princeps* dei *Detti piacevoli* fu pubblicata nel 1548 da Lodovico Domenichi sotto il titolo 'Facetie et motti arguti': cf. Domenichi 1548, [16]. Si vedano a riguardo: Bowen 1994 e Lampe 2022, 62, 177s.

o *cucciolata* per caratterizzare la loro produzione letteraria, che consideravano l'espressione del loro essere[11]. Persino Aristofane trattò l'argomento in una delle sue commedie, ovvero nelle *Tesmoforiazuse*: qui il poeta Agatone si giustificava per il suo abbigliamento femminile sostenendo che solo vestendosi così sarebbe stato in grado di scrivere versi da mettere in bocca ad una protagonista donna[12]. A partire dalla seconda metà del Quattrocento questo principio, nell'antichità e nel Medioevo riservato solo agli autori di opere letterarie, iniziò ad essere collegato anche a pittori e scultori, assumendo la forma proverbiale «Ogni pittore dipinge sé»[13]. Tale motto si evince da una predica di Girolamo Savonarola del 1497, in cui egli sosteneva che «Ogni pittore dipinge sé medesimo. Non dipinge gia sé inquanto huomo: perchè fa delle immagini di leoni cavalli huomini e donne che non sono sé. Ma dipinge sé inquanto dipintore: id est secondo il suo concepto. Et benche siano diverse phantasie: & figure de dipintori che dipingono: tamen sono tutte secondo il concepto suo»[14]. Per Savonarola, dunque, il carattere di un pittore si rivelava non solo nel suo stile formale, cioè nella sua 'maniera', ma anche nel suo modo di concepire i soggetti.

Se questa interpretazione del proverbio fu la più ortodossa e condivisa dagli umanisti fiorentini di ispirazione neoplatonica, una diversa chiave di lettura venne offerta da alcune voci della letteratura artistica cinquecentesca, secondo cui l'artista non avrebbe impresso nell'opera solo una sua idea, ma anche la propria immagine fisica. Di questa teoria, definita *automimesis* da Martin Kemp, troviamo ampio riscontro nel *Libro di pittura* di Leonardo da Vinci, che osservava con disappunto che i pittori spesso tendevano a dare le loro sembianze alle figure che

11 Cf. Curtius 1948, 141. Si veda inoltre Leitao 2012.

12 Aristofane 1545, 257s.: «Io porto la veste insieme con la sentenza, bisogna che un poeta habia i costumi circa a quelle favole che ha da fare. Incontanente se alcun facesse favole donnesche, bisogna che il corpo habia partecipazione de costumi […] Ma se alcuno farà favole da huomo, nel corpo gli è questo: & quello che non habiamo la imitatione gia ciò ricerca». Per un commento critico su questo passo delle *Tesmoforiazuse* si veda Austin-Olson 2004, 105-110.

13 Per la storia del proverbio e le sue varie implicazioni nella letteratura del Rinascimento cf. D'Angelo 1991, Zöllner 1992 e Lampe 2016. Uno dei primi casi noti del proverbio si trova nel libro del Domenichi menzionato a n. 10. Cf. Domenichi 1548, [37]: «Diceva Cosmo che si dimenticano prima cento benefici, che una ingiuria. E chi ingiuria non perdona mai. E che ogni dipintore dipigne se».

14 Savonarola 1517, fol. 71v. Il proverbio nasce probabilmente da un'interpretazione del principio *Omne agens agit sibi simile*. San Tommaso, commentando la *Metafisica* di Aristotele, chiosa così il concetto: «È evidente che le cose che si generano per arte diventano da ciò che è simile a loro. Infatti, il costruttore, in virtù della casa che ha in mente, costruisce la casa che esiste in materia. Il medesimo fenomeno si constata pure nella natura, in quanto un uomo genera un uomo [...] Siccome quindi si verifica un fenomeno analogo nelle cose che diventano dall'arte e dalla natura, è evidente che ogni cosa è generata da un suo simile» (cf. Perotto 2005, III, 569). Per la ricezione di questo principio si vedano Rosemann 1996 e Pfisterer 2001, 327.

dipingevano[15]. Secondo Leonardo, questo difetto era particolarmente visibile nelle fisionomie e si estendeva a tutte le parti del corpo facendo sì che le imperfezioni fisiche degli artisti si ritrovassero puntualmente nelle loro opere. La soluzione per ovviare a tale problema era, per Leonardo, prendere a modello uomini o opere ritenuti di belle proporzioni, come egli stesso illustra nel suo trattato:

> Quel pittore che avrà goffe mani, le farà simili nelle sue opere, e così gl'interverrà in qualunque membro, se il lungo studio non glielo vieta. Adunque tu, pittore, guarda bene quella parte che hai piú brutta nella tua persona, ed a quella col tuo studio fa buon riparo; imperocché se sarai bestiale, le tue figure parranno il simile, e senza ingegno, e similmente ogni parte di buono e di tristo che hai in te si dimostrerà in parte nelle tue figure[16].

Di diverso avviso fu il pittore Paolo Pino: questi infatti ebbe meno fiducia nella capacità degli artisti di emendare i propri errori. Nel suo *Dialogo di Pittura*[17], stampato a Venezia nel 1548, Pino indicava non solo l'educazione enciclopedica, la cortesia dei modi e il vestire raffinato come doti imprescindibili dell'artista, ma anche l'avere un corpo perfetto. Basandosi sulle idee espresse nel *Cortegiano* di Baldassare Castiglione del 1528[18] e sulle edizioni contemporanee dei *Dieci Libri di Architettura* di Vitruvio, secondo le quali l'uomo di proporzioni giuste aveva un'altezza di dieci 'facce'[19], Pino descrisse le fattezze proprie dell'artista come strumento indispensabile per creare opere perfette:

> E perché si vede espresso che tutte le creature appetiscono il loro simile, non fa al preposito ch'il pittore sia di statura picciola o difforme, che potrebbe di facile incorrer nelli propii errori, dipignendo le figure nane e mostruose; et anco, molti di

15 Kemp 1976.

16 Leonardo 1995, 74.

17 Per un'introduzione al *Dialogo* si veda Pino 1548 (2011).

18 Cf. Castiglione (1528) 1998, 38ss., 50: «Però intervien quasi sempre che e nelle arme e nelle altre virtuose operazioni gli omini piú segnalati sono nobili, perché la natura in ogni cosa ha insito quello occulto seme, che porge una certa forza e proprietà del suo principio a tutto quello che da esso deriva ed a sé lo fa simile […] Il cortegiano, adunque, oltre alla nobilità, voglio che sia in questa parte fortunato, ed abbia da natura non solamente lo ingegno e bella forma di persona e di volto, ma una certa grazia e, come si dice, un sangue, che lo faccia al primo aspetto a chiunque lo vede grato ed amabile; e sia questo un ornamento che componga e compagni tutte le operazioni sue e prometta nella fronte quel tale esser degno del commerzio e grazia d'ogni gran signore. […] Vegnendo adunque alla qualità della persona, dico bastar ch'ella non sia estrema in piccolezza né in grandezza; perché e l'una e l'altra di queste condicioni porta seco una certa dispettosa maraviglia e sono gli omini di tal sorte mirati quasi di quel modo che si mirano le cose monstruose […]».

19 Cf. Pino (1548) 1960-1962, 104s. e Cesariano 1521, 110 (III, 1). Pino definisce la misura di una *faccia* come la «distanza ch'è dal mento all'istremità della fronte, dove prencipia la radice de'capegli». Per la ricezione delle proporzioni vitruviane durante il Rinascimento si vedano Zöllner 1987 e Borgo 2019.

> loro sono inconsiderati e troppo veementi. Non sia grande in estremo, assai delli quali sono sgraziati, pigri et inscipidi; ma sia il pittore nella porzione che già v'ho descritta secondo Vitruvio, ch'averà più facile adito di formare le figure perfette, traendo l'essemplo di sé stesso. Vorrei che fusse grazioso, per parteciparne con l'opere sue[20].

Aggettivi dispregiativi come «difforme», «bestiale» e «mostruoso», oltre a «goffo», «piccolo» e «nano», usati per descrivere fisicamente un artista, ci fanno subito tornare in mente l'aneddoto di Topolino: ciò non stupisce, dal momento che le teorie espresse nei trattati di Leonardo e Pino circolavano ormai da tempo quando Vasari stava componendo le bozze per la seconda edizione delle *Vite,* tanto che troviamo il proverbio «Ogni pittore dipinge sé» nella *Vita di Michelangelo,* poco prima del racconto dello scalpellino[21]. Ma lungi da rappresentare solo un episodio divertente, che si basa sull'idea che ogni cosa genera qualcosa di simile a sé, l'episodio di Topolino mette in risalto anche una serie di abilità artistiche che Giorgio Vasari considerava indispensabili per l'artista moderno del Rinascimento, a partire dalla difficoltà di padroneggiare l'arte della scultura: a differenza delle pitture, infatti, le sculture non potevano essere ritoccate facilmente. L'artista doveva accontentarsi di «levare», ovvero di togliere, senza la possibilità di «porre», ovvero aggiungere nuovo marmo in caso ci fosse stata necessità di correggere la creazione, come nel caso di Topolino con gli stivali del Mercurio. Tale era il criterio vasariano per cui la scultura era «un'arte che levando il superfluo dalla materia suggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata»[22]. Infatti, in un altro importante passo delle *Vite* – nell' *Introduzione alle tre arti del disegno, cioè architettura, scultura e pittura* – già il biografo sottolineò che il 'rattopamento' di sculture era una pratica da biasimare, tipica degli artisti meno talentuosi e non eccellenti che lavorarono troppo in fretta[23]: evidentemente, nel contesto del paragone artistico tra pittura e scultura, che proprio negli anni attorno al 1550 arrivava al culmine, il *tête-à-tête* tra Topolino e il maestro voleva richiamare l'attenzione sulla superiorità

20 Pino (1548) 1960-1962, 133.

21 Vasari (1568) 1878-1885, VII, 280: «Aveva non so che pittore [fatto] un'opera, dove era un bue che stava meglio delle altre cose; fu dimandato [Michelangelo] perché il pittore aveva fatto più vivo quello che l'altre cose; disse: 'Ogni pittore ritrae sé medesimo bene'».

22 Vasari (1568) 1878-1885, I, 148.

23 Vasari (1568) 1878-1885, I, 154s.: «Per che quelli che hanno fretta a lavorare e che bucano il sasso da principio e levano la pietra dinanzi e di dietro risolutamente, non hanno poi luogo dove ritirarsi, bisognandoli: e di qui nascono molti errori che sono nelle statue; chè, per la voglia c' ha l'artefice del vedere le figure tonde fuor del sasso a un tratto, spesso si gli scuopre un errore che non può rimediarvi se non vi si mettono pezzi commessi, come abbiamo visto costumare a molti artefici moderni; il quale rattoppamento è da ciabattini e non da uomini eccellenti o maestri rari; et è cosa vilissima e brutta e di grandissimo biasimo».

artistica di Michelangelo, che eccelleva nella pittura, nella scultura e nell'architettura[24]; ma non solo. L'aneddoto suscita un'ulteriore riflessione fondamentale sull'importanza del 'giudizio': quest'ultimo concetto, tanto complesso quanto fondante per la teoria artistica del Rinascimento, va inteso come la capacità di imitare il bello, selezionando quegli elementi in natura degni di essere riprodotti, di capire e padroneggiare la buona misura e di creare composizioni armoniche; il 'giudizio' non è solo una prassi che si acquisisce con l'esercizio, ma ha valore di dote innata[25]. Questa idea si può comprendere meglio osservando ad esempio una xilografia tratta dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, che rappresenta il 'Giudizio' come un uomo nudo con in mano alcuni strumenti di misurazione, tra cui compasso ed archipendolo (fig. 1)[26].



Fig. 1 Cesare Ripa, *Personificazione del giudizio*, tratto da Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma 1603, p. 182 © Universitätsbibliothek Heidelberg.

24 Cf. Bätschmann 2010.
25 Per il concetto di 'giudizio' si rimanda a Klein 1961, Summers 1981, 368ss. e Kliemann 2006.
26 Cf. Kliemann 2006, 221.

Tuttavia, al contrario degli artisti del Quattrocento, che secondo il Vasari utilizzavano metodi troppo rigidi per determinare le giuste proporzioni di una figura, all'artista moderno andava concessa una 'licenza' maggiore che non era più legata all'uso stretto di regolo e compasso. Questa autonomia dipendeva fortemente dalla capacità dell'artista di distinguere il bene dal male e, sebbene tale capacità potesse essere migliorata con lo studio meticoloso della natura, si credeva che di base facesse parte dell'*ingenium* innato. Artisti dotati di questo talento non creavano allora opere soltanto formalmente corrette, ligie al canone: al contrario, essi evitavano di essere ripetitivi e monotoni grazie alla loro *inventio* e alla loro 'sprezzatura' della 'regola'. Solo superando la norma, infatti, potevano raggiungere la *varietas*[27], ovvero rendendo le loro creazioni meno ossequiose della 'regola' e quindi perfette[28]. Michelangelo rappresentava questo ideale artistico per eccellenza e il suo giudizio infallibile era proverbiale: sempre secondo Vasari, egli aveva infatti interiorizzato le regole della proporzione e disponeva di un «giudizio dell'occhio» che gli dava la capacità di lavorare con «facilità» e «prestezza» senza strumenti di misura.[29]

Una situazione opposta era quella degli artisti come Topolino, che erano costretti a «rattoppare»[30] le loro opere e che, anche seguendo scrupolosamente l'esempio del maestro, non erano in grado di creare opere perfette. Come osservò Anton Francesco Doni nel 1549, molti artisti che imitarono Michelangelo fallirono e «invece di far giuste le figure l'hanno storpiate»[31]. Questo verdetto si adatta particolarmente bene alle «figure nane» di Topolino. Già secondo l'interpretazione di Leon Battista Alberti, infatti, le opere piccole erano considerate facili da eseguire perché nascondevano eventuali errori di composizione meglio delle statue monumentali, che svelavano subito imprecisioni proporzionali[32]. Inoltre, come si legge nei vari

27 Per il concetto di *varietas* si rimanda a Puttfarken 2006.

28 Per un'analisi del tema si veda Pinelli 1993, 107ss.

29 Vasari (1568) 1878-1885, VII, 270. Sul *giudizio* michelangiolesco cf. Graul 2009.

30 Vasari (1568) 1878-1885, I, 155.

31 Doni 1549, 8s.: «Ben è vero che molti [artisti] si son posti a volere avanzarlo [Michelangelo], con lor misure et arti, & in cambio di far giuste le figure l'hanno storpiate, & questo donde nasce che le misure non corrispondono? [...] Percio che nelle figure humane nelle quali consiste maggior dignità che in nessun altra figura, si vede certo che le contengono in loro inumerabili misure, che le non si possono con alcuno ordine geometrico ridurre; come si vede per ogni membro minimo che varia di punto in punto nelle sue grossezze, & larghezze: però è necessario acompagnare (per far simil corpi) la virtù del giudicio con quella gratia di che la natura ci ha fatto capaci; & questa ti credo sia una difficultà grandissima».

32 Alberti (1435) 2002, 158: «Ma guarda non fare come molti, quali imparano disegnare in picciole tavolelle. Voglio te esserciti disegnando cose grandi, quasi pari al ripresentare la grandezza di quello che tu disegni, però che nei piccioli disegni facile s'asconde ogni gran vizio, nei grandi molto i bene minimi vizi si veggono. Scrive Galieno medico avere ne' suo tempi veduto scolpito in uno anello Fetonte portato da quattro cavalli, dei quali suo freni, petto e tutti i piedi distinti si vedeano. Ma i nostri pittori lassino queste

trattati fisionomici del Cinquecento, ad esempio *L'edificio del corpo humano* del Sansovino, si pensava che gli uomini con una testa piccola non disponessero di un ventricolo centrale sviluppato, cioè di quella parte del cervello che era responsabile per il giudizio equilibrato[33]. Di conseguenza artigiani come Topolino, non in grado di superare le limitazioni del loro corpo per giungere a una bellezza superiore, venivano spesso esclusi dalla cerchia privilegiata di artisti di corte e tristemente paragonati ad animali, che basandosi sull'istinto e non sulla ragione non arrivavano a creare oggetti caratterizzati dalla *varietas*[34].

In linea con questa massima della letteratura artistica del Rinascimento, che distingueva nettamente fra i modi di ragionare delle bestie, degli artigiani e degli artisti, l'umanista Benedetto Varchi disprezzava gli atteggiamenti presuntuosi di uno scalpellino anonimo di Roma in un passo delle *Lezzioni* del 1550 che ci fa tornare in mente Topolino:

> È ben vero che non ognuno che fa alcuna opera si può chiamare artefice, perché, se la facesse a caso o insegnato da un altro, non è artefice: come dimostrò quello scarpellino, il quale, avendo per ordine e coll'aiuto di Michelagnolo rifatto non so che membra a una statua antica, chiese un marmo a papa Clemente per lavorarlo, dicendo che infino allora non s'era avveduto mai d'essere scultore; et avutolo, non prima s'accorse dell'error suo che l'ebbe ridotto e consumato in iscaglie, non avendo l'arte, la quale è uno abito, come si disse, e secondo quello bisogna ch'e' s'operi[35].

La medesima idea si riscontra nelle *Vite* del Vasari: sebbene l'aretino fosse consapevole della necessità di una formazione manuale degli artisti, egli

---

lode agli scultori delle gemme; loro vero si spassino in campi maggiori di lode. Chi saprà ben dipignere una gran figura, molto facile in uno solo colpo potrà quest'altre cose minute ben formare. Ma chi in questi piccioli vezzi e monili arà usato suo mano e ingegno, costui facile errerà in cose maggiori».

33 Sansovino 1550, 5: «A proportione del corpo il capo grande è lodato, il picciolo & acuto dimostra la temperatura del cerebro manca e imperfetta. Però Homero biasimando Thersite tra l'altre cose gli oppose ch'egli havesse il capo acuto, volendo per questo significare ch'ei non haveva giudicio, il che non puo d'altro procedere che dal ventricolo di mezzo del cerebro, il quale non ben situato & ristretto per l'acutezza del capo impedisce il discorso».

34 Martini (1480) 1967, II, 505: «tutti li altri animali operando naturalmente sempre ad uno modo operano, come similmente ogni irondine nidifica e similmente ogni ape overo aranea domifica, ma nell'intelletto umano essendo l'arte con la forza assegnata, tutte le opare sue, le quali sono infinite, infinito varia. Onde volendo esemplificare di tutti l'istrumenti che nella mente occorrano, saria uno processo infinito». Cf. anche Varchi (1550) 1960-1962, 9s.: «L'arte non è altro che un abito intelletivo, che fa con certa e vera ragione [...] Dicesi 'con vera ragione' per due cagioni: prima, perché tutte l'arti sono infallibili, cioè non errano mai e sempre conseguiscono l'intendimento e fine loro; poi, perché mediante quelle parole ne esclude e cava l'arte colla quale i ragnateli ordiscono le loro maravigliose tele, e le rondini et altri animali fanno il nido, e molte altre cose, le quali paiono bene fatte artifiziosamente, ma nel vero non sono, perciocché, non essendo fatte per ragione ma per istinto naturale, non si possono chiamare arti veramente».

35 Varchi (1550) 1960-1962, 25s. Questo episodio si trova anche in una lettera del Vasari al Varchi: cf. Varchi (1550) 1960-1962, 62 e in Vasari (1568) 1878-1885, VII, 284.

riteneva che scultura e pittura nascessero prima di tutto dalla «idea» tradotta prima in «disegno» e solo in un secondo momento venissero a concretizzarsi nella materia, fosse questa un dipinto o una statua[36].

La statuina di Mercurio storpiata dalla mano di Topolino può quindi essere interpretata come testimonianza del suo fallimento in tutti i sensi: Mercurio, infatti, non era soltanto la divinità antica legata al pianeta omonimo, ma veniva anche considerato il patrono celeste delle arti, famoso per essere colui che influenzava il destino di pittori e scultori; secondo la tradizione, senza il suo intervento divino né fama né fortuna erano raggiungibili per gli artisti[37]. La grande importanza che si attribuiva a Mercurio in campo artistico si nota bene in una xilografia che orna un'edizione moderna dei *Dieci Libri di Architettura* di Vitruvio curata da Cesare Cesariano (fig. 2)[38]. L'autoritratto allegorico dimostra l'*Iter* artistico del pittore e teorico Cesariano: munito di regolo e compasso, egli è raffigurato nel momento in cui viene portato fuori dalle tenebre dall'*Audacia* e sale in cielo dove lo aspetta Mercurio, identificabile grazie al caduceo e all'elmo alato, superando le tentazioni dell'*Invidia*, *Ignoranza* e *Calunnia*[39]. In un'altra rappresentazione più tarda vediamo come il tema dell'*Iter* creativo guidato da Mercurio viene ripreso dall'incisore Jan Harmensz von Müller da un disegno di Bartholomäus Spranger, oggi conservato a Dresda (fig. 3)[40]. Grazie a Mercurio, l'artista riceve dalla mano premurosa di Minerva, la dea della saggezza, la corona d'alloro, simbolo di fama eterna; la lunga e tortuosa strada verso il successo è simboleggiata dai vari personaggi che compaiono sullo sfondo dell'incisione. Tra questi possiamo identificare la personificazione dell'Architettura che porta compasso e squadra, tradizionali emblemi del giudizio artistico, come abbiamo visto prima nell'*Iconologia* di Cesare Ripa. In confronto, l'accostamento tra Topolino e Mercurio narrato da Vasari ci sembra decisamente meno fortunato: infatti lo scalpellino, nonostante la mediazione di Michelangelo, non riuscì a stabilire un rapporto promettente con il protettore degli artisti e rimase senza successo e ben lungi dall'ottenere una fama immortale. Che il Vasari mirasse ad una tale lettura

36 Vasari (1568) 1878-1885, I, 168s.: «Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma overo idea di tutte le cose della natura [...], e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea». Cf. Kemp 1974 e Jonietz 2011.

37 King 2007, 208ss.

38 Cesariano 1521, 203.

39 Per un'analisi di questo autoritratto allegorico cf. Zöllner 1987, 130.

40 Ketelsen - Hahn - Kuhlmann-Hodick 2011, 377.

dell'episodio si evince anche dalla novella del Doni, sebbene quest'ultima parli di una figuretta di Giove e non di un Mercurio[41].



Fig. 2 Cesare Cesariano, *Autoritratto allegorico,* tratto da Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura*, Como 1521, p. 203 © ETH-Bibliothek Zürich.

41 Cf. Pellizzari 2002-2003, I, 395.



Fig. 3 Jan Harmensz von Müller (copia da Bartholomäus Spranger), *Mercurio che guida i giovani artisti a Minerva*, 1628, incisione, ca. 220 x 172 mm © The Trustees of the British Museum.

È chiaro quindi che Vasari, rifacendosi al *topos* classico della somiglianza fra opera e artista, abbia sfruttato la similitudine tra l'apparenza fisica di Topolino e le sue opere nane per mettere in risalto l'importanza dell'‘idea' e del giudizio dell'uomo, grazie ai quali l'artista creava opere che superavano

le imperfezioni del proprio corpo. D'altra parte, con il racconto di Topolino l'aretino puntò non soltanto a stimolare una maggior originalità della produzione artistica, ma ribadì anche l'importanza dell'elevazione sociale dell'artista, in ottemperanza ai codici comportamentali ed estetici cortigiani: questi ultimi infatti richiedevano modi di ragionare, parlare e vestirsi conformi a quelli dell'alta nobiltà e non di certo a quelli degli operai delle cave di Carrara. In conclusione, per dirla con Vasari, artisti dotati di corpi dalle belle proporzioni, modi raffinati e intelletto impersonavano l'artista per eccellenza, mentre artigiani «goffi e uomini non valenti» come Topolino, no[42].

Moritz Lampe
Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig
moritz.lampe@uni-leipzig.de

42 Per il tema dell'ascesa sociale dell'artista cf. Warnke 1985 e Pinelli 1988.

Riferimenti bibliografici

Agosti 2016
B. Agosti, *Giorgio Vasari: Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2016.
Agosti-Ginzburg Carignani-Nova 2013
B. Agosti - S. Ginzburg Carignani - A. Nova (cur.), *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Venezia 2013.
Alberti 1435
L. Alberti, *Della ùpittura*, a cura di O. Bätschmann, Wiesbaden 2002.
Aristofane 1545
Le comedie del facetissimo Aristofane, Tradutte di Greco in lingua commune d'Italia, per Bartolomio et Pietro Rositini de Prat'Alboino, in Venegia 1545.
Austin-Olson 2004
C. Austin - S. D. Olson, *Aristophanes' Thesmophoriazusae*, Oxford 2004.
Barocchi 1962
G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 vol., Milano 1962.
Barocchi-Poggi 1965-1983
P. Barocchi - G. Poggi, *Il carteggio di Michelangelo*, 5 vol., Firenze 1965-1983.
Bätschmann 2010
O. Bätschmann, *The "Paragone" of Sculpture and Painting in Florence around 1550*, in K. Burzer - C. Davis - S. Feser - A. Nova (cur.), *Le Vite Del Vasari,* Venezia 2010, 85–96.
Bowen 1994
B.C. Bowen, *The Collection of facezie Attributed to Angelo Poliziano*, in «Bibliothéque d'Humanisme et Renaissance», LVI (1994), 27-38.
Borgo 2019
F. Borgo (cur.), *Leonardo e Vitruvio, oltre il cerchio e il quadrato*, Venezia 2019.
Burzer-Davis-Feser-Nova 2010
K. Burzer - C. Davis - S. Feser - A. Nova (cur.), *Le Vite del Vasari, genesi, topoi, ricezione*, Venezia 2010.
Bussagli 1994
M. Bussagli, *Fancelli, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIV, Roma 1994.
Cartari 1571
V. Cartari, *Le imagini dei Dei degli antichi*, Venezia 1571.
Casini 2003
C. Casini, *Fancelli, Domenico*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, XXXIII, München-Leipzig 2003, 481.
Castiglione 1528 (1998)
B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino 1998.

Cesariano 1521
C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece*, Como 1521.
Curtius 1948
E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
D'Angelo 1991
P. D'Angelo, *"Ogni dipintore dipinge sè" : contributo alla storia di un'idea*, «Intersezioni: rivista di storia delle idee», XI (1991), 213–235.
Domenichi 1548
L. Domenichi, *Facetie et motti arguti*, Firenze 1548.
Doni 1544
A.F. Doni, *Lettere*, Venezia 1544.
Doni 1549
A.F. Doni, *Disegno del Doni, partito in piu ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura*, Venezia 1549.
Graul 2009
J. Graul, *"...fece per suo capriccio, e quasi per sua defensione": i due bassorilievi in stucco di Daniele da Volterra per la cappella Orsini*, «Prospettiva. Rivista di storia dell'arte antica e moderna», CXXXIV-CXXXV (2009), 141–156.
Hope 2005
C. Hope, *Le vite Vasariane: Un esempio di autore multiplo*, in A. Santoni (cur.), *L'autore multiplo*, Pisa 2005, 59-74.
Jonietz 2011
F. Jonietz, *Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie*, in J.-D. Müller - U. Pfisterer - A.K. Bleuler (cur.), *Aemulatio: Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620),* Berlin 2011, 573–681.
Kemp 1974
W. Kemp, *Disegno: Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XIX (1974), 219–240.
Kemp 1976
M. Kemp, *"Ogni dipintore dipinge se" : A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?* in C.H. Clough (cur.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller,* Manchester 1976, 311–323.
Ketelsen - Hahn - Kuhlmann-Hodick 2011
T. Ketelsen - O. Hahn - P. Kuhlmann-Hodick (cur.), *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie*, Dresden 2011.
King 2007
C.E. King, *Representing Renaissance Art, c. 1500 - c. 1600*, Manchester 2007.
Klein 1961
R. Klein, *Giudizio et gusto dans la théorie de l'art au Cinquecento*, «Rinascimento: rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento», XII (1961), 105–116.

Kliemann 2006
J. Kliemann, *Die Virtus des Zeuxis*, in J. Poeschke - T. Weigelt - B. Kusch-Arnhold (cur.), *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006, 197-229.
Lampe 2016
M. Lampe, D*as unbeabsichtigte Selbstporträt als Ochse: Benvenuto Cellinis Nachahmungstheorie im Spiegel von Vincenzio Borghinis "Selva di notizie"*, in B. Kuhn (cur.), *Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie*, Paderborn 2016, 73–98.
Lampe 2022
M. Lampe, *The Involuntary Self-Portrait. Automimesis and Self-Referentiality in the Art Literature of the Italian Renaissance*, Heidelberg 2022.
Leitao 2012
D.D. Leitao, *The Pregnant Male as Myth and Metaphor in Classical Greek Literature*, Cambridge 2012.
Leonardo (1995)
Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Milano 1995.
Martini 1480 (1967)
F. di Giorgio Martini, *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, 2 vol., Milano 1967.
Milanesi 1878-1885
G. Milanesi (cur.), *Le opere di Giorgio Vasari*, 9 vol., Firenze 1878-1885.
Pellizzari 2002-2003
A.F. Doni, *Lettere* (Venezia 1544), in P. Pellizzari (cur.), *Le novelle di Antonio Francesco Doni*, 3 vol., Roma 2002-2003.
Perotto 2004-2005
Tommaso D'Aquino, *Commento alla Metafisica di Aristotele*, con traduzione e introduzione a cura di L. Perotto, 3 vol., Bologna 2004-2005.
Perrig-Güse 1997
A. Perrig - E.-G. Güse, *Zeichnungen aus der Toskana: Das Zeitalter Michelangelos*, München 1997.
Pfisterer 2001
U. Pfisterer, *Künstlerliebe: der "Narcissus"-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXIV (2001), 305-330.
Pinelli 1988
A. Pinelli, *Vivere "alla filosofica" o vestire di velluto? Storia di Jacone fiorentino e della sua "masnada" antivasariana*, «Ricerche di storia dell'arte», XXXIV (1988), 5–34.
Pinelli 1993
A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993.
Pino 1548 (2011)
P. Pino, *Dialogo di pittura/Dialogue sur la peinture,* con introduzione, note e traduzione francese a cura di P. Dubus, Paris 2011.

Pino 1548 (1960-1962)
P. Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia 1548, in P. Barocchi (cur.), *Trattati d' arte del Cinquecento fra maniersimo e controriforma*, 3 vol., Bari 1960-1962, vol. I, 93–139.
Puttfarken 2006
T. Puttfarken, *Sul molteplice nella teoria pittorica del rinascimento italiano*, «Atti e studi della Accademia Raffaello», I (2006), 39-62.
Rosemann 1996
P.W. Rosemann, *Omne Agens Agit Sibi Simile: A "Repetition" of Scholastic Metaphysics*, Leuven 1996.
Rubin 1995
P.L. Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven 1995.
Sansovino 1550
F. Sansovino, *L'edificio del corpo humano: Nel quale brevemente si descrivono le qualità del corpo dello huomo e le potentie dell'anima*, Venezia 1550.
Savonarola 1517
G. Savonarola, *Prediche sopra Ezechiel*, Venezia 1517.
Scigliano 2005
E. Scigliano, *Michelangelo's Mountain: The Quest For Perfection in the Marble Quarries of Carrara*, New York 2005.
Steinmann-Wittkower 1927
E. Steinmann - R. Wittkower, *Michelangelo Bibliographie 1510-1926*, Lipsia 1927.
Summers 1981
D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
Varchi 1550
B. Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Firenze 1550, in P. Barocchi (cur.), *Trattati d' arte del Cinquecento fra maniersimo e controriforma*, 3 vol., Bari 1960-1962, vol. I, 1–82.
Vasari 1568 (1878-1885)
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze 1568, in G. Milanesi (cur.), *Le opere di Giorgio Vasari*, 9 vol., Firenze 1878-1885.
Warnke 1985
M. Warnke, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
Zöllner 1992
F. Zöllner, *"Ogni pittore dipinge sé": Leonardo da Vinci and "automimesis"* in M. Winner (cur.), *Der Künstler über sich in seinem Werk: internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989,* Weinheim 1992, 137–160.
Zöllner 1987
F. Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur: quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987.

Cartagine *come* Troia e Priamo *come* Penteo: una *Ilioupersis* sul Citerone (Ovidio, *Metamorfosi* III e Marlowe, *Dido Queen of Carthage* II)

Antonio Ziosi

La 'traduzione' del II libro dell'*Eneide* nel II atto di *Dido Queen of Carthage* di Christopher Marlowe è stata spesso derubricata come un ardito *tour de force* drammatico. Ma il lungo monologo di Enea, per quanto negletto, si rivela fondamentale per comprendere l'architettura simbolica della tragedia di Marlowe, poiché diviene una potentissima 'realizzazione' dei tropi amorosi che incorniciano il libro IV dell'*Eneide*. Attraverso la poesia ovidiana, le fiamme (reali e metaforiche) di Elena che incendiano Troia diventano un'acuta prolessi drammatica della tragedia dell'amore distruttivo di Didone. Ma la finissima rilettura marloviana dell'*ornatus* del libro IV, nella *Ilioupersis* elisabettiana, si spinge addirittura oltre. Anche le similitudini 'tragiche' che illustrano il *furor* di Didone vengono infatti rilette e 'drammatizzate' da Marlowe nel racconto della morte di Priamo (un brano a sua volta fondamentale nella dinamica tragica dell'*Amleto* shakespeariano). E ancora attraverso Ovidio, nella sua riscrittura metamorfica delle *Baccanti*: una tragedia lontana da Troia, ma vicinissima a Didone. Come spesso accade, tuttavia, questa rilettura rinascimentale ci spinge ad affinare ancor più la nostra comprensione della poesia latina e delle dinamiche allusive che la innervano.

Marlowe's 'translation' of Book 2 of the Aeneid *(Aeneas' lengthy «tale to Dido» in Act 2 of* Dido Queen of Carthage*) has often been dismissed as a* tour de force *in the art of dramatic soliloquy. This neglected speech however plays a pivotal role in the symbolic architecture of the play as Marlowe turns the whole tale of the fall of Troy into a most powerful 'literalisation' of the love metaphors that frame* Aeneid *4 (Virgil's proper 'tragedy of Dido'): thus, through Ovid's elegiac poetry, Helen's (figurative and literal) flames in Marlowe's Troy are a proleptic key to interpret Dido's tragedy of destructive love. However, Marlowe's play with Virgil's* ornatus *in Aeneas' monologue proves even more intricate than that. There are in fact other literary echoes in the* furor *imagery of* Aeneid *4 that Marlowe subtly manages to reactivate and dramatize in his tale of the death of Priam (a passage that seems to be very important for Hamlet too as he instructs the players at Elsinore). The intertext that serves to twist Virgil's imagery, this time, comes from a rather unexpected tragedy, one very far from Troy, but very close to Dido, read through the all-important parodic lens of Ovid's* Metamorphoses. *But, as is often the case with Marlowe, this makes us reconsider our interpretation of Virgil's poetry as well and its fundamental role in understanding Ovid's poetry.*

Keywords: Virgil, Marlowe, Ovid, *Ilioupersis*, imagery.

Con la sua prima tragedia, *Dido Queen of Carthage*, Christopher Marlowe (1564-1593) si confronta non solo con Virgilio ma con l'intera storia della tradizione virgiliana medioevale e rinascimentale e, in maniera forse più inattesa, con la poesia di Ovidio[1]. Questa tragedia, scritta, verisimilmente attorno al 1586, a Cambridge, dove Marlowe, negli stessi anni, traduce gli *Amores* di Ovidio (*All Ovid's Elegies*) e il I libro della *Pharsalia* di Lucano (*Lucan's First Book*), occupa un posto peculiare nel novero delle tragedie rinascimentali di Didone[2]: si presenta infatti come una riscrittura drammatica non solo del libro IV ma anche del I e, in maniera ancor più inattesa, del II libro dell'*Eneide*. Ma ancor più peculiare e sorprendente è la profondità della lettura dell'*Eneide* che Marlowe rivela nella sua prima opera teatrale: se a tratti il rapporto fra i pentametri giambici elisabettiani e gli esametri dell'*epos* rasenta la fedeltà di una pregevolissima traduzione[3], presto si scopre che il testo dell'*Eneide* viene riletto in maniera, a tratti, molto libera, finemente simbolica, consapevolmente allusiva, e mai neutrale. Quella che, a lungo, la critica ha derubricato come prova giovanile, colto esercizio di *humour* drammatico e palestra mitologica per la formazione del *blank verse* della tradizione teatrale inglese, appare, ad uno sguardo più attento, una acutissima riscrittura palinsestica dell'*epos* virgiliano, capace di cogliere i nessi simbolici (e dunque spesso già 'drammatici') della poesia dell'*Eneide* e di riattivarli in un testo propriamente teatrale. Ma in modo spesso stravolto o straniante, e costitutivamente intertestuale (qui la seconda sorpresa): sulla trama virgiliana si innestano infatti continui richiami all'opera di Ovidio (in particolare *Metamorfosi*, *Heroides* e *Amores*) e, in maniera sporadica, alla tradizione medioevale – già in larga parte 'ovidiana' (o 'anti-virgiliana') – dei 'romanzi di Troia'. In una sorta di rapporto intertestuale multiplo e consapevole, infatti, Marlowe, alla stregua di un poeta della Roma augustea, rilegge attraverso Ovidio (e proprio come Ovidio) il testo dell'*Eneide*, sollevandone le ambiguità e le contraddizioni, e, spesso, proprio grazie all'allusione ovidiana, mostrando nuove corrispondenze simboliche e nuovi significati nel testo virgiliano.

Il luogo in cui questa lettura palinsestica di Virgilio raggiunge i suoi sviluppi più arditi e significativi nel nuovo testo drammatico è – ecco un altro straniamento inatteso – la riscrittura teatrale degli elementi dell'*ornatus* più precipui del 'codice epico' (come le similitudini, il lessico figurato delle

1 Desidero ringraziare Sergios Paschalis e Marco Fernandelli per i preziosi suggerimenti. I testi citati in questo saggio seguono le edizioni di Mynors 1969 per Virgilio, Tarrant 2004 per Ovidio, Bailey 1947 per Lucrezio, Bowers 1981 per Marlowe, Wells-Taylor 2005 per Shakespeare. Per una trattazione più ampia della ricezione virgiliana in Marlowe rimando a Ziosi 2015.

2 Cf. Kailuweit 2005, 105-116; Pease 1935, 68.

3 Fedeltà ribadita dalla vera e propria citazione: ben otto versi virgiliani sono incastonati nell'ultimo atto di *Dido Queen of Carthage*.

immagini, le *ekphraseis*), cornici retoriche che nell'*Eneide* sono investite di uno status ermeneutico particolare: sono infatti il luogo privilegiato per numerose corrispondenze simboliche interne al poema, che si richiamano, di immagine in immagine, spesso anche da un libro all'altro. Nella poesia virgiliana, l'immagine contenuta in una similitudine, in una *ekphrasis*, in una metafora spesso funge da anticipazione simbolica (sovente con il passaggio dal piano figurato del tropo a quello letterale della narrazione) di eventi che l'intreccio epico svela soltanto in seguito e genera dunque, secondo una pratica propria della scrittura teatrale, il meccanismo dell'ironia tragica[4]. Questi momenti di pausa dall'azione, nei quali la parola epica si espande nell'immagine, parrebbero, a prima vista, destinati ad essere negletti in una riscrittura drammatica. Essi acquistano invece un nuovo potere poetico nella scrittura teatrale di Marlowe, fino a diventarne uno dei tratti più distintivi. *Ekphraseis*, metafore e similitudini virgiliane vengono infatti spesso 'tradotte' e amplificate da Marlowe in vere e proprie azioni sceniche, che pure preservano il ruolo simbolico (e già 'drammatico') dell'immagine epica da cui derivano. In questo modo Marlowe riesce dunque a riattivare, nella sua transcodificazione drammatica e con funzione di vera ironia tragica, il sottile gioco di reiterazioni simboliche che innerva la poesia eneadica: queste scene 'epiche', infatti, si richiamano vicendevolmente e, rinnovate di atto in atto nel corso del dramma, riverberano il loro significato simbolico. Solo che – e qui sta lo straniamento inatteso – la riscrittura drammatica dell'immaginario epico virgiliano presuppone, di norma, in Marlowe, l'allusione (parodica e deformante) a Ovidio[5].

4 La critica novecentesca (e.g. Pöschl 1962; Otis 1963; Putnam 1988; West 1969; Hornsby 1970; Hardie 1986; Lyne 1987 e 1989) ha ben evidenziato un complesso sistema di corrispondenze strutturali nella poesia – e in primo luogo nell'immaginario – dell'*Eneide*: spesso singoli passi e cornici narrative acquistano nuovo significato quando vengono messi in relazione ad altri brani dell'opera, in un gioco di riverberi interni che, non di rado, paiono costituire in filigrana una sorta di narrazione simbolica parallela alla trama principale. E queste immagini dell'*ornatus*, che si richiamano e si rispecchiano nel corso del poema, stabiliscono spesso un gioco di «corrispondenze multiple» (West 1969) con il contesto narrativo che le racchiude. Il valore 'sineddochico' dei riverberi nell'*ornatus* eneadico, come notava Viktor Pöschl, è una cifra stilistica che Virgilio eredita dalla tragedia attica e che consente al testo epico di attivare meccanismi di anticipazione e di ironia tragica. Vd. anche Jackson Knight 1966, 102s.; Rieks 1980; Briggs 1988; Hardie 1998, 92; Perutelli 2000, 90s.; Fernandelli 2002, 187; Ziosi 2020; sull'ironia tragica, in particolare, Muecke 1983, Lyne 1987, 207-217, Quinn 1968, 330-339, in generale, Paduano 1983.

5 L'esempio più significativo di questa pratica è senza dubbio la prima scena della tragedia che ritrae Giove come un amante elegiaco, vittima dei capricci di un petulante Ganimede. Questa *overture* simbolica (scritta su un vero e proprio tappeto di allusioni) non solo, infatti, riscrive secondo la 'versione' ovidiana (*Met.* X 143-161) un'*ekphrasis* eneadica (*Aen.* V 249-257), ma – reiterata e ripetuta (in altre forme, ma con le stesse dinamiche e, verisimilmente, gli stessi attori) in nuove scene nel corso del dramma – proietta il suo significato simbolico (il potere distruttivo della passione,

Ricapitolando, nella 'retorica teatrale' di Marlowe l'*ornatus* dell'*epos* virgiliano viene spesso espanso in vere e proprie scene, in una sorta di mimesi drammatica della consuetudine poetica (già tragica, poi frequente in Lucrezio e assai cara a Virgilio) della 'realizzazione' o letteralizzazione della parola figurata del tropo[6]. Ma in questa genesi per così dire ecfrastica del teatro di Marlowe si cela anche un'adesione al potere 'plastico' e pittorico della parola poetica (propriamente 'ecfrastica') della poesia delle *Metamorfosi* ovidiane: una poesia nella quale è centrale la dimensione «spettacolare» che insiste sull'esibito artificio linguistico per amplificare la tensione tra realtà e illusione sottesa al prodigio metamorfico[7]. Ma questo comporta un paradosso teatrale non indifferente. Risulta chiaro infatti che alcune delle scene drammaticamente e simbolicamente più significative della 'tragedia' di Didone di Marlowe non nascono dalla ripresa delle architetture già drammatiche del IV libro dell'*Eneide*[8], bensì dalla vera e propria drammatizzazione della parola per così dire spettacolarizzata dell'*ornatus* epico. Non sarà un caso se gli effetti di questo 'teatro della parola' (che nasce dall'espansione drammatica della parola ecfrastica dell'*epos*) sono spesso stranianti[9] e sono stati spesso accostati al *Verfremdungseffekt* teorizzato da Bertolt Brecht, proprio per il suo 'teatro epico', che, guarda caso, prende forma con la riscrittura brechtiana di *Edward II*, appunto di Christopher Marlowe.

In questo saggio vorrei dunque portare nuovi contributi a questo discorso per mostrare come, nel momento culminante di una scena dalla capitale importanza simbolica di *Dido Queen of Carthage* (la pirotecnica riduzione

capace di soggiogare – e in forma bestiale – lo stesso re degli dei) sul resto del dramma, fino alla sua conclusione; cf. Ziosi 2015, 77-95. Per il rapporto parodico di Ovidio nei confronti dell'*Eneide* cf. ad es. Galinsky 1975, 185.

6 L'esempio più chiaro (e frequentato) di questo passaggio dal *verbum improprium* al *verbum proprium* all'interno del discorso epico riguarda le metafore amatorie (cf. Pichon 1902, 150 e 302; Pease 1935, 84-87) della ferita e della fiamma, con le quali si apre proprio la 'tragedia di Didone' nel IV libro dell'*Eneide* (IV 1s. *At regina graui iamdudum saucia cura / uulnus alit uenis et caeco carpitur igni*), che si ripresentano in modo ricorsivo nell'immaginario di tutto il libro, sino ad 'inverarsi' nella ferita con la spada e nelle fiamme della pira che portano alla morte la regina alla fine del libro (e, in prospettiva, nella profezia storica della distruzione di Cartagine): cf. Hardie 1986, 232s.; Fenik 1959; Ferguson 1970; Newton 1957; Ziosi 2020.

7 Cf. Rosati 2016; Hardie 2002; Ziosi 2015, 72s.

8 Su *Eneide* IV e tragedia, vd. in particolare Heinze 1996, 150-180; Pease 1935, 3-79; La Penna 1985; Conte 2007, 91-142; Wlosok 1976, Muecke 1983; Harrison 1989; Hardie 2019; Fernandelli 2002 e 2003 (con ricca bibliografia).

9 L'effetto straniante doveva risultare vieppiù amplificato sul palcoscenico, considerato il fatto che, come recita il frontespizio dell'unica edizione cinquecentesca dell'opera (1594), questa tragedia – di argomento epico e mitologico – fu scritta per una compagnia di attori bambini («The Children of Her Majesty's Chapel»).

del II libro dell'*Eneide* in un lungo monologo nel II atto, reso celebre dalla parodia cui Amleto lo sottopone nelle 'prove teatrali' di Elsinore)[10], grazie a un'ardita allusione alla poesia ovidiana, tre similitudini del libro IV dell'*Eneide* si espandano in maniera 'metamorfica' nel racconto della caduta di Troia. Con un duplice effetto: uno, per così dire, 'virgiliano' e uno 'ovidiano'. Da un lato, la conferma dell'assimilazione, da parte di Marlowe, dei più sottili artifici della tecnica poetica virgiliana (la tragedia di Marlowe amplifica infatti le corrispondenze, già presenti nell'*Eneide*, tra le immagini dominanti del lessico figurato che legano simbolicamente la fine di Troia e la morte di Didone). Dall'altro, una ulteriore manifestazione della strabiliante conoscenza (da parte di Marlowe) dei meccanismi allusivi che Ovidio dispiega nei confronti della poesia virgiliana. Ma proprio questa raffinatissima intertestualità della poesia di Marlowe, in ultima istanza, ci rivela un'agnizione nelle *Metamorfosi* ovidiane: un'acuta riscrittura 'tragica', nella Tebe euripidea del III libro, dell'*imagery* del IV libro dell'*Eneide*.

1. Il rogo di Troia come fiamme d'amore

La strategia appena illustrata (lo stravolgimento ovidiano del corredo di immagini dell'*Eneide* e il suo uso simbolico) raggiunge uno dei suoi vertici più eloquenti nel secondo atto di *Dido Queen of Carthage*. Qui Marlowe condensa, in un apparente paradosso (o vero e proprio *tour de force*) teatrale, il racconto virgiliano della *Ilioupersis*, ovvero la prima parte del racconto di Enea a banchetto con Didone, corrispondente all'intero II libro dell'*Eneide*. Varrà la pena di rilevare che tale paradosso (che sconcerta molti critici e lettori moderni del dramma) è in realtà un formidabile indizio della finezza interpretativa di Marlowe: la sua scrittura teatrale riconosce e riattiva, infatti, le strutture drammatiche che agiscono in profondità nella poesia virgiliana. È noto infatti che il II libro dell'*Eneide*, oltre ad essere sostenuto da una fitta trama di allusioni alla tragedia attica e latina, presenta nel suo insieme le caratteristiche formali del resoconto del messaggero tragico (ῥῆσις ἀγγελική)[11]. Marlowe dunque non fa che portare davvero in scena quello che Virgilio aveva 'portato in scena' solo in modo allusivo: ovvero il λόγος ἀγγελικός di Enea davanti al 'teatro' dei convitati al banchetto di Didone,

10 Cf. *Hamlet* II.ii e vd. *infra*.

11 Cf. Austin 1964, *ad* vv. 5 e 506; Horsfall 2008, *ad* v. 5; Ussani 1950; De Jong 1991, 30-56; Scafoglio 2001; Fernandelli 1996; 1997; 1999; 2002, 200-211.

come ben appare dai primi versi del II libro dell'*Eneide*[12]. Solo che l'uso che Marlowe fa del racconto della caduta di Troia acquista un ruolo simbolico e prolettico ancora più propriamente 'tragico' che in Virgilio. Come ho mostrato altrove[13], infatti, Marlowe non solo 'traduce' e sfrutta in senso prolettico, per la sua tragedia, il I libro dell'*Eneide*, ma anche, e in maniera ancora più audace, il II. E nell'economia simbolica della transcodificazione drammatica il racconto del rogo di Troia diviene una potentissima letteralizzazione, teatrale, della metafora della fiamma d'amore che apre, innerva e chiude il libro IV dell'*Eneide*. In Marlowe dunque l'*Ilioupersis* ha la funzione di una vera e propria prefigurazione sia della tragedia della distruttiva passione di Didone, sia delle vere fiamme della sua pira suicida. In questa luce diviene ancor più significativa la variazione 'anti-virgiliana' operata da Marlowe nel momento e nel modo della morte della sua eroina[14]: nell'ultima scena del dramma, infatti, la regina 'si libera' della spada[15] di Enea (e dunque dell'innovazione poetica virgiliana che lega, allusivamente, la morte di Didone a Lucrezia e all'*Aiace* di Sofocle) e si getta direttamente tra le fiamme, in un gesto allusivo di adesione alla 'tradizione' precedente (e successiva) a Virgilio[16].

Ma questa rilettura simbolica dell'intero libro II – ovvero una 'realizzazione' teatrale della metafora della fiamma d'amore di *Aen*. IV 1s. nel racconto della caduta di Troia nel II atto – prende le mosse proprio da una rilettura dell'*ornatus* epico del libro IV. Con un sorprendente risultato interpretativo: la funambolica retorica di Marlowe esplicita infatti in modo eloquente le corrispondenze simboliche già presenti, nell'*Eneide*, tra II e IV libro[17]. Già Viktor Pöschl (1962, 87) pareva suggerire un nesso tra il reiterato sviluppo metaforico dell'immagine della fiamma d'amore che 'consuma' la regina nel libro IV e le fiamme che bruciano Troia nel II libro: un fuoco onnipresente nella ῥῆσις di Enea (della quale Didone è 'spettatrice' privilegiata) e che, come notava Richard Heinze, Virgilio ha reso, in modo originale, una costante quasi pittorica del suo racconto dell'*Ilioupersis* sin dall'apparizione in sogno di Ettore (II 289)[18]. La chiave per comprendere

12 Cf. Horsfall 2008, 45.

13 Rimando a Ziosi 2015, 99-103.

14 Cf. Ziosi 2015, 103s.

15 Anzi, in modo eloquente, la distrugge proprio, bruciandola, per prima, assieme alle *exuuiae* di Enea (cf. *Dido* V.i.295-297).

16 Cf. La Penna 1985; Lefèvre 1978; Conte 2007, 132ss.; Heinze 1996, 163; Lyne 1987, 8-12; Norden 1957, *ad* v. 469; Hardie 2014; Ziosi 2020, 132-136.

17 Cf. e.g. Knox 1950, Fenik 1959.

18 Cf. Heinze 1996, 54: «nel corso di tutta la (…) narrazione colpisce l'insistenza con la quale Virgilio pone l'accento sull'incendio della città: le case di Deifobo e Ucalegonte bruciano già (310), Panto parla animatamente degli *incendia* (327, 329), come poi anche Enea (353) e il greco Androgeo

la 'letteralizzazione' del rogo di Troia in Marlowe si trova proprio nella similitudine che, nell'*Eneide*, illustra gli effetti sulla città di Cartagine della notizia del suicidio di Didone (che è peraltro 'raccontato', alla maniera della tragedia attica, 'fuori scena', attraverso lo sguardo delle ancelle). In *Aen.* IV 669-671 l'*epos* virgiliano paragona infatti il clamore che si solleva (in un *crescendo*, di bocca in bocca, di casa in casa), la notizia (eloquentemente personificata come *Fama*)[19] che si propaga[20] furiosa e incontrollata, i lamenti, i gemiti e le urla delle donne (che fanno tremare le case e scuotono il cielo) all'irruzione violenta dei nemici (che fa «crollare» una città assediata) e alle fiamme «furenti» che si avvoltolano sui tetti di case e templi:

> dixerat, atque illam media inter talia ferro
> conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore
> spumantem sparsasque manus. it *clamor* ad alta
> atria: concussam bacchatur Fama per urbem.
> *lamentis gemituque* et *femineo ululatu*
> *tecta fremunt*, resonat magnis *plangoribus aether*
> non aliter quam si immissis ruat hostibus omnis
> Karthago aut antiqua Tyros, flammaeque furentes
> culmina perque hominum uoluantur perque deorum[21].
>
> *Aen.* IV 663-671

Le città indicate nell'*illustrans* sono le due città di Didone, ma il lettore ha già 'visto' queste immagini nel II libro dell'*Eneide* (anzi la similitudine coglie proprio alcuni elementi peculiari scelti da Virgilio nella sua *Ilioupersis*) ed è

(374), le fiamme terrorizzano non meno dei nemici (337, 431, 505, 600, 632, 664, 705); Enea ha appena lasciato la propria casa con i suoi che già essa è avvolta dalle fiamme che divampano (757). Insomma, la fantasia del lettore, continuamente sollecitata in questo senso, vede la conquista di Ilio come un mare di fiamme: brucia non appena i greci hanno fatto irruzione, crolla su se stessa quando la conquista è ultimata (624), dalle macerie fumanti dei templi i predatori fanno bottino di tutto ciò che si può ancora recuperare (764). Ciò non corrisponde affatto alle rappresentazioni tradizionali dell'Iliupersis: in esse i greci appiccano il fuoco alla città solo poco prima della partenza».

19 Qui si deve immaginare un vero e proprio mostro: il lettore ha ancora negli occhi la celebre raffigurazione allegorica della *Fama* che diffonde la nuova dell'amore tra Enea e Didone (IV 173-197). Cf. Hardie 2012.

20 Letteralmente «impazza», *bacchatur* in latino: un verbo fondamentale nell'economia allusiva della tragedia virgiliana. Vd. *infra*, pp. 232-236.

21 «Questo ebbe detto; e fra tali parole crollare la vedono / le compagne sul ferro, e di sangue schiumare la spada / e tutte asperse le mani. Va agli alti atri il clamore, / per la città sconvolta va imperversando la Fama. / Di lamenti e di gemito e di femminile ululato / fremono i tetti; risuona di un grande percuotersi l'ètere. Non altrimenti che se, irrompendo i nemici, Cartagine / tutta andasse in rovina, o l'antica Tiro, e, infuriando, / fiamme dovunque avvolgessero i tetti di uomini e dèi» (trad., di qui innanzi, Fo 2012; i corsivi nei testi citati sono miei e marcano l'enfasi e i parallelismi).

come se in controluce vedesse il crollo e il rogo di Troia. Se le immagini non bastassero, i richiami intratestuali confermano questa 'corrispondenza' tra la morte di Didone e la caduta di Troia[22]. Così infatti è descritto, nel II libro, il palazzo di Priamo nel momento in cui Pirro riesce a forzarne l'ingresso:

> at domus interior *gemitu* miseroque tumultu
> miscetur, penitusque cauae *plangoribus* aedes
> *femineis ululant*; ferit aurea sidera[23] *clamor*[24].
> *Aen*. II 486-488

Gli effetti della paventata (e imminente) irruzione di Pirro nel palazzo di Priamo (una *mise en abîme*[25] dell'ingresso rovinoso dei Greci a Troia) corrispondono in modo quasi letterale agli elementi dell'*illustrandum* nella similitudine di *Aen*. IV 669-671: Troia appare dunque in filigrana nelle immagini che dipingono gli effetti della morte di Didone[26]. Del resto anche l'intertestualità omerica sottesa alla similitudine di IV 669-671 – già lo evidenziava Macrobio – ci 'riporta' a Troia: nell'*Iliade* (XXII 410s.) il dolore e i lamenti per la morte di Ettore sono paragonati alla caduta dell'intera città[27].

22 Cf. Fenik 1959, 13-20.

23 Il parallelo stringente con IV 665s. rinforzerebbe la tesi, ricordata e scartata da Servio, che intende *aurea sidera* come glossa elevata e poetica per *laquearia* (cf. Austin 1964 e Casali 2017, *ad* v. 488) e non come «conventional, formulaic hyperbole» (Horsfall 2008, 284).

24 «Ma la dimora più interna rimescola pianto e misero / caos, e nel fondo le cave stanze di colpi risuonano / e femminili ululati; il clamore ferisce le stelle / d'oro». Cf. Casali 2017, *ad* v. 487; vd. anche Rossi 2004, 28 per il legame tra la similitudine (e la caduta di Cartagine e Tiro) con il *topos* dell'*urbs capta* per eccellenza, Troia (cf. *Aen*. II 507), e Giusti 2018, 99s. e 248.

25 Illustrata a sua volta dalla celebre similitudine del fiume in piena di II 496-499, su cui vd. West 1969, 41.

26 Quasi ad ulteriore conferma della corrispondenza, Virgilio condensa – con eloquenti richiami intratestuali – il tema della caduta di una città assediata e gli effetti del suicidio di una *regina infelix* (qui Amata) nel XII libro, per molti aspetti un vero e proprio 'rovesciamento' del II, nel momento in cui Enea (nuovo Achille) cinge d'assedio Laurentum. Cf. *Aen*. XII 593-608 *Accidit haec fessis etiam fortuna Latinis, / quae* totam luctu concussit funditus urbem. */ regina ut tectis uenientem prospicit hostem, / incessi muros,* ignis ad tecta uolare*, / nusquam acies contra Rutulas, nulla agmina Turni, / infelix pugnae iuuenem in certamine credit / exstinctum et subito mentem turbata dolore / se causam clamat crimenque caputque malorum, / multaque per maestum demens effata furorem / purpureos moritura manu discindit amictus / et nodum informis leti trabe nectit ab alta. / quam cladem miserae postquam accepere Latinae, / filia prima manu flauos Lauinia crinis / et roseas laniata genas, tum cetera circum / turba furit,* resonant late plangoribus aedes. */ hinc totam infelix* uulgatur fama per urbem. Cf. Tarrant 2012, *ad* v. 607: «the words carry a double backward reference, to the interior of Priam's palace as the Greeks break in (2.487-8)… and to Carthage reeling from the death of Dido (4.667-8)», e Traina 2004, 156.

27 Vd. Pease 1935, *ad* v. 669 con ulteriori paralleli. Frances Muecke (1983, 153) rileva il legame simbolico di questa similitudine (*Aen*. IV 669-671) con *Aen*. I 673s., dove Venere decide di «cingere di fuoco» Didone perché sia avvinta dall'amore per Enea. Oliver Lyne (1987, 18-20) vede nella

Un modello significativo per la genesi di questa similitudine virgiliana (l'immagine di una città incendiata che proietta sulla storia le fiamme della pira di Didone, figurativamente 'innescate' dalla fiamma d'amore) si trova in un passo del *De rerum natura*, fondamentale per la dinamica retorica della letteralizzazione del lessico figurato (e che ha come fulcro la stessa metafora del fuoco). In Lucr. I 471-477 è infatti il fuoco d'amore di Paride per Elena che «accende» la guerra che porta, in ultima istanza, all'incendio di Troia:

> denique materies si rerum nulla fuisset
> nec locus ac spatium, res in quo quaeque geruntur,
> numquam Tyndaridis forma conflatus amore
> ignis Alexandri Phrygio sub pectore gliscens
> clara accendisset saeui certamina belli
> nec clam durateus Troiianis Pergama partu
> inflammasset equos nocturno Graiiugenarum[28]

Questo passo viene spesso evocato come parallelo appunto per la consuetudine virgiliana della letteralizzazione del lessico figurato[29]. Ritengo tuttavia che, considerate le corrispondenze intratestuali (tra *Aen.* II e *Aen.* IV), questi versi lucreziani non forniscano a Virgilio solo un modello retorico, ma addirittura, con una sorta di ardita 'corrispondenza' intertestuale, l'immagine stessa (l'incendio di Troia) per la similitudine che affianca la morte di Didone, il cui *illustrans* (IV 669-671) viene poi, in effetti, 'raffigurato' con i 'colori troiani' (e con le stesse parole) dell'*Ilioupersis* del II libro (486-488). Una similitudine che, in ultima istanza, suggella, con l'immagine in filigrana del sacco di Troia, la realizzazione della fiamma d'amore in pira suicida.

---

similitudine il punto culminante dell'«erotic military imagery» che inizia appunto con l'«assedio» di Venere a Didone (I 673) e percorre tutta la storia tragica della regina di Cartagine. Per gli effetti iperbolici e le allusioni alla storia futura di Cartagine (e di Roma) in questa similitudine cf. Hardie 1986, 282-285 e Pöschl 1962, 74s. Già nell'antichità del resto la fine di Troia nell'*Eneide* veniva letta come prefigurazione della distruzione della Cartagine storica alla fine delle Guerre puniche: vd. App. *Pun.* II 19-20 con il celebre aneddoto di Scipione che recita *Il.* VI 448s.; cf. Barchiesi 1994, 122s.

28 «Infine, se non fosse esistita la materia dei corpi, / né il luogo e lo spazio dove le cose si producono, / giammai la fiamma d'amore attizzata dalla bellezza di Elena, / crescendo d'intensità nel cuore del frigio Alessandro, / avrebbe fatto divampare le ferventi battaglie della crudele guerra, / né il ligneo cavallo con il segreto parto notturno di guerrieri greci / avrebbe incendiato ai Troiani la rocca di Pergamo» (trad. Canali 2000).

29 Cf. Hardie 1986, 232s. (con ulteriore bibliografia), dove tuttavia l'analisi dell'analogia è tutta interna a *Aen.* IV: la realizzazione della metafora della fiamma sulla pira, che conduce, profeticamente, alla 'vera' distruzione, storica, di Cartagine ha come parallelo il fuoco metaforico di Paride, che, in Lucrezio, accende le fiamme della guerra che portano alla distruzione di Troia. Vd. inoltre Hardie 1991, 33.

Chi di certo coglie questa corrispondenza tra Cartagine e Troia è Marlowe, e in modo via via più esplicito nel corso della sua *Tragedy of Dido*: la *Ilioupersis* di Marlowe è una chiara prolessi simbolica del rogo di Didone, e diviene ipostasi – concreta e reiterata in tutto il suo *corpus* poetico – della potenza distruttiva della bruciante passione d'amore[30]. Non è da escludere peraltro che, per questo uso simbolico dell'*Ilioupersis*, Marlowe – che conosceva il *De rerum natura*[31] – rielabori proprio l'*agudeza* lucreziana: per di più il tema di Lucr. I 471-477, l'amore distruttivo per Elena, è al centro del suo ricorsivo immaginario simbolico e mitologico. Ciò che sicuramente, invece, Marlowe aveva sotto gli occhi – si tratta dunque dell'ultima chiave per comprendere la sua ardita letteralizzazione teatrale – è la poesia ovidiana. E proprio nell'epistola di Paride a Elena, la prima delle cosiddette *Heroides* doppie[32], Ovidio stravolge, in chiave elegiaca e ironica, la letteralizzazione lucreziana del fuoco d'amore che incendia Troia. In questo gioco parodico l'*Ilioupersis* diventa dunque il mero effetto dell'amore per Elena – un tema che diverrà vera e propria ossessione poetica per Marlowe:

> arsurum Paridis uates canit Ilion igni
> pectoris, ut nunc est, fax fuit illa mei[33]
> *Her.* XVI 49s.

30 Cf. Ziosi 2015, 99-112.

31 Cf. Cheney 2008 (in part. 554, n. 72) con ulteriore bibliografia.

32 Come anticipato, siamo qui nel fulcro mitologico dell'immaginario simbolico di Marlowe (cf. Ziosi 2015, 108-112; Maguire 2009, 142-164) che, in molte istanze, prende forma proprio in *Dido Queen of Carthage*. Le epistole di Paride e di Elena, nella disposizione 'libraria' delle *Heroides*, precedono peraltro la coppia di epistole *Leander Heroni* / *Hero Leandro*, che Marlowe 'riscrive' nel suo celebre poemetto *Hero and Leander*.

33 «L'indovino vaticina che Ilio brucerà per il fuoco / di Paride; quella era la fiaccola del mio cuore, a giudicare da ora» (trad., di qui innanzi, Rosati 1998). Vd. anche XVI 123-126 *«quo ruis?» exclamat, «referes incendia tecum! / quanta per has nescis flamma petatur aquas! / uera fuit uates; dictos inuenimus ignes, / et ferus in molli pectore flagrat amor!»* («"dove corri" grida [Cassandra] "riporterai un incendio con te! Non sai che grandi fiamme vai cercando su queste acque!" Fu profetessa veritiera: ho trovato il fuoco di cui parlava, e un amore indomabile brucia nel mio petto indelicato»). Nell'epistola l'immagine del fuoco ricorre, ossessivamente, ben 27 volte (Sabot 1981, 2613). Sulla lettura metaforica e tendenziosa del fuoco degli oracoli cf. Kenney 1996, 90: «O. makes Paris pun on the literal and metaphorical senses of *ignis* in order to impose his own light-hearted interpretation on the obvious meaning of this ominous response». Vd. anche Rosati 1998, 296s. e Michalopoulos 2006, 134.

Il concettismo ovidiano imperniato sul passaggio da figurato a reale (e incastonato in un raffinato tappeto di figure retoriche)[34] si fa ancora più acuminato poco oltre nell'epistola:

flamma rogi flammas finiet una meas[35]
Her. XVI 164

Ma in quest'ultimo passo ovidiano la *pointe* svela un'allusione dal significato rivelatore. Paride parla delle «fiamme del rogo» di Troia, che richiamano, in primo luogo, la 'personificazione' funebre della città che sprofonda nelle fiamme, come un corpo su una pira, in *Aen.* II 624s[36]. Ma soprattutto – e lo conferma l'intratestualità con l'epistola di Didone (*Her.* VII 193 *consumpta rogis*) – Paride allude in modo inequivocabile[37] alla dinamica della realizzazione del tropo della fiamma d'amore più celebre della letteratura latina. Per chiudere il cerchio, dunque, l'immagine che si staglia dietro al gioco retorico dell'amante elegiaco ovidiano è senza dubbio quella di Didone alla fine del IV libro dell'*Eneide*: il 'rogo di fiamme d'amore' che evoca Paride è la pira di Didone che 'realizza' l'*ignis* di *Aen.* IV 2 e i cui effetti sono paragonati (in IV 669-671) al crollo e al rogo di una città. Ma Paride sta appunto parlando di Troia: l'unione tra fiamme d'amore (di Didone) e rogo di Troia è così completa. E questa epistola ovidiana riveste dunque il ruolo di importantissima – e non solo per Marlowe – «window reference»[38] per leggere il finale del libro IV libro dell'*Eneide* alla luce del II.

La conferma dell'importanza di questo intertesto ovidiano, per comprendere appieno l'uso che Marlowe fa dell'*Ilioupersis*, si trova proprio nelle parole che Didone, poco prima di morire, rivolge ad Enea[39]:

34 Il poliptoto sottolinea il concettoso passaggio da valore figurato a reale di *flamma*: per il frequente gioco ovidiano con il duplice significato della stessa parola vd. anche Sabot 1981, 2589s.

35 «Solo la fiamma del rogo porrà fine alla fiamme del mio amore».

36 *Tum uero omne mihi uisum considere in ignis / Ilium et ex imo uerti Neptunia Troia*, cf. Austin 1964, *ad* v. 624 (*considere*): «Troy settled down into the flames like a corpse upon a pyre»; vd. anche Casali 2017, *ad* vv. 624s. con il richiamo di *Aen.* IX 144s. e, ancora, della similitudine di *Il.* XXII 410s. Cf. Kenney 1996, 105.

37 Cauto Michalopoulos 2006, *ad* v. XVI 164, che rileva una possibile allusione a *Aen.* IV 639s.; ma qui non si tratterebbe tanto di allusione verbale, quanto di una vera e propria allusione 'retorica' a tutto il libro IV attraverso l'immagine della similitudine in questione.

38 Secondo la definizione di Richard Thomas (1986, 188), ossia la raffinata pratica allusiva, cara ai poeti augustei e abilmente sfruttata dallo stesso Marlowe (cf. Ziosi 2015, 86-91), nella quale un passo allude contemporaneamente a più intertesti o, addirittura, come nel nostro caso, dove il rapporto tra due (o addirittura più) passi si comprende appieno alla luce di un riferimento a un terzo passo; vd. anche Cairns 1979, 121 («two-tier allusion»); Hinds 1987, 151.

39 Una riscrittura del monologo di *Aen.* IV 305-330, che segue immediatamente, nel testo di Marlowe, la citazione, in latino, di *Aen.* IV 317-319 e 360s. Cf. Ziosi 2015, 315.

Hast thou forgot how many neighbour kings
Were up in armes, for making thee my love?
How Carthage did rebell, Iarbus storme,
And all the world calles me a second Helen,
For being intangled by a strangers lookes:
So thou wouldst prove as true as Paris did,
Would, as faire Troy was, Carthage might be sackt,
And I be calde a second Helena[40].
Dido V.i.141-148

Nel suo delirio amoroso la Didone di Marlowe 'diventa' una seconda Elena che, nell'iperbole del suo desiderio, esige che Cartagine sia distrutta… per amore. *Come* Troia. Ma questa – nella prima tragedia di Marlowe e proprio grazie all'uso simbolico dell'*Ilioupersis* virgiliana – non è che un'anticipazione (o meglio, l'origine) di una delle immagini simboliche cardinali nella poesia di Marlowe: Elena come ipostasi del potere della passione distruttiva. Nel monologo[41] forse più celebre del teatro marloviano, che contiene una delle immagini più potenti di tutto il teatro inglese, com'è noto, il rogo delle «altissime torri di Troia» è termine di paragone della violenza della passione per Elena, la cui sola bellezza è in grado di scatenare il varo di «mille navi» per la conquista della città: «Was this the face that launcht a thousand ships / and burnt the toplesse Towers of *Ilium*? (*Doctor Faustus* V.i.[1768s.])[42].

In conclusione, le fiamme epiche del II libro dell'*Eneide*, lette da Marlowe attraverso i *topoi* del *sermo amatorius* delle *Heroides*, non sono altro che una letteralizzazione iperbolica della fiamma d'amore del libro IV. Lo riassume in modo epigrammatico un'ulteriore «window reference», questa volta interna alla poesia di Marlowe, ossia un eloquente verso del poemetto *Hero and Leander* («Love kindling fire, to burne such townes as *Troy*», I

40 «Dimentichi forse quanti re vicini / si levarono in armi perché ti ho amato? / Che Cartagine è insorta, Iarba è infuriato, / e il mondo intero mi chiama novella Elena, / catturata dal fascino di uno straniero? / Oh, se solo tu fossi giusto come Paride, / vorrei Cartagine, come Troia, depredata, / ed esser sì chiamata novella Elena!» (trad., di qui innanzi, Ziosi 2015).

41 Ricco di allusioni intratestuali a *Dido Queen of Carthage*, cf. Ziosi 2015, 111.

42 Che l'origine del monologo di Elena in *Doctor Faustus* sia il monologo di *Dido* V.i.141-148 – e dunque che questa celeberrima immagine nasca dall'uso simbolico dell'*Ilioupersis* virgiliana – lo conferma l'allusione intratestuale (a *Dido* V.i.147) nelle parole di Faustus pochi versi dopo (1175s.): «I will be Paris, and for love of thee, / In stead of Troy shall Wittenberg be sack't».

153)[43] incastonato nell'importantissima *ekphrasis*[44] del tempio di Venere a Sesto, dove nasce l'amore distruttivo tra Ero e Leandro: un'*ekphrasis* e un'opera che, di fatto, si pongono come caso esemplare appunto della tecnica poetica che stiamo esaminando, ossia l'espansione poetica, e in senso ovidiano, di un elemento dell'*ornatus* virgiliano. Il poemetto (non finito) è infatti un'ennesima rilettura 'ovidiana' (attraverso *Heroides* XVIII e XIX, con frequenti allusioni anche alle *Metamorfosi*) del celebre *exemplum* del III libro delle *Georgiche* che illustra gli effetti devastanti del fuoco dell'amore implacabile:

> quid iuuenis, magnum cui uersat *in ossibus* ignem
> *durus amor*? nempe abruptis turbata procellis
> nocte natat caeca serus freta, quem super ingens
> porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant
> aequora; nec miseri possunt reuocare parentes,
> nec *moritura* super *crudeli funere* uirgo[45]
>
> *georg.* III 257-263

E, come è noto, attraverso la successiva autoallusione virgiliana, l'*exemplum* si fa, per così dire, prolessi della vicenda di Didone, lei stessa *moritura crudeli funere* (*Aen.* IV 308) e vinta dal *durus amor* (*Aen.* VI 442)[46].

Anche grazie a questi richiami intratestuali (*Doctor Faustus* e *Hero and Leander*) che hanno valenza simbolica nella poesia marloviana (e questo già dimostra una raffinata appropriazione di una caratteristica fondamentale della poesia virgiliana) e grazie alle allusioni 'a finestra' alla poesia ovidiana, appare manifesta la funzione del 'rogo' di Troia, nel II atto della prima tragedia di Marlowe, quale vera e propria prolessi del rogo di Didone che conclude l'opera. E la funzione drammatica di questa prolessi concorre a spiegare in modo dirimente la presenza della ὀῆσις del II libro dell'*Eneide* nella *Tragedy of Dido*. Da qui, Troia in fiamme diviene potente ipostasi ricorsiva del potere distruttivo della passione nell'intero *corpus* poetico marloviano.

---

43 «Fuoco che accende l'amore, per incendiare le città come Troia». Il concettismo sul fuoco dal metaforico al reale (e la stessa *iunctura* «love-kindling fire») sono ripresi da Shakespeare nel *Sonetto* CLIII per designare la torcia di Cupido (v. 3).

44 A sua volta una riscrittura dell'*ekphrasis* ovidiana della tela di Aracne in *met.* VI 103-128.

45 «E allora il giovane, cui amore spietato diffonda / un grande fuoco nelle ossa? Certo nelle acque sconvolte / da improvvise tempeste nuota a tarda ora nella buia / notte; sopra gli tuona immensa la porta del cielo, / ruggiscono le acque infrante sugli scogli; non lo richiamano gli sventurati / genitori né la fanciulla che morrà di crudele morte» (trad. Canali 1983).

46 Cf. anche *Aen.* IV 101 (*ardet amans Dido traxitque per ossa furorem*); e vd. Thomas 1988, *ad* v. III 259; Ziosi 2020, 136 n. 81.

Considerata la raffinatezza della tecnica allusiva di Marlowe, non ci sorprenderà, a questo punto, scoprire che la rilettura simbolica dell'*Ilioupersis* virgiliana, in *Dido Queen of Carthage*, è in realtà ancora più profonda, e svela un sostrato intertestuale ancora più ricco e rivelatore. Dobbiamo però ripartire dall'*ornatus* del IV libro dell'*Eneide*.

2. Didone come Priamo e Priamo come Penteo

Oltre ad unire allusivamente Cartagine a Troia, la similitudine di *Aen*. IV 669-671 stabilisce un altro tipo di analogia tra II e IV libro, ovvero l'identificazione tra sorte del sovrano e destino della città. Con la fine di Didone, Cartagine, nell'*illustrans*, 'crolla', così come la morte di Priamo sancisce la caduta di Troia: si tratta della cosiddetta «royal metaphor» che identifica il corpo della figura regnante a quello del suo stato[47]. Ma, al pari dell'enfasi sulle fiamme che divorano la *urbs capta*, anche la centralità di questa identificazione metaforica nel racconto dell'*Ilioupersis* (il cui culmine è appunto la morte del re) è una significativa innovazione virgiliana[48], il cui valore simbolico già era anticipato dalla presenza e dal ruolo di Priamo nell'*ekphrasis* del I libro (le pitture del tempio di Giunone a Cartagine, I 466-493)[49]. Con il consueto acume (e con l'amata sillessi) Ovidio coglie icasticamente il valore di questa identificazione[50] nel verso (XIII 404 *Troia simul Priamusque cadunt*)[51] che dà inizio alla brevissima

47 Vd. Pöschl 1962, 74s., Hardie 1986, 283s., Schiesaro 2007, 55; illuminanti a tale proposito sono poi le parole di Anna, pochi versi dopo: IV 682s. *exstinxti te meque, soror, populumque patresque / Sidonios urbemque tuam*. Sulle corrispondenze di *imagery* che legano Priamo e Didone vd. anche Fenik 1959, Knox 1950, Horsfall 1995, 111-117. Già nell'*Iliade* peraltro la morte di Priamo è evocata come simbolo della fine di Troia da Agamennone (IV 164s.), Ettore (VI 449s.) e dallo stesso Priamo (XXII 59-76), cf. Caviglia 1988.

48 Heinze 1996, 62s.

49 Cf. I 456, 461, 487 (e anche la fine del libro, I 750, con Didone *multa super Priamo rogitans*), cf. Traina 2004, 63. Sulla centralità di Priamo come punto focale nella 'narrazione' *per imagines* di Enea nell'*ekphrasis* cartaginese di *Aen*. I 441-493 vd. Fernandelli 2012, 509-512. L'importanza del richiamo simbolico interno è prontamente colta da Marlowe che, all'inizio del secondo atto (1-38, poco prima del racconto dell'*Ilioupersis*, che inizia al v. 105 con «Oh Priamus, oh Troy, Oh Ecuba!»), fa di Priamo (ovvero della sua statua) il soggetto della sua riscrittura dell'*ekphrasis* di *Aen*. I 466-493: la volontà 'ovidiana' di Enea, nuovo Pigmalione, arriva persino a dar vita alla statua e a cancellare la distruzione di Troia; cf. Ziosi 2015, 95-98; 269.

50 Uccisione di Priamo e rogo di Troia sono aggiogati nello stesso verso anche in *Aen*. II 581 (*occiderit ferro Priamus? Troia arserit igni*?) all'interno del discusso 'episodio di Elena', su cui cf. Horsfall 2008, 553-586.

51 Cf. Hardie 2015, *ad loc*. Dante riprende il verso e la sillessi in *Inf*. XXX 15 «'nsieme col regno il re fu casso». Vd. anche Ov. *met*. XIII 522 *et uitam pariter regnumque reliquit*.

Ilioupersis nel racconto troiano delle *Metamorfosi* (XIII 399-428): un contesto che sarà fondamentale anche per l'intertestualità nella morte di Priamo in *Dido Queen of Carthage*[52].

In un atto di ulteriore mimesi delle strutture simboliche virgiliane, anche per Marlowe la morte del re troiano rappresenta il culmine drammatico del II atto. Se ne era accorto anche un lettore intertestuale d'eccezione, Amleto, quando, in uno squisito esempio di allusione parodica, domanda un saggio di bravura al capocomico dei guitti giunti a Elsinore (in *Hamlet* II.ii), ovvero la recita di alcune battute da una tragedia «mai rappresentata, o forse una volta: ché non era piaciuta alle masse»[53]. Si tratta, con tutta probabilità, proprio di un riferimento alla *Dido* di Marlowe e dunque sia l'"attacco' di Amleto (che ricorda il brano e inizia a recitarlo) sia il «player's speech» vero e proprio sono una parodia del II atto della tragedia e dello stile altisonante di Marlowe (e sono prodromo fondamentale al «play within a play» del III atto della tragedia shakespeariana che mette in moto il meccanismo della vendetta). Il brano (uno «speech», che dunque identifica il lungo monologo del II atto di *Dido*) che più aveva colpito Amleto in questa tragedia è proprio «il racconto di Enea a Didone, e, specialmente quando parla del massacro di Priamo»:

> One speech in it I chiefly loved: 'twas Aeneas' tale to Dido; and thereabout of it especially, where he speaks of Priam's slaughter
>
> *Hamlet* II.ii.447-449

Se ci si ferma al piano letterale delle parole di Amleto, il fatto che Shakespeare descriva come «massacro» (propriamente «macello») l'uccisione di Priamo sottolinea – è la funzione più acuta di ogni gesto parodico[54] – l'aspetto più evidente della riscrittura marloviana. Il tratto che infatti discosta maggiormente la versione di Marlowe dei *Priami fata* dal dettato virgiliano è la raffigurazione truculenta, che indugia nel dettaglio espressionistico dell'orrore (e che sembra tuttavia rasentare la caricatura[55], acuita dal confronto con la solennità del modello), dello smembramento del corpo di Priamo nella 'scena' del confronto finale con Pirro. Un semplice pezzo di bravura nella piena 'maniera' elisabettiana

52 Vd. *infra*, pp. 229.

53 *Hamlet* II.ii.437-439. Vd. Oliver 1968, xxxii; xxxi-xxxiii e Bowers 1981, I 60s.; Thompson-Taylor 2006, 266s.; *contra* Jenkins 1982, 103; cf. Ziosi 2015, 104 (con ulteriore bibliografia) e commento *ad* vv. II.i.53s. e V.i.159.

54 Cf. Conte-Barchiesi 1989.

55 Una caratteristica fondamentale nella tragedia che, acutamente, rilevava T.S. Eliot (2001, 390), il primo grande avvocato novecentesco dell'importanza (negletta) di *Dido Queen of Carthage*.

gonfia del più sanguinolento Senechismo[56] cinquecentesco? A prima vista potrebbe sembrare. Ma ancora una volta la chiave per leggere la genesi di uno dei momenti apicali (stando quantomeno alla memoria di Amleto) del teatro di Marlowe si trova nell'allusione alle *Metamorfosi* ovidiane[57] e nell'espansione, sempre più raffinata, dell'*ornatus* virgiliano.

Il massacro di Priamo in *Dido* II.i.213-264 ha come ipotesto principale il racconto dei *Priami fata* in *Aen*. II 506-558. Questo l'intreccio virgiliano: dopo l'ingresso di Pirro nel palazzo, alla vista della caduta della città il re si cinge delle armi desuete e prende in mano la *inutile* (II 510) spada, deciso a morire combattendo; Ecuba, che si è raccolta con le figlie attorno all'altare dei Penati, lo convince a rinunciare alle armi e a rifugiarsi con lei presso l'altare; ma alla vista della fuga e dell'uccisione del figlio Polite, Priamo si rivolge irato a Pirro: gli dèi ripagheranno una tale empietà, non si comportò così Achille quando riconsegnò al padre supplice il corpo di Ettore; il re allora scaglia invano la lancia contro il giovane, il quale, sprezzante, lo trascina agli altari e lo uccide, trafiggendogli il fianco con la spada. Il racconto si chiude con l'enigmatica – e assai dibattuta – immagine del corpo senza nome decapitato e insepolto sul lido, con la quale Virgilio alluderebbe alle due diverse tradizioni della morte del re troiano (e nella quale Servio ravvisa un'allusione alla morte di Pompeo): *iacet ingens litore truncus, / auulsumque umeris caput et sine nomine corpus* (II 557s.)[58].

La rielaborazione di Marlowe, anche in questo caso consapevole della tecnica allusiva dei suoi maestri augustei, agisce sulla dislocazione di elementi dell'intreccio eneadico e sull'espansione 'intertestuale' del racconto. In primo

56 Come è noto, bagni di sangue, dissezioni corporee, vendette sanguinarie, espressionismo nelle descrizioni orrorose diventano quasi un marchio di fabbrica del teatro inglese tra fine Cinquecento e inizio Seicento: un gusto per il macabro che contempera alcune suggestioni del teatro senecano (e della letteratura latina argentea in senso lato) e, soprattutto, il Senechismo del primo Cinquecento italiano (dove fondamentale è il modello dell'*Orbecche* di Giraldi Cinzio), tradizioni medioevali (come, per Marlowe, in *Tamburlaine*, *Edward II*, *The Jew of Malta*) e l'orrore della realtà 'visiva' della storia contemporanea delle guerre di religione (come in *The Massacre at Paris*, l'ultima opera teatrale di Marlowe, quasi una cronaca per immagini drammatiche del massacro degli Ugonotti nella notte di san Bartolomeo del 1572).

57 Dove peraltro è già fondamentale il tema della violenza sul corpo: vd. e.g. Segal 1971; 1998; 2005; Barkan 1986. Per Lucano (altro autore amato e tradotto da Marlowe), cf. Conte 1988 e Leigh 1997; in generale sullo smembramento nella poesia argentea Most 1992, Schiesaro 1997, 96s., Schiesaro 2003, 200ss. Per l'effetto di *unheimlich* nel racconto di dissezione, decapitazione e taglio delle mani vd. Freud 1919, 104s.

58 Sull'interpretazione del passo cf. Austin 1964, 196s., Casali 2017, 257s. e 266s., Horsfall 2008, 389-391, 421-423, Heinze 1996, 65-67, Caviglia 1988; vd. anche Hinds 1998, 8-10, Bowie 1990, Narducci 1973 e 2002, 111-116, Moles 1983, Scafoglio 2012, 104s. L'immagine della testa tagliata dal tronco viene ripresa anche da Henry Petowe per completare *Hero and Leander* di Marlowe, cf. Cheney 2009, 9.

luogo, nella tragedia inglese, l'entrata 'in scena' di Pirro segue immediatamente i tre versi (II.i.210-212)[59] nei quali Marlowe condensa la 'battaglia notturna di Enea' (corrispondenti a *Aen*. II 336-468): Enea è in strada, non sul tetto del palazzo di Priamo (come in *Aen*. II 453-468)[60], e vede Pirro irrompere alla testa dei suoi. Ma in modo significativamente prolettico (e macabro) Marlowe 'anticipa' qui gli effetti della fuga di Polite e della sua empia uccisione *ante ora parentum*, stravolgendo la narrazione di *Aen*. II 526-532: Pirro è ritratto con l'armatura grondante sangue, dettaglio che, a sua volta, per così dire, 'anticipa' il «molto sangue del figlio» sul quale, nell'*Eneide*, scivola il re trascinato agli altari per esservi immolato (*Aen*. II 551 *in multo lapsantem sanguine nati*). Polite è dunque stato già ucciso e, in un'apparente variazione sanguinolenta e di gusto medioevale[61] del racconto epico, la sua testa straziata è infilzata sulla picca di Pirro:

> At last came Pirrhus fell and full of ire,
> His harnesse dropping bloud, and on his speare
> The mangled head of Priams yongest sonne,
> And after him his band of Mirmidons,
> With balles of wilde fire in their murdering pawes,
> Which made the funerall flame[62] that burnt faire Troy:
> All which hemd me about, crying, this is he[63].
>
> *Dido* II.i.213-219

59 «Yet flung I forth, and desperate of my life, / Ran in the thickest throngs, and with this sword / Sent many of their savadge ghosts to hell» («Ma mi buttai fuori e, incurante della morte, / mi gettai nel folto della mischia, e con questa spada / spedii all'inferno molti dei loro feroci fantasmi»).

60 Nell'*Eneide*, il punto di osservazione, dall'alto, di tutta la 'scena' che segue; cf. Heinze 1996, 64. In *Dido* Enea è poi raggiunto e circondato dai Mirmidoni e si salva solo grazie a Venere (II.i.221-223): l'intervento della dea (privato qui di ogni contenuto profetico) precede dunque la morte di Priamo mentre nell'*Eneide* Venere interviene dopo la morte del re (*Aen*. II 589-620, passo al quale Servio e Servio Danielino fanno precedere il notorio 'Episodio di Elena') e invita il figlio ad accettare la fuga. Il motivo del 'miracolo' con il quale Venere salvava Enea dalla distruzione della città è in realtà pre-virgiliano; è attestato per la prima volta dall'annalista Cassio Emina (II sec. a.C.) e ripreso nei poemi posteriori (ad es. in Triph. 651s. e Q.S. XIII 337-332, cf. Casali 2017, 29): è dunque probabile che Marlowe alluda qui – come molte altre volte – ad una tradizione alternativa a Virgilio.

61 Cf. Seaton 1959, 21, che rileva qui memorie verbali dal romanzo medioevale *Richard Coer de Lyon*.

62 Ulteriore e inequivocabile reiterazione, in Marlowe, del motivo della sovrapposizione rogo di Troia / pira di Didone che 'traduce' in modo funzionale *Aen*. II 476-478; vd. *supra* e Ziosi 2015, 280.

63 «Infine venne Pirro, spietato e gonfio d'ira, / l'armatura grondante sangue e, in cima alla lancia, / la testa straziata del più giovane figlio di Priamo; / lo seguiva la sua banda di Mirmidoni, / negli artigli assassini le palle di fuoco greco / che accesero la pira fatale che arse Troia bella: / mi accerchiarono tutt'intorno, gridando: eccolo!».

Sarà bene però evidenziare sin da ora il valore prolettico di questa decapitazione che ricoprirà un fondamentale ruolo allusivo.

Un'altra importante variazione riguarda il nome dell'altare presso cui si rifugiano Priamo ed Ecuba. In *Dido* II.i.225-227 Pirro trova Priamo presso l'altare di Giove, assieme ad Ecuba (che gli si stringe al collo e lo tiene per le mani)[64]. Con la dizione «*Joves* altar» Marlowe, attraverso il racconto dell'*Ilioupersis* ovidiana (*Met*. XIII 409 *Iouis ara*)[65], recupera infatti il nome della tradizione pre-virgiliana (l'altare di *Zeus Herkeios*)[66] che l'*Eneide* (II 514) aveva 'romanizzato' con un altare dedicato ai Penati (traduzione latina di *Herkeioi*). Si tratta dunque di un'importante ed esibita adesione di Marlowe alla rapida epitome che Ovidio fa del II libro dell'*Eneide*.

Un altro tratto che si discosta da Virgilio è l'atteggiamento di Priamo di fronte a Pirro. Al rimprovero irato, al ricordo di Achille e alla lancia *imbelle* (*Aen*. II 544) scagliata senza forza (e che rimane appesa allo scudo del giovane, *Aen*. II 532-546) Marlowe sostituisce una vera e propria supplica di Priamo[67] che implora che gli sia risparmiata la vita:

> remember what I was,
> Father of fiftie sonnes, but they are slaine,
> Lord of my fortune, but my fortunes turnd,
> King of this Citie, but my *Troy* is fired,
> And now am neither father, Lord, nor King:
> Yet who so wretched but desires to live?
> O let me live, great Neoptolemus[68].
>
> *Dido* II.i.232-239

64 «at *Joves* Altar finding *Priamus*, / About whose withered necke hung *Hecuba*, / Foulding his hand in hers».

65 Cf. Hardie 2015, *ad loc*.

66 Così nella *Ilioupersis* di Arctino e nella *Parua Ilias*; cf. Casali 2017, 257, Horsfall 2008 e Austin 1964, *ad* v. 513; vd. anche Heinze 1996, 65s. e 107 n. 63, Caviglia 1988, 267 e cf. Eur. *Tro*. 16s., *Hec*. 23s., Enn. *Androm*. 93s. Jocelyn, Ov. *Ibis* 284, Sen. *Ag*. 448 *sparsum cruore regis Herceum Iouem*; Luc. IX 979 ma anche Paus. IV 17.4; Q.S. XIII 220-250; Tryphiod. 634-639; Dictys V 12; Tzetz. *Posthom*. 732s.

67 Ancora un'adesione a una tradizione alternativa del racconto dell'*Ilioupersis*? Cf. ad es. Q.S. XIII 119-248 (dove Priamo prega, sì, Neottolemo, ma di non risparmiarlo, senza avere pietà; e il giovane, sprezzante, proclama che lo ucciderà invece da nemico, per fargli un torto, poiché «nulla agli uomini è più caro della vita»: XIII 240, con Vian 1969, *ad loc*.) o vd. la «lamentosa invocazione» (Caviglia 1988, 265) di Priamo in Tryphiod. 399. Non ci sono tuttavia riscontri che suggeriscano una tale dipendenza nella 'vulgata' dei romanzi medioevali che Marlowe ha spesso sott'occhio (e.g. Lydgate, Caxton e Guido delle Colonne).

68 «figlio d'Achille, ricordati chi fui: / padre di cinquanta figli, ma tutti uccisi, / signore della mia sorte, ma la sorte è mutata, / re di questa città, ma Troia è in fiamme; / e ora non sono né padre, né signore, né re: / ma chi, anche se così misero, non desidera vivere? / Oh, lasciami in vita, grande Neottolemo!».

È per l'appunto nella replica a questa supplica che si nasconde la più marcata divaricazione dal testo virgiliano e la più sorprendente allusione a Ovidio:

> Not mov'd at all, but smiling at his teares,
> This butcher whil'st his hands were yet held up,
> Treading upon his breast, strooke off his hands[69].
> *Dido* II.i.240-242

La domanda più ovvia che il lettore si pone di fronte a questo brano quasi grottesco è donde venga il dettaglio sanguinolento, e all'apparenza gratuito, della mutilazione corporea. Un semplice *transfert* delle mani al posto del capo di *Aen.* II 558 (*auulsumque umeris caput*), già 'spostato' proletticamente da 'padre a figlio' sulla picca di Pirro in II.i.214s.? Un patente omaggio alla moda elisabettiana e al Senechismo orroroso cinquecentesco che ha come archetipo l'*Orbecche* di Giraldi? Quanto a possibili modelli negli altri autori latini tradotti e amati da Marlowe, Lucano, ad esempio, raffigura lo smembramento e il taglio delle mani del nipote adottivo di Mario in *Pharsalia* II 173-185. Ma, a ben vedere, quale ultimo strato della densa filigrana allusiva di questo atto appare un legame inaspettato (ma in realtà gonfio di significato e assai coerente con la 'tecnica epica' di Marlowe) tra il capo «staccato» di *Aen.* II 558 e le mani mozzate del Priamo elisabettiano: un legame che va ben oltre il puro dato – già di per sé significativo come *variatio in imitando* – della mutilazione corporea.

Si tratta di un'altra preziosissima «window reference», che ha come cardine proprio il «capo staccato» di *Aen.* II 558. Il sintagma virgiliano *auulsum caput* viene infatti citato da Ovidio (in *met.* III 727) nella sua versione 'ingannevolmente metamorfica'[70] della scena di smembramento corporeo forse più celebre della tragedia attica, ovvero l'uccisione di Penteo, il sovrano di Tebe fatto a pezzi dalla madre Agave e dalle altre menadi (tra le quali sua zia Autonoe, madre di Atteone, anch'egli morto smembrato), narrata da Euripide nelle *Baccanti.* Questa la riscrittura ovidiana nella Tebe delle *Metamorfosi*[71]:

---

69 «Per nulla scosso, anzi ridendo alle sue lacrime, / questo macellaio – le mani del re erano ancora levate – / calpestandogli il petto, d'un colpo gli tagliò le mani».

70 O di metamorfosi causata dall'alterazione dei sensi; in *met.* III 714s. Agave 'vede' un cinghiale: si tratta in realtà di suo figlio Penteo che, nella visione estatica delle baccanti, appare in forma animale. Il processo metaforico (o la similitudine) che, in questo caso, sovrappone l'uomo all'animale è già tratto ricorrente nelle *Baccanti* di Euripide e diventa fondamentale nell'illusione della dinamica metamorfica del poema ovidiano (lo stesso processo di metamorfosi e di 'espansione' dell'*ornatus* epico, come stiamo vedendo, è centrale anche nella genesi del teatro di Marlowe). Cf. Barchiesi 2007, 212: «questo tessuto di richiami al mondo animale fa delle *Baccanti* un'anticipazione del poema di Ovidio, un testo in cui è di continuo problematica la distinzione tra metamorfosi, allucinazione, metafora, e similitudine, fra il dire "come un animale" o "diventando un animale" o "essendo percepito come un animale"» e *ibid.*, *ad* v. III 725.

71 Il racconto occupa la fine di *met.* III, un libro caratterizzato da una insolita unitarietà (Barchiesi 2007, 125) che segue le vicende di Cadmo, il fondatore di Tebe, e quelle, tragiche, della sua genealogia. Questo il riassunto della versione ovidiana delle *Baccanti* (Galasso 2000, 897): «Penteo, figlio di Echione e di Agave,

Monte fere medio est, cingentibus ultima siluis,
purus ab arboribus *spectabilis undique* campus:
hic oculis illum cernentem sacra profanis
prima uidet, prima est insano concita cursu,
prima suum misso uiolauit Penthea thyrso
mater et 'o geminae' clamauit 'adeste sorores!
ille aper, in nostris errat qui maximus agris,
ille mihi feriendus aper.' ruit omnis in unum
turba furens; cunctae coeunt trepidumque sequuntur,
iam trepidum, iam uerba minus uiolenta loquentem,
iam se damnantem, iam se peccasse fatentem.
saucius ille tamen 'fer opem, matertera' dixit
'Autonoe! moueant animos Actaeonis umbrae!'
illa quis Actaeon nescit *dextramque precanti*
abstulit; Inoo lacerata est altera raptu.
non habet infelix quae matri bracchia tendat,
trunca sed ostendens dereptis uulnera membris
'adspice, mater!' ait; uisis ululauit Agaue
collaque iactauit *mouitque per aera crinem*
auulsumque caput digitis conplexa cruentis
clamat 'io comites, opus hoc uictoria nostra est!'
non citius frondes autumni frigore tactas
iamque male haerentes alta rapit arbore uentus,
quam sunt membra uiri manibus direpta nefandis[72].

met. III 708-731

figlia di Cadmo, disprezzando le previsioni di Tiresia e in opposizione a quella che è la convinzione di tutti, nega la divinità di Bacco che sta giungendo a Tebe, e comanda di arrestarlo. Il dio sparisce e viene invece catturato uno dei suoi accompagnatori, il tirreno Acete (...). Il re ordina di uccidere il prigioniero con crudeli torture, ma questi è liberato da un miracolo divino. Penteo sale allora sul Citerone dove le baccanti tengono i loro riti. Là viene dilacerato da sua madre Agave e dalle altre menadi che nella loro frenesia lo scambiano per un cinghiale». Com'è noto, le *Baccanti* di Euripide sono l'unica tragedia attica sull'argomento a noi pervenuta integra; da questa – pare – dipendessero, a Roma, il *Pentheus* di Pacuvio e le *Bacchae* di Accio.

72 «A metà del monte c'è un piano, circondato dai boschi, / senz'alberi, visibile da ogni parte. / Qui, mentre spia il culto con occhi profani, / per prima lo vede e gli balza addosso di corsa, / per prima colpisce col tirso il suo Penteo / la madre e grida: 'Venite qui entrambe, sorelle! / Devo colpire quel cinghiale enorme che vaga / nei nostri campi'. Tutta la turba furente / si precipita su di lui, tutte insieme lo inseguono, e lui trema, ormai / trema, e dice parole meno aspre, / biasima se stesso e confessa d'avere sbagliato. / Ma colpito lo stesso, grida: 'Aiutami, Autonoe, aiutami, / zia, abbi pietà in nome dell'ombra di Atteone!' / Ma lei non sa più di Atteone e, *mentre prega, gli strappa / la destra, la sinistra gliela strappa Ino. / L'infelice non ha più braccia da tendere* alla madre e, *mostrando / le membra tronche, gli arti straziati*, le dice / 'Guarda mamma!' Agave urla a quella vista, / muove il collo e *scuote i capelli nell'aria, / gli strappa il capo* e, stringendolo fra le mani cruente, / grida: 'Amiche mie, è opera nostra questa vittoria!' / Più presto di come il vento strappa dagli alberi / le foglie toccate dal freddo autunnale e a malapena attaccate, / quelle con mani nefande strappano le membra di Penteo» (trad., di qui innanzi, di G. Paduano [in Galasso 2000]).

Marlowe, alla stregua di un poeta alessandrino, segue il suo eroe intertestuale in una elaboratissima tarsia di allusioni: si comprende presto che lo smembramento di Penteo in Ovidio è un ipotesto fondamentale per tutto il «Priam's slaughter». Questa «window reference» svela infatti il gioco allusivo ingaggiato da Marlowe e sostenuto in maniera coerente in tutta la scena: in *Dido* il «capo mozzato» (non di Priamo, ma di Polite) viene 'spostato' sulla picca di Pirro (*Dido* II.i.214s.)[73], ma il riconoscimento dell'allusione, nel Penteo ovidiano (*met*. III 727), al *caput auulsum* di Priamo (di *Aen*. II 558) serve a Marlowe per tratteggiare i contorni più importanti della macabra scena della morte del suo Priamo.

Da Ovidio (*met*. III 719s.), infatti, Marlowe riprende il dettaglio della preghiera (di Penteo ad Autonoe) che fornisce il modello per la supplica di Priamo a Pirro (*Dido* II.i.233-238)[74] e che introduce la novità più importante (e dirimente nell'allusione), ossia il taglio delle mani levate in preghiera: *Dido* II.i.241s. («This butcher whil'st his hands were yet held up, / Treading upon his breast, strooke off his hands») richiama infatti, inequivocabilmente, *met*. III 721s. (*illa... dextramque precanti / abstulit, Inoo lacerata est altera raptu*).

La reazione dell'Ecuba di Marlowe – lontanissima dal modello eneadico – conferma poi l'elaboratissimo intarsio allusivo con le *Metamorfosi*:

> At which the franticke Queene leapt on his face,
> And *in his eyelids hanging by the nayles,*
> A little while prolong'd her husbands life[75]
> *Dido* II.i.244-246

Il gesto della regina che si getta con le unghie agli occhi di Pirro è infatti un'allusione scoperta ad un altro passo delle *Metamorfosi*, lontano dal III libro, ma in un contesto assai perspicuo al racconto della caduta di Troia, ovvero la rilettura dell'*Ecuba* di Euripide che si intreccia alla piccola *Ilioupersis* ovidiana: in *met*. XIII 558-562[76] Ecuba, prima di esser mutata in cagna, si avventa su Polimnestore, il re che le ha ucciso il figlio Polidoro, e gli cava gli occhi con

73 Un'immagine peraltro già 'bacchica' (e che lascerebbe presupporre, per Marlowe, la conoscenza diretta di Euripide): nell'esodo delle *Baccanti* (1165ss.), Agave, ancora inconsapevole dello σπαραγμός del figlio, entra in scena con la testa di Penteo infilata sul tirso.

74 Il gesto, come si è visto, è altrimenti difficilmente spiegabile in termini allusivi.

75 «Al che, la regina, forsennata, gli balzò al volto / e, *avvinghiandogli le palpebre con le unghie,* / prolungò di un soffio la vita del marito».

76 *spectat truculenta loquentem / falsaque iurantem tumidaque exaestuat ira / atque ita correpto captiuarum agmina matrum / inuocat et digitos in perfida lumina condit / expellitque genis oculos (facit ira potentem)*; cf. Hardie 2015, 301 e vd. anche Sen. *Oed.* 957ss. e Luc. II 184 *ille cauis euoluit sedibus orbes* (è il passo sullo smembramento del nipote di Mario richiamato *supra*, 226).

le dita[77]. L'allusione alla metamorfosi di Ecuba conferma peraltro che la breve *Ilioupersis* ovidiana[78] (che inizia con la sillessi che ci riporta alla similitudine di *Aen*. IV 669-671 e nella quale Ovidio già introduce proletticamente la metamorfosi di Ecuba in cagna)[79] è dunque fondamentale per tutta quanta la descrizione della scena della morte di Priamo in *Dido*: è da qui, come si è visto, che Marlowe riprende anche il tradizionale nome dell'altare «di Giove» («*Joves* Altar», II.i.225), e, poco oltre, il dettaglio del «poco sangue» versato dal vecchio re (*Dido* II.i.260, «chill cold bloud»)[80].

Ma tornando al «Priam's slaughter» evocato da Amleto, la riposta di Priamo al truculento gesto di Ecuba ci riconduce, nell'intarsio allusivo della poesia di Marlowe, all'ipotesto del Citerone di *met*. III:

> Which sent an eccho to the wounded King:
> Whereat he lifted up his bedred lims,
> And would have grappeld with Achilles sonne,
> *Forgetting both his want of strength and hands*,
> Which he disdaining *whiskt his sword about*,
> And with the *wind thereof the King fell downe*:
> Then from the navell to the throat at once,
> He ript old Priam[81]
>
> *Dido* II.i.249-256

Con un'ardita sillessi («dimenticandosi della mancanza di forza e delle mani», II.i.252) – degna della poesia ovidiana – il Priamo di Marlowe, variando *Aen*. II 544 (dove il re scaglia un'imbelle lancia contro lo scudo di Neottolemo), «leva le membra impotenti» (II.i.251) per aggredire Pirro, alludendo così al

77 Non è da escludersi che il meccanismo allusivo qui scaturisca per Marlowe anche dall'immagine ovidiana di Agave con la testa di Penteo stretta fra le dita insanguinate (III 727 *digitis conplexa cruentis*).
78 *met*. XIII 404-411 *Troia simul Priamusque cadunt. Priameia coniunx / perdidit infelix hominis post omnia formam / externasque nouo latratu terruit auras, / longus in angustum qua clauditur Hellespontus. / Ilion ardebat, neque adhuc consederat ignis, / exiguumque senis Priami Iouis ara cruorem / conbiberat, tractata comis antistita Phoebi / non profecturas tendebat ad aethera palmas* («cadono insieme Priamo e Troia; la moglie di Priamo, infelice / dopo aver perso tutto, perdette la forma umana, / e con latrati mai prima uditi atterrì un cielo straniero, / là dove si restringe il lungo Ellesponto. / Troia ardeva e il fuoco non si era ancora spento, / l'altare di Giove aveva bevuto il poco sangue / del vecchio Priamo e, trascinata per i capelli, la sacerdotessa di Apollo / tendeva al cielo le mani senza profitto»).
79 Per l'atetesi (non necessaria) dei vv. 404-407 proposta da molti (incluso Tarrant 2004) vd. Stok 1990, 89 e Galasso 2000, 1459.
80 Sul *topos* vd. Tarrant 1976, *ad* vv. 657s.
81 «ne giunse un'eco al re ferito, / che levò le membra impotenti, / e voleva abbrancare il figlio d'Achille, / *dimentico di non aver né forza né mani*; / ma quegli, con sdegno, *frustò la spada in aria* / e, *per il vento che ne uscì, il re cadde a terra*. / Poi, d'un colpo, dall'ombelico alla gola, / squarciò il vecchio Priamo».

Penteo di *met*. III 723s. (*non habet infelix quae matri bracchia tendat, / trunca sed ostendens dereptis uulnera membris*). Subito dopo, un'ultima allusione di Marlowe al testo ovidiano si rileva nel parallelismo che ritrae il brusco gesto nello spazio (e nell'«aria») del carnefice che si oppone all'ultimo tentativo di rivalsa della vittima. Come Agave (in *met*. III 725s.) scuote il collo, agitando i capelli in aria, prima di decollare il figlio, così Pirro (in *Dido* II.i.253s.) frusta la spada nel vuoto e l'aria[82] sollevata dal fendente dell'arma atterra il vecchio re: è un gesto che assume una valenza straniante e quasi caricaturale, e infatti l'immagine di Priamo che cade per il «vento della spada» è prontamente ripresa e amplificata nella parodia del «player» di *Amleto*: «but with the whiff and wind of his fell sword / Th'unnerved father falls» (II.ii.476s.).

Come si è visto sin qui, tuttavia, questo tipo elaboratissimo di allusione alla poesia ovidiana non è mai gesto gratuito in Marlowe ma si ancora a una rilettura profonda e simbolica del testo virgiliano, e in particolare del suo *ornatus*. E anche in questo caso è l'*imagery* dell'*Eneide* a fornire l'ordito simbolico per questa riscrittura 'doppiamente tragica' della morte di Priamo. Una prima e fondamentale immagine di Priamo che «tende le mani inermi» di fronte ad Achille – qui ritratto in una 'versione empia' (e anti-omerica) che sembra preludere alla *impietas* del figlio Neottolemo in *Aen*. II – che ha fatto strazio del corpo di Ettore[83] emerge proprio dall'*ekphrasis* 'troiana' del tempio di Giunone a Cartagine nel I libro, un racconto per immagini il cui 'narratore' è Enea[84]:

> ter circum Iliacos raptauerat Hectora muros
> exanimumque auro corpus uendebat Achilles.
> tum uero ingentem gemitum dat pectore ab imo,
> ut spolia, ut currus, utque ipsum corpus amici
> *tendentemque manus Priamum* conspexit *inermis*[85].
>
> *Aen*. I 483-487

82 «Wind» di *Dido* II.i.254 rappresenta uno dei passi più noti della filologia marloviana: si tratta in effetti di una bellissima emendazione (risalente al 1831) del filologo shakespeariano John Payne Collier, sulla scorta di *Hamlet* II.ii.476s.; il testo dell'in-quarto Q legge «wound», «ferita», probabile errore banalizzante dello stampatore. Cf. Bowers 1981, I, 60s (che accoglie l'emendazione); *contra* Oliver 1968, 32s.; vd. Ziosi 2015, 282s. L'intertestualità con il gesto di Agave in *met*. III 726 toglierebbe ogni dubbio sull'efficacia dell'emendazione 'amletica'.

83 E secondo la versione dei tragici: il dato (non omerico) del corpo di Ettore trascinato tre volte attorno alle mura di Troia è comune a partire da Eur. *Andr*. 107s., cf. Horsfall 2008, *ad* v. 272.

84 Come si è visto, proprio questa *ekphrasis* è 'tradotta' da Marlowe in termini metamorfici, all'insegna di Pigmalione, all'inizio del II atto: cf. Ziosi 2015, 95-98.

85 «E trascinava intorno ai muri di Troia tre volte / Ettore, e il corpo esanime Achille vendeva per oro. Ecco che allora imponente dal fondo del petto dà un gemito, come le spoglie e il carro e il corpo medesimo scorge / dell'amico e Priamo protendere inermi le mani».

Ancora una volta, dunque, è l'*imagery* del testo virgiliano a fornire una sorta di «cue» per lo sviluppo drammatico della poesia marloviana. Ma il gioco di Marlowe si fa qui ancor più sottile. L'allusione alla morte macabra di Penteo e al 'teatro' ovidiano del Citerone (*met.* III 709 *purus ab arboribus,* spectabilis undique*, campus*) va ben oltre la preziosità della 'finestra intertestuale' (*auulsum caput*, *met. III 727*) e la ripresa funzionale della poetica dei corpi smembrati della poesia ovidiana. Ancora una volta, infatti, Marlowe, nella sua riscrittura del II libro dell'*Eneide*, compie una formidabile espansione allusiva e drammatica di un reiterato gioco di immagini che innerva a più riprese il libro IV, rinsaldando così il legame simbolico tra la caduta di Troia e la morte di Didone. Si tratta dell'*imagery* che connota in modo 'bacchico' il *furor* di Didone nel racconto virgiliano, una 'tragedia' che, in termini paradossali, diviene in Marlowe, grazie all'allusione a Ovidio, ancora più scopertamente 'euripidea'.

In uno degli snodi più cruciali dell'architettura drammatica del IV libro dell'*Eneide* (296-303), Didone, presa dalla follia, incrudelisce, fuori di sé, e delira, infuocata, per tutta la città. Ma, com'è noto, lo fa con un verbo 'parlante', *bacchatur*: una chiara allusione al *furor* bacchico e alla stessa tragedia delle *Baccanti* di Euripide.[86] Tanto più che, nel mirabile gioco di «corrispondenze multiple» della poesia virgiliana, il verbo *bacchor* 'fa scaturire' una celeberrima similitudine che illustra gli effetti del delirio e che 'porta' Didone proprio sul Citerone:

> At regina dolos (quis fallere possit amantem?)
> praesensit, motusque excepit prima futuros
> omnia tuta timens. eadem impia Fama furenti
> detulit armari classem cursumque parari.
> saeuit inops animi totamque incensa per urbem
> bacchatur, qualis commotis excita sacris
> Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho
> orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron[87].
>
> *Aen.* IV 296-303

86 Cf. Pease 1935, 278s. Su Virgilio e le *Baccanti* vd. Fernandelli 2002, 168-172.

87 «Ma la regina gli inganni (chi può raggirare chi ama?) / presentì, e in anticipo colse il futuro, temendo / pur fra la calma. E a lei folle fu proprio la Fama impietosa / a riportarlo: si armava la flotta, in vista del viaggio. / Senza controllo imperversa, e in fiamme vaga smaniando / per l'intera città, come tiade invasata al destarsi / dei riti sacri, se, al grido di *Bacco!*, le orge biennali / eccitano e il Citerone notturno fra grida la invita».

Ancora, nella descrizione dei sogni angosciosi di Didone in *Aen.* IV 465-470, il delirio della regina *furens* è paragonato proprio a quello di Penteo «impazzito», con una similitudine che allude ad un preciso passo delle *Baccanti* (918s.)[88] di Euripide[89]:

> agit ipse furentem
> in somnis ferus Aeneas, semperque relinqui
> sola sibi, semper longam incomitata uidetur
> ire uiam et Tyrios deserta quaerere terra,
> Eumenidum ueluti demens uidet agmina Pentheus
> et solem geminum et duplices se ostendere Thebas[90].
> *Aen.* IV 465-470

Siamo dunque ancora una volta nel cuore del processo generativo del teatro di Marlowe, ovvero nell'espansione intertestuale – e drammatica – di similitudini, metafore e lessico figurato (in questo caso il significato proprio e traslato del verbo *bacchor*) dell'*Eneide*. Come dunque nel II atto di *Dido* la *Ilioupersis* diventa una vera e propria letteralizzazione (drammatica) della metafora della fiamma d'amore (attraverso la dilatazione della similitudine di *Aen.* IV 663-671), così anche il momento apicale del monologo drammatico dell'Enea di Marlowe (il massacro di Priamo) diviene – e ancora attraverso il rapporto allusivo con la poesia di Ovidio[91] – una 'letteralizzazione' drammatica degli effetti del *furor*, attraverso un'espansione intertestuale delle similitudini che legano il IV libro alla follia bacchica (introdotta significativamente dal verbo *bacchor*) e alle *Baccanti*. Ma, a testimonianza della profondità della lettura marloviana dei classici latini in questa genesi 'retorica' del gesto teatrale, questo processo ricalca precisamente una delle caratteristiche più tipiche della poesia delle *Metamorfosi*, dove molto spesso è proprio una similitudine a far scaturire una vera e propria metamorfosi che, per gradi di contiguità, 'trasforma' il *comparandum* nel 'nuovo corpo' del *comparatum*[92]. Allo stesso modo, qui, due

88 καὶ μὴν ὁρᾶν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ, / δισσὰς δὲ Θήβας (è Penteo che parla: «eppure, credo di vedere due soli, e una doppia Tebe», trad. Di Benedetto 2004).

89 O, secondo Servio, di Pacuvio; cf. Austin 1955, 139. Su questa similitudine e sul suo valore 'teatrale' (dunque fondamentale per l'intero meccanismo tragico del IV libro) che ha il suo fulcro nel rapporto tra illusione (e 'visione') e potere evocativo e creativo della parola (che sollecita l'esperienza psicologica dello 'spettatore') vd. il ricchissimo Fernandelli 2002 (in part. 187).

90 «E in sogno lei folle / egli, il feroce Enea, insegue; e lei sempre si vede / sola e lasciata a se stessa, senza compagni per una / via senza fine, e in cerca dei Tiri per terre deserte; / come di Eumenidi schiere scorge Penteo impazzito / e geminato il sole, e doppia mostrarglisi Tebe».

91 Il nesso tra la similitudine di *Aen.* IV 465-473 e le '*Baccanti*' ovidiane si coglie anche in uno scolio di Servio (e di Servio Danielino) che, per riferire la trama euripidea del contesto citato da IV 469s., offre, in realtà, una parafrasi proprio di Ov. *met.* III 511ss.; cf. Fernandelli 2002, 165s.

92 Cf. Barkan 1986, 20 («Ovid frequently uses similes as protometamorphoses») e Hardie 1999.

similitudini virgiliane (attraverso l'allusione ovidiana) diventano, in maniera 'metamorfica', vere scene teatrali.

La sorpresa più raffinata in questo processo di allusioni multiple è, ancora una volta, che l'*illustrans* delle similitudini del IV libro dell'*Eneide* venga 'drammatizzato' nella rilettura del II: l'intera *Ilioupersis* (attraverso Cartagine 'paragonata' a Troia in IV 669-671) diventa l'esito delle fiamme d'amore; la morte di Priamo (come quella di Didone), attraverso Penteo, mette in scena gli effetti laceranti del *furor* menadico (*bacchatur*, IV 301) scaturito dalla potenza di questo fuoco di passioni. Poiché questo è, in definitiva, il significato più profondo delle mani mutilate del re. Anche questo Priamo che 'diventa' Penteo rende manifesto il nesso tragico più intimo di *Dido Queen of Carthage*: il tema (già virgiliano[93] e lucreziano) della potenza distruttiva della passione, dell'*amor* come *furor*, che diventerà – condensato nell'ipostasi ricorsiva di Ganimede e di Elena – una vera e propria ossessione poetica nell'intera opera di Marlowe. Grazie al sintagma *auulsum caput* (*Aen*. II 558; *met*. III 727) e attraverso Penteo, questo Priamo (che si fa specchio di Didone e prefigurazione della sua fine, al pari dell'intero rogo di Troia) è dunque sovrapponibile a Orfeo, che nel finale delle *Georgiche* muore decapitato e smembrato per il *furor* (del suo *amor*) e il cui canto, nel X libro delle *Metamorfosi*, è cornice fondamentale per l'immaginario mitologico di Marlowe in *Dido Queen of Carthage*[94].

Ma – e qui sta forse la conclusione che più interessa noi lettori – le corrispondenze che coglie Marlowe, come spesso avviene nei più importanti casi di 'ricezione', acuiscono anche la nostra comprensione dei poemi di Virgilio e di Ovidio e dei nessi che li legano. Non è un caso che il Penteo che 'illustra' le visioni di Didone sia *demens* (*Aen*. IV 469) e, come sempre, i tratti più peculiari della versione delle storie data da Virgilio non sfuggono a Ovidio.

L'importanza del legame intertestuale tra il III libro delle *Metamorfosi* e l'*Eneide* è da tempo sotto gli occhi degli studiosi. Il 'nostro' sintagma *auulsum caput* (*met*. III 727), con l'allusione a *Aen*. II 558, porta infatti a conclusione un lungo processo di richiami continui all'*epos* virgiliano nella sezione tebana delle *Metamorfosi*. In particolare, l'inizio del III libro, che narra la storia di Cadmo e la fondazione di Tebe, allude in maniera insistita al tema dell'esilio di Enea e al processo di ricerca di una nuova patria per i Troiani, a partire dalla distruzione di Troia (sono molteplici le allusioni alla fine di Laocoonte in *Aen*. II), fino

93 A partire da Coridone e Cornelio Gallo nelle *Bucoliche*, Ero, Leandro e Orfeo nelle *Georgiche*, fino a Didone appunto nell'*Eneide*.

94 Cf. *met*. X 143-161 e Ziosi 2015, 77-83. E proprio in questa luce 'distruttiva' la saga bacchica e il III libro delle *Metamorfosi* figurano anche nel celeberrimo monologo di Elena, il cui potere è paragonato all'immagine di Giove che appare a Semele in *Doctor Faustus* 5.1.(1783s.): «Brighter art thou then flaming Iupiter, / When he appear'd to haplesse Semele».

alla fondazione di una nuova città (con il richiamo, in particolare, al racconto di Ercole e Caco in *Aen*. VIII). L'inizio del ciclo tebano, come sottolinea Philip Hardie, si può leggere dunque come una 'prima anti-*Eneide*'[95] nella quale «Ovidio si proporrebbe di suscitare la riflessione su inquietanti analogie tra storia tebana e storia romana»[96]. Se l'analogia ovidiana presuppone Roma come la nuova Atene dei tragici, all'ombra minacciosa di Tebe si cela però Cartagine[97]: il portato è evidente nelle prime parole di Penteo nel poema.[98] Un dato che tuttavia sorprende, a prima vista, nella narrazione ovidiana della storia di Penteo, è lo stravolgimento della dinamica tragica delle *Baccanti* di Euripide: se nel suo primo intervento il re condanna il *furor* (III 531) e l'*insania* (536) dei riti bacchici, nel prosieguo del racconto è egli stesso vittima dell'ira e delle passioni[99], che diventano il motivo scatenante (a differenza delle molteplici e complesse motivazioni che agiscono nel racconto euripideo) della sua 'tragedia metamorfica'[100]. Ancora una volta è l'intertestualità a chiarirci le ragioni (e le conseguenze) di questa scelta ovidiana:

> ipse
> uadit, ubi electus facienda ad sacra Cithaeron
> cantibus et clara bacchantum uoce sonabat.
> ut fremit acer equus, cum bellicus aere canoro
> signa dedit tubicen pugnaeque adsumit amorem,
> Penthea sic ictus longis *ululatibus aether*
> mouit, et *audito clamore* recanduit ira[101]
> *met.* III 701-707

Il momento in cui Penteo decide di recarsi sul Citerone, dove troverà la morte, viene infatti narrato da Ovidio attraverso la conflazione di due

95 Hardie 1990.

96 Galasso 2000, 862.

97 Cf. Barchiesi 2007, 128: «La tecnica del dualismo tra opposizione e proiezione era anche un importante insegnamento del mito virgiliano di Didone e Cartagine nei suoi rapporti con Roma: Cartagine come anti-Roma e come proiezione di inquietudini romane».

98 *met*. III 531-563, in part. 538s. *uos... senes... qui longa per aequora uecti / hac Tyron, hac profugos posuistis sede penates*; cf. Barchiesi 2007, *ad* v. 538.

99 Cf. Barchiesi 2007, *ad* v. 577s. «un vero filo conduttore di tutta l'azione», *ibid.* 234s. e 237.

100 L'importanza (micidiale) del *furor* (amoroso) nel III libro delle *Metamorfosi* era già peraltro proletticamente sottolineata dalla *nouitas furoris* (350) di Narciso.

101 «ma va lui stesso sul Citerone, scelto per i riti, / che risuonava dei canti, della chiara voce delle baccanti. / Come freme il cavallo focoso, quando il trombettiere / dà il segno con la tromba sonora, smanioso per la battaglia, / così l'etere colpito da lunghi urli stimola Penteo, / e le grida sentite rinfocolano l'ira».

passi[102] del IV libro dell'*Eneide* che oramai conosciamo bene – la follia 'bacchica' di Didone che vaga come una menade per la città in preda all'amore e i lamenti muliebri di cui risuona il cielo alla morte della regina – e che sono entrambi introdotti da un'inequivocabile forma verbale (*Aen*. IV 300-304; 665-671):

> saeuit inops animi totamque incensa per urbem
> *bacchatur*, qualis commotis excita sacris
> Thyias, ubi *audito* stimulant trieterica Baccho
> orgia nocturnusque uocat *clamore* Cithaeron.
> *Aen*. IV 300-304

> it clamor ad alta
> atria: concussam *bacchatur* Fama per urbem.
> lamentis gemituque et femineo *ululatu*
> tecta fremunt, resonat magnis plangoribus *aether*,
> non aliter quam si immissis ruat hostibus omnis
> Karthago aut antiqua Tyros, flammaeque furentes
> culmina perque hominum uoluantur perque deorum.
> *Aen*. IV 665-671

Ci si può dunque spingere oltre nella ricerca delle allusioni eneadiche che danno forma al III libro delle *Metamorfosi*: il Citerone di Ovidio è il Citerone dell'*ornatus* di *Aen*. IV, e già porta in sé la 'memoria' di Cartagine e di Troia[103]. La fine tragica del Penteo ovidiano non è infatti l'esito di una punizione dionisiaca, ma, attraverso la follia dilacerante delle menadi, essa scaturisce dall'*ira*, e dal *furor* dello stesso re: su di lui (già *demens* nell'*illustrans* di *Aen*. IV 469s.) agisce la figura di Didone con il suo *furor* d'amore (ovvero il *primum comparandum* della stessa similitudine). E questo è senza dubbio il legame più ardito che la tragedia di Marlowe coglie, trasferendo, attraverso Penteo, su Priamo (al culmine dell'*Ilioupersis*, già immagine reificata della fiamma d'amore) gli effetti del *furor* di Didone.

In conclusione, il II atto di *Dido Queen of Carthage* non solo ci aiuta a interpretare ancora meglio le corrispondenze nascoste che legano il IV al II libro dell'*Eneide* ma ci spinge a considerare ancora più a fondo il rapporto intertestuale tra Virgilio e Ovidio: in Marlowe Cartagine è *come* Troia, e –

102 Ripresi anche attraverso *Aen*. VII 395 (*aliae tremulis ululatibus aethera complent*) nel fondamentale contesto bacchico di *Aen*. VII 341-405 dove la nascita del *furor* di Amata e il suo delirio 'propriamente' bacchico rispecchiano (anche in via intratestuale) molte dinamiche metaforiche del IV libro.
103 Un altro tema fondamentale che unisce il II e il IV libro dell'*Eneide* al racconto delle *Baccanti* in *met*. III è l'*imagery* della caccia: cf. Fernandelli 2002, 169; Ziosi 2020, 130ss. con ulteriore bibliografia.

attraverso Ovidio – Priamo è *come* Penteo e si fa immagine, come Orfeo, degli effetti distruttivi del *furor* d'amore. Ma il Penteo di Ovidio è già a Cartagine… e conosce la passione lacerante di Didone.

Antonio Ziosi
Università di Bologna
antonio.ziosi@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Austin 1955
R.G. Austin (ed.), P. Vergili Maronis Aeneidos *Liber Quartus*, Oxford 1955.
Austin 1964
R.G. Austin (ed.), P. Vergili Maronis Aeneidos *Liber Secundus*, Oxford 1964.
Bailey 1947
C. Bailey (ed.), Titi Lucreti Cari De Rerum Natura *Libri Sex*, Oxford 1947.
Barchiesi 1994
A. Barchiesi, *Rappresentazioni del dolore e interpretazione dell'* Eneide, «A&A» XL (1994), 109-124.
Barchiesi 2005
A. Barchiesi (ed.), Ovidio, *Metamorfosi*, I, libri I-II, Milano 2005.
Barchiesi 2007
A. Barchiesi, G. Rosati (edd.), Ovidio, *Metamorfosi*, II, libri III-IV, Milano 2007.
Barkan 1986
L. Barkan, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven-London 1986.
Bowers 1981
F. Bowers (ed.), *The Complete Works of Christopher Marlowe*, 2 voll., Cambridge 1981².
Bowie 1990
A.M. Bowie, *The Death of Priam: Allegory and History in the* Aeneid, «CQ» XL (1990), 470-481.
Briggs 1988
W.W. Briggs, *Similitudini*, in *EV* IV (1988), 868-870.
Cairns 1979
F. Cairns, *Self-Imitation within a Generic Framework: Ovid,* Amores *2.9 and 3.11 and the* renuntiatio amoris, in D. West, A.J. Woodman (edd.), *Creative Imitation and Latin literature*, Cambridge 1979, 121-141.
Canali 1983
Virgilio, *Georgiche*, introduzione di A. La Penna, traduzione di L. Canali, note al testo di R. Scarcia, Milano 1983.
Canali 2000
Lucrezio, *La natura delle cose*, introduzione di G.B. Conte, traduzione di L. Canali, testo e commento a c. di I. Dionigi, Milano 2000².
Casali 1995
S. Casali, *Altre voci nell'* Eneide *' di Ovidio*, «MD» XXXV (1995), 59-76.
Casali 2017
S. Casali (ed.), Virgilio, *Eneide 2*, Pisa 2017.

Caviglia 1988
F. Caviglia, *Priamo*, in *EV* IV (1988), 264-268.
Cheney 2008
P. Cheney*, Career Rivalry and the Writing of Counter-Nationhood: Ovid, Spenser, and Philomela in Marlowe's "The Passionate Shepherd to His Love",* «English Literary History» LXV (2008), 523-555.
Cheney 2009
P. Cheney, *Marlowe's Republican Authorship. Lucan, Liberty, and the Sublime*, Basingstoke 2009.
Conte 1988
G.B. Conte, *La Guerra civile di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino 1988.
Conte 2007
G.B. Conte, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino 2007².
Conte-Barchiesi 1989
G.B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (edd.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, I, Roma 1989, 81-114.
De Jong 1991
I. De Jong, *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden-New York 1991.
Di Benedetto 2004
V. Di Benedetto (ed.), Euripide, *Le Baccanti*, Milano 2004.
Eliot 2001
T.S. Eliot, *Opere, 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano 2001.
Fenik 1959
B. Fenik, *Parallelism of Theme and Imagery in* Aeneid *II and IV*, «AJPh» LXXX (1959), 1-24.
Ferguson 1970
J. Ferguson, *Fire and Wound: The Imagery of* Aeneid *IV.1ff.*, «PVS» X (1970), 57-63.
Fernandelli 1996
M. Fernandelli, *Presenze tragiche nell'*Ilioupersis *virgiliana: su* Aen. *2, 768-794 e Eur.* Andr. *1231-1283*, «MD» XXXVI (1996), 187-196.
Fernandelli 1997
M. Fernandelli, *«Serpent imagery» e tragedia greca nel libro II dell'*Eneide, «Orpheus» XVIII (1997), 141-56.
Fernandelli 1999
M. Fernandelli, Sic pater Aeneas... fata renarrabat divom: *esperienza del racconto e esperienza nel racconto in* Eneide *II e III*, «MD» XLII (1999), 95-112.

Fernandelli 2002
M. Fernandelli, *Come sulle scene:* Eneide *IV e la tragedia*, «Quaderni del dipartimento di Filologia, linguistica e tradizione classica 'A. Rostagni'» XIX (2002), 141-211.
Fernandelli 2003
M. Fernandelli, *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'*Eneide, in L. Cristante, A. Tessier (edd.), *Incontri triestini di filologia classica II - 2002-2003*, Trieste 2003, 1-54.
Fernandelli 2012
M. Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'*epos*: dal carme 64 all'*Eneide, Hildesheim-Zürich-New York, 2012.
Fo 2012
A. Fo (ed.), Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Torino 2012.
Freud 1919
S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Opere*, IX, Torino 1977, 77-118.
Galasso 2000
L. Galasso (ed.), Ovidio, *Opere II, Le Metamorfosi*, Torino 2000.
Galinsky 1975
G.K. Galinsky, *Ovid's* Metamorphoses*: an Introduction to the Basic Aspects*, Berkeley-Los Angeles 1975.
Gill 1987
R. Gill, *The Complete Works of Christopher Marlowe. Vol. I. All Ovids Elegies, Lucans First Booke, Dido Queene of Carthage, Hero and Leander*, Oxford 1987.
Giusti 2018
E. Giusti, *Carthage in Virgil's* Aeneid. *Staging the Enemy under Augustus*, Cambridge 2018.
Hardie 1986
P.R. Hardie, *Virgil's* Aeneid: Cosmos and Imperium, Oxford 1986.
Hardie 1990
P.R. Hardie, *Ovid's Theban History: The First 'Anti-Aeneid'?*, «CQ» XL (1990), 224-235.
Hardie 1991
P.R. Hardie, *The* Aeneid *and the* Oresteia, «PVS» XX (1991), 29-45.
Hardie 1998
P.R. Hardie, *Virgil*, Oxford 1998.
Hardie 1999
P. R. Hardie, *Metamorphosis, Metaphor, and Allegory in Latin Epic*, in M. Beissinger, J. Tylus, S. Wofford (edd.), *Epic Traditions in the Contemporary World, The Poetics of Community*, Los Angeles 1999, 89-107.
Hardie 2002
P.R. Hardie, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge 2002.

Hardie 2012
P.R. Hardie, *Rumour and Renown: Representations of* Fama *in Western Literature*, Cambridge 2012.
Hardie 2014
P.R. Hardie, *Dido and Lucretia*, «PVS» XXVIII (2014), 55-80.
Hardie 2015
P.R. Hardie (ed.), Ovidio, *Metamorfosi*, VI, libri XIII-XV, Milano 2015.
Hardie 2019
P.R. Hardie, *Virgil and Tragedy*, in F. Mac Góráin, Ch. Martindale (edd.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 2019², 326-341.
Harrison 1989
E.L. Harrison, *The Tragedy of Dido*, «EMC» XXXIII (1989), 1-21.
Heinze 1996
R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, Bologna 1996.
Hinds 1987
S. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-conscious Muse*, Cambridge 1987.
Hinds 1998
S. Hinds, *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998.
Hornsby 1970
R.A. Hornsby, *Patterns of Action in the* Aeneid. *An Interpretation of Vergil's Epic Similes*, Iowa City 1970.
Horsfall 1995
N. Horsfall (ed.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995.
Horsfall 2008
N. Horsfall (ed.), Virgil, *Aeneid 2, A Commentary,* Leiden-Boston 2008.
Jackson Knight 1966
W.F. Jackson Knight, *Roman Vergil*, Harmondsworth 1966³.
Jenkins 1982
H. Jenkins (ed.), W. Shakespeare, *Hamlet*, «The Arden Shakespeare²», London 1982. Kailuweit 2005
Kailuweit 2005
T. Kailuweit, *Dido-Didon-Didone: eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Frankfurt am Main 2005.
Kenney 1996
E.J. Kenney (ed.), Ovid, *Heroides XVI-XXI*, Cambridge 1996.
Knox 1950
B.M.W. Knox, *The Serpent and the Flame: The Imagery of the Second Book of the* Aeneid, «AJPh» LXXI (1950), 379-400.

La Penna 1985
A. La Penna, *Didone*, in *EV* II (1985), 48-55.
Lefèvre 1978
E. Lefèvre, *Dido und Aias. Ein Beitrag zur römischen Tragödie*, Wiesbaden 1978.
Leigh 1997
M. Leigh, *Lucan. Spectacle and Engagement*, Oxford 1997.
Lyne 1987
R.O.A.M. Lyne, *Further Voices in Vergil's* Aeneid, Oxford 1987.
Lyne 1989
R.O.A.M. Lyne, *Words and the Poet. Characteristic Techniques of Style in Vergil's* Aeneid, Oxford 1989.
Maguire 2009
L.E. Maguire, *Helen of Troy: from Homer to Hollywood*, Chichester 2009.
Michalopoulos 2006
A.N. Michalopoulos (ed.), Ovid, *Heroides 16 and 17*, Cambridge 2006.
Moles 1983
J. Moles, *Virgil, Pompey, and the Histories of Asinio Pollio*, «CW» LXXVI (1983), 287-288.
Most 1992
G.W. Most, *Disiecti membra poetae: the Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*, in R. Hexeter, D. Selden (edd.), *Innovations of Antiquity*, New York-London 1992, 391-419.
Muecke 1983
F. Muecke, *Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido*, «AJPh» CIV (1983), 133-155.
Mynors 1969
R.A.B. Mynors (ed.), P. Vergili Maronis Opera, Oxonii 1969.
Narducci 1973
E. Narducci, *Il tronco di Pompeo*, «Maia» XXV (1973), 317-325.
Narducci 2002
E. Narducci, *Lucano: un'epica contro l'impero*, Roma-Bari 2002.
Newton 1957
F.L. Newton, *Recurrent Imagery in* Aeneid *IV*, «TAPhA» LXXXVIII (1957), 31-43.
Norden 1957
E. Norden (ed.), P. Vergilius Maro, *Aeneis Buch VI*, Stuttgart 1957[4].
Oliver 1968
H.J. Oliver (ed.), C. Marlowe, *Dido Queen of Carthage and The Massacre at Paris*, «The Revels Plays», London 1968.
Otis 1963
B. Otis, *Virgil: A study in Civilized Poetry*, Oxford 1963.

Paduano 1983
G. Paduano, *Sull'ironia tragica*, «Dioniso» LIV (1983), 61-81.
Pease 1935
A.S. Pease (ed.), *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge (MA) 1935.
Perutelli 2000
A. Perutelli, *La poesia epica latina*, Roma 2000.
Pichon 1902
R. Pichon, Index verborum amatorium, Paris 1902.
Pöschl 1962
V. Pöschl, *The Art of Vergil: Image and Symbol in the* Aeneid, Ann Arbor (MI) 1962.
Putnam 1988
M.J.C. Putnam, *The Poetry of the* Aeneid, Ithaca-London 1988².
Quinn 1968
K. Quinn, *Virgil's* Aeneid. *A Critical Description*, London 1968.
Rieks 1980
R. Rieks, *Die Gleichnisse Vergils*, ANRW 2.31.2 (1980), 1011-1110.
Rosati 1998
G. Rosati (ed.), Ovidio, *Lettere di eroine*, Milano 1998².
Rosati 2016
G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle* Metamorfosi *di Ovidio*, Pisa 2016².
Rossi 2004
A. Rossi, *Contexts of War. Manipulation of Genre in Virgilian Battle Narrative*, Ann Arbor (MI) 2004.
Sabot 1981
A.F. Sabot, *Les* Héroïdes *d'Ovide: Préciosité, Rhétorique et Poésie*, ANRW 2.31.4 (1981), 2552-2636.
Scafoglio 2001
G. Scafoglio, *La tragedia di Eschilo nel libro II dell'Eneide,* «AC» LXX (2001), 69-86.
Scafoglio 2012
G. Scafoglio, Noctes Vergilianae. *Ricerche di filologia e critica letteraria sull'*Eneide, Hildesheim-Zürich-New York.
Schiesaro 1997
A. Schiesaro, *L'intertestualità e i suoi disagi*, «MD» XXXIX (1997), 75-109.
Schiesaro 2003
A. Schiesaro, *The Passions in Play*. Thyestes *and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.
Schiesaro 2007
A. Schiesaro, *Lucretius and Roman Politics and History,* in S. Gillespie, P.R. Hardie (edd.), *The Cambridge Companion to Lucretius*, Cambridge 2007, 41-58.

Seaton 1959
E. Seaton, *Marlowe's Light Reading*, in H. Davis, H. Gardner (edd.), *Elizabethan and Jacobean Studies Presented to F.P. Wilson*, Oxford 1959, 17-35.
Segal 1971
Ch. Segal, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the* Iliad, Lugduni Batavorum 1971.
Segal 1998
Ch. Segal, *Ovid's Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the* Metamorphoses, «Arion» V (1998), 9-41.
Segal 2005
Ch. Segal, *Il corpo e l'io nelle* Metamorfosi *di Ovidio*, in Barchiesi 2005, XV-CI.
Stok 1990
F. Stok, *Le* Troiane *di Ovidio (*met. *13,408-428)*, in L. Nicastri (ed.), *Contributi di filologia latina*, Napoli 1990, 85-101.
Tarrant 1976
R.J. Tarrant (ed.), Seneca, *Agamemnon*, Cambridge 1976.
Tarrant 2004
R.J. Tarrant (ed.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxonii 2004.
Tarrant 2012
R.J. Tarrant (ed.), Virgil, *Aeneid Book XII*, Cambridge 2012.
Thomas 1986
R.F. Thomas, *Virgil's* Georgics *and the Art of Reference*, «HSPh» XC (1986), 171-198.
Thomas 1988
R.F. Thomas (ed.), Virgil, *Georgics*, Cambridge 1988.
Thompson-Taylor 2006
A. Thompson, N. Taylor (edd.), W. Shakespeare, *Hamlet*, «The Arden Shakespeare[3]», London 2006.
Traina 2004
A. Traina, *Virgilio. L'utopia e la storia. Il libro XII dell'*Eneide *e antologia delle opere*, Torino 2004[2].
Ussani 1950
V. Ussani Jr, *Eschilo e il libro II dell'*Eneide, «Maia» III (1950), 237-254.
Vian 1963-1969
F. Vian (ed.), Quintus de Smyrne, *La suite d'Homère*, 3 voll., Paris 1963-1969.
Wells-Taylor 2005
S. Wells, G. Taylor (edd.), William Shakespeare, *The Complete Works*, Oxford 2005[2].
West 1969
D. West, *Multiple-Correspondence Similes in the* Aeneid, «JRS» LIX (1969), 40-49.

Wlosok 1976

A. Wlosok, *Vergils Didotragödie. Ein Beitrag zum Problem des Tragischen in der Aeneis*, in H. Görgemanns, E.A. Schmidt (edd.), *Studien zum antiken Epos*, Meisenhaim am Glan 1976, 228-250.

Ziosi 2015

A. Ziosi, Didone regina di Cartagine *di Christopher Marlowe. Metamorfosi virgiliane nel Cinquecento*, Roma 2015.

Ziosi 2020

A. Ziosi, *Wounds and Flames: Dido and her Sisters*, «Skenè JTDS» VI (2020), 113-153.

Echi dell'Antico nell'*Andreas* di Hofmannsthal

Andrea Landolfi

Dopo avere individuato nel romanzo incompiuto *Andreas o I riuniti* di Hofmannsthal una serie di tracce della tradizione del romanzo antico, il saggio cerca di dimostrare come questi elementi arrivino all'autore attraverso il filtro di Goethe, il quale ha avuto per il romanzo antico, e in particolare per *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, un'ammirazione convinta, tanto più interessante se si considera quanto la filologia abbia tardato a riconoscere i meriti e le prerogative del genere. Dopo gli anni del distacco e della ribellione all'idea di grecità statuita da Goethe e Winckelmann, proprio attraverso l'*Andreas* Hofmannsthal si riavvicina, integrandolo alla propria visione, a quel grande patrimonio.

Next to identifying in the Hofmannsthal's unfinished novel Andreas *a series of traces of the tradition of the ancient novel, the aim of the present essay is to demonstrate how these elements reach the austrian author through Goethe's filter. Goethe's convinced admiration for the ancient novel, and in particular for* Daphnis and Chloe *by Longus, is more than interesting if we consider how much philology has been behind the times to recognize the merits and prerogatives of the genre. After the years of detachment and rebellion against the idea of Greece established by Goethe and Winckelmann, it is through* Andreas *that Hofmannsthal approaches, integrating it with his own vision, that great heritage.*

Keywords: ancient novel, landscape in Literature, ekphrasis, Hofmannsthal - Goethe relationship, Hofmannsthal's *Andreas* and Greek myth.

Quanto il pensiero di Nietzsche abbia indicato una direzione precisa a più di una generazione di intellettuali in tutta Europa è un dato indiscusso. Meno conclamata, forse, ma certo non meno incisiva è la particolare curvatura che, in Austria e in Germania, quel poderoso lascito ha imposto nel rapporto, ancora più intenso e vincolante, con la grande eredità goethiana. Di questo proficuo e a tratti lacerante confronto Hugo von Hofmannsthal, nato nel 1874, dunque poco dopo la pubblicazione della *Nascita della tragedia*, rappresenta con la sua opera e la sua testimonianza una sorta di emblema per un'intera generazione che, dai quasi coetanei Rilke e Thomas Mann, arriva a comprendere in sé Musil (nato nel 1880) e addirittura Kafka (1883).

Educato ai Classici da precoci letture infantili via via corroborate dallo studio e dalla intensa frequentazione, a Vienna, dell'opera e dei teatri, dove predominava un canone classicistico di impronta goethe-winckelmanniana ormai logorato dalla *routine*, già negli anni Novanta dell'Ottocento Hofmannsthal va elaborando un'idea

di grecità alternativa rispetto a quei modelli, ora, con *Idylle* (1893), immergendo la scena in un'atmosfera böckliniana, ora, nel rifacimento della *Alcesti* euripidea (1893-94), accentuandone i tratti di più immediato riferimento alla sfera dionisiaca. Nietzsche – a cui vanno affiancandosi Rohde e Bachofen, ma anche Schopenhauer, e ben presto il giovane Freud – diviene in questo torno di tempo un riferimento costante, cui quasi quotidianamente il giovane poeta si richiama nella fitta e variegata corrispondenza con gli amici. Questa riflessione assidua, che nel volgere del secolo trova un primo punto di sosta in due brevi scritti dalla forte carica programmatica, lo splendido *Vorspiel zur Antigone des Sophokles*, del 1900, e, due anni dopo, il celeberrimo *Ein Brief*, la *Lettera di Lord Chandos,* sfoga tutta la propria potenza eversiva nel dramma *Elektra*, del 1903. La «tragedia in un atto liberamente tratta da Sofocle» rappresenta per l'autore non ancora trentenne il punto di massima divaricazione rispetto al modello di grecità goethiano. Così scrive retrospettivamente in un appunto di diario del luglio 1904: «Come stile pensavo a qualcosa che fosse l'opposto dell'*Ifigenia*, qualcosa cui non si attagliasse la definizione goethiana: "a una nuova lettura questo prodotto grecizzante mi parve dannatamente umano"»[1].

E tuttavia, già nel novembre di quel 1903, nel pieno del successo e dello scandalo di un'opera da tutti percepita come rivoluzionaria, Hofmannsthal avvertiva la necessità di uscire dall'atmosfera opprimente che contraddistingueva il dramma, dalla «sua chiusura quasi spasmodica», dalla «sua spaventosa assenza di luce»[2]. Nata in lui dal bisogno, forte e condiviso dalla sua generazione, di affrancarsi dall'ipoteca goethe-winckelmanniana, la Grecia dionisiaca e corrusca che tanto piacerà agli espressionisti sembra quindi esaurire già all'indomani della "prima" di *Elektra* la propria funzione emancipatoria; da questo punto in poi l'itinerario di Hofmannsthal andrà nella direzione di un lento e consapevole recupero, verso una grecità non più intesa a *negare* ma piuttosto a *integrare* il lascito di Goethe, nella consapevolezza via via più serena di un confronto ineludibile, spesso arduo, ma sempre fecondo e amoroso, con *tutte* le radici del proprio essere[3].

Concepito nei primi giorni del 1907, composto nella sua parte conchiusa tra l'estate del 1912 e il 1913, proseguito, tra varianti e nuovi inizi, fino al

1 Hofmannsthal GW RIII, 452.

2 La lettera a Hans Schlesinger, del 10 novembre 1903, merita di essere citata più diffusamente: «Nella sua chiusura quasi spasmodica, nella sua spaventosa assenza di luce il dramma risulterebbe assolutamente intollerabile anche a me se non avessi sempre avuto in mente, come una seconda parte idealmente inseparabile dalla prima, l'*Oreste a Delfi*, un'idea che mi è molto cara e che si basa su una versione del mito piuttosto apocrifa, non elaborata da nessuno dei tragici antichi». Hofmannsthal 1937, 131.

3 Il senso di un legame quasi carnale con tutto quanto ci ha preceduto è fortemente radicato già nel giovane Hofmannsthal. Così suonano i versi conclusivi del componimento *Über Vergänglichkeit*, del 1894 (Hofmannsthal GW DI, 21): «E poi: io c'ero anche cent'anni fa / e i miei antenati chiusi nel sudario / mi sono affini come i miei capelli / con me tutt'uno, come i miei capelli». Cito dalla nuova edizione italiana, uscita presso l'editore Del Vecchio, Hofmannsthal 2021.

1927, il romanzo incompiuto *Andreas,* l'unico di Hofmannsthal, non rientra, convenzionalmente, tra le sue opere "grecizzanti". A un primo sguardo, infatti, né la trama, né l'ambientazione, né, tantomeno, il tempo sembrano avere nulla a che fare con quel ricco filone di traduzioni, riscritture, rifacimenti e citazioni che contraddistingue l'interessantissima produzione dell'autore austriaco direttamente ispirata alla grecità. Senonché, a ben guardare, sono molti i richiami, alcuni scoperti, altri sottaciuti, per i quali non sembra inappropriato parlare qui di "echi dell'Antico".

Una prima traccia di queste corrispondenze si annuncia, evidente, già nel titolo completo dell'opera, che suona *Andreas oder Die Vereinigten*[4]. Chi sono i "riuniti"? Tutto giocato sul mistero "moderno" della personalità scissa che anela a ricomporsi, a riunirsi con se stessa, con la propria "anima", il romanzo incompiuto esemplifica questo processo sulla vicenda, apparentemente comune, del giovane Andreas, il quale, dopo una serie di episodi e disavventure, si sarebbe alla fine riunito con Romana, la fanciulla dal cuore intero incontrata e amata nell'idillio della Carinzia, all'inizio di un viaggio – dai connotati marcatamente iniziatici – che dalla Vienna teresiana conduce il giovane protagonista fino alla Venezia di Giacomo Casanova[5]. Il riferimento alla peripezia, vale a dire al nucleo germinale del romanzo antico, è qui fin troppo conclamato per non essere voluto. Grazie ai numerosi carteggi e agli appunti di cui disponiamo, noi oggi abbiamo un quadro abbastanza preciso delle letture, e soprattutto delle riletture, cui Hofmannsthal si dedicò a cavallo degli anni Dieci dello scorso secolo – gli anni, come si è visto, della stesura della parte compiuta di *Andreas*, ma anche del *Rosenkavalier* e di *Ariadne auf Naxos*. Tra queste troviamo opere che lo accompagnano costantemente, come l'*Odissea,* o *Psyche* di Rohde, e ancora e sempre Goethe, con il quale il rapporto è pressoché quotidiano e investe, si può dire, tutti gli aspetti della vita.

Nell'estate del 1912, precisamente in agosto, dunque un mese prima di iniziare la stesura dei pochi capitoli compiuti del romanzo, Hofmannsthal rilegge con grandissimo diletto, declamandola alla moglie in quei giorni inferma, l'*Odissea,* nella nuova traduzione, uscita l'anno prima, dell'amico Rudolf Alexander Schröder[6]. Quanto il poema omerico abbia rappresentato

4 Prima di arrivare a questo, Hofmannsthal pensò ad altri titoli possibili. Per l'intera vicenda della complessa *Entstehungsgeschichte* del romanzo cf. la *Nota al testo* nella recente nuova edizione italiana Hofmannsthal 2019, 269-277.

5 Lo schema di Hofmannsthal prevedeva, dopo Venezia, il ritorno di Andreas in Carinzia e la sua "riunione" con Romana.

6 Su questa rilettura ad alta voce a beneficio della moglie cf. Hofmannsthal 1986, 238 (lettera del 21 agosto 1912); in realtà Hofmannsthal doveva aver riletto la versione di Schröder già nei mesi precedenti, come testimonia la ricca recensione pubblicata sulla «Neue Freie Presse» il 7 aprile (*Ein deutscher Homer von heute*, Hofmannsthal GW RI, 412-424).

un possente archetipo non solo per l'epica, ma anche per il romanzo antico (e non solo)[7], era certamente ben chiaro a Hofmannsthal. Il nucleo stesso del romanzo antico, la vicenda base che vede i due innamorati, separati a causa di un equivoco e/o di un intervento esterno, riunirsi felicemente alla fine (dopo aver avuto ragione di tutto l'armamentario di tradimenti, inganni, fughe, rapine, travestimenti ecc.) segue, ridimensionandolo e variandolo all'infinito, lo schema dell'*Odissea*. Questo stesso schema appare programmaticamente riproposto, ovviamente in condizioni del tutto mutate, anche nel progettato romanzo di Hofmannsthal. Anzi, si può presumere che in questa fase – situata, come si è visto, proprio a ridosso della stesura dei primi capitoli – l'autore fosse intensamente concentrato su un analogo sviluppo di semplice e conseguente circolarità; salvo poi, come si sa, non riuscire più a "contenere", e quindi a portare a conclusione, il progetto.

Pochi mesi prima di quella rilettura, in giugno, era andato in scena a Parigi il balletto *Daphnis e Chloé* di Ravel; noi sappiamo che giusto un anno prima Hofmannsthal aveva avuto in animo di lavorare al medesimo soggetto, e sempre per i Ballets Russes di Diaghilev[8]. Per quali vie, di là da quella, esemplare ma pur sempre indiretta, dell'*Odissea*, Hofmannsthal può essere arrivato a Longo, e, più in generale, al romanzo antico? Considerata la sua familiarità con *Psyche* di Erwin Rohde, opera che lo accompagna lungo tutto l'arco della sua produzione "anticheggiante", sembrerebbe non azzardato ipotizzare, pure in mancanza di riferimenti diretti, che egli conoscesse del grande filologo anche l'opera dedicata al romanzo greco[9]. Tuttavia, seppure ci fu, questa lettura non sembra aver lasciato tracce evidenti. In realtà il percorso seguito da Hofmannsthal è un altro, ed è ancora una volta un percorso che ha in Goethe una tappa ineludibile.

Solitario e caparbio, l'amore di Goethe per Longo Sofista è una conferma ulteriore della sovrana libertà e della naturale autorevolezza che caratterizzano il grande di Weimar, il quale, incurante delle riserve – allora forti, diffuse e spesso pregiudizievoli – dei filologi nei confronti di un genere ritenuto minore, non si

7 Come scrive Luca Graverini in un saggio agile e illuminante, entrambi i generi hanno attinto dal poema omerico per soddisfare «un identico bisogno di narrativa fantastica»; nel passaggio dall'uno all'altro, dal cantore al libro, ovvero dalla poesia alla prosa, si sarebbe poi attuato quel processo di "normalizzazione" che da un mondo governato dagli dèi e agito da re ed eroi avrebbe condotto la narrazione fino a descrivere giovani protagonisti "comuni", la cui sola distinzione sembrerebbe essere la non comune bellezza. Cf. Graverini 2007, 36 ss.

8 In una lettera del 23 luglio 1911 Hofmannsthal segnala a Harry Kessler (con il quale creerà il balletto *Josephslegende*), tra diverse possibilità, anche quella di lavorare «alla storia di Dafni e Cloe». Hofmannsthal 1968, 335.

9 Cf. Rohde 1876. L'opera è effettivamente presente nella biblioteca di Hofmannsthal in un'edizione del 1900 (cf. Hofmannsthal, SW XL 573).

stanca di raccomandarlo e arriva a sostenere che «è bene rileggerlo una volta all'anno per trarne sempre nuovi insegnamenti e provare di nuovo l'impressione della sua grande bellezza»[10]. Conosciuto nel 1808, nella versione francese di Jacques Amyot (1559), sicuramente riletto nella versione di Paul-Louis Courier, del 1810, e l'anno seguente nella prima traduzione tedesca, quella di Franz Passow[11], il romanzo accompagna Goethe fino agli ultimi anni, come testimoniano le lettere e, soprattutto, le *Conversazioni* con Eckermann, dove in più riprese, tra il 9 e il 21 marzo 1831, l'anziano poeta si diffonde con entusiasmo sulle particolarità dell'opera. Ora, proprio una serie di queste osservazioni particolari che Goethe dedica all'opera di Longo ci inducono a credere che Hofmannsthal abbia tratto ispirazione, per il suo romanzo, non solo e non tanto *direttamente* da Longo, quanto, piuttosto, dalla lettura incredibilmente acuta, moderna e "consonante" che di *Dafni e Cloe* ha dato, appunto, Goethe.

Tra le continue riletture goethiane di Hofmannsthal, le *Conversazioni* occupano una posizione preminente proprio per il loro carattere particolare, insieme colloquiale e familiare, ma anche sommamente erudito e profondo; ne è prova, tra l'altro, quella sorta di breviario laico che fu il *Buch der Freunde*, il piccolo libro in cui Hofmannsthal, nel 1922, raccolse, inizialmente per una cerchia ristretta di lettori, una scelta di pensieri e aforismi, propri e altrui, che dessero la misura di quanto di meglio la civiltà occidentale aveva prodotto, in termini di pensiero, negli ultimi quattro secoli. Tra le molte citazioni goethiane presenti, non poche tratte proprio dalle *Conversazioni*, ne spicca una dedicata al romanzo di Longo. Vi si legge: «*Dafni e Cloe* tradotto da Courier: c'è una mirabile trasparenza in quella narrazione. È di una levità estrema, ogni ombra si fa riflesso. Quale artista ne sarebbe ancora capace!»[12]. Come si vedrà, l'elemento atmosferico, la "mirabile trasparenza" che qui e altrove Goethe non si stanca di segnalare, sarà per Hofmannsthal una delle cifre nascoste non solo del romanzo incompiuto, ma anche, e ben più, della avvenuta, definitiva "riconciliazione" con il modello goethiano: un autentico ritorno a casa.

Come è noto, la parte compiuta del romanzo di Hofmannsthal si apre con l'arrivo a Venezia, all'alba del 12 settembre 1778, del giovane protagonista[13]; il quale,

10 La dichiarazione di Goethe si legge, alla data 20 marzo 1831, in Eckermann 2008, 376; sui rapporti di Goethe con Longo cfr. Zimmermann 2005, 101-112. Utile, per un raffronto immediato, la ben curata edizione italiana di *Dafni e Cloe* Pattoni 2016.

11 Cf. la lettera a Passow del 20 ottobre 1811, in Goethe 1988, 168 s.

12 Cf. Hofmannsthal GW RIII, 283; trad. ital. Hofmannsthal 1980, 75 (la frase di Goethe è tratta dai Diari, alla data 19/20 marzo 1831). Lo stesso Hofmannsthal possedeva, nella sua biblioteca, la versione di Courier in un'edizione del 1902 (cf. Hofmannsthal SW XL, 437).

13 Cf. Hofmannsthal 2019, 9 ss. Si noti come l'autore faccia iniziare l'avventura del suo personaggio nel medesimo giorno, il 12 settembre, in cui egli stesso dà inizio alla stesura dell'opera.

dopo un primo, bizzarro contatto con la città e i suoi abitanti e dopo aver trovato alloggio in una dimora nobiliare anch'essa assai bizzarra nella disposizione così come nella composizione familiare, nel pieno della felicità di sapersi finalmente a Venezia è costretto, suo malgrado, a ripercorrere col pensiero i giorni appena trascorsi. Il lungo *flashback*, che nella nostra edizione di riferimento occupa i capitoli secondo, terzo e quarto, è dedicato all'incontro con la fanciulla Romana nell'incanto della Carinzia, e alla distruzione violenta di quell'idillio a opera delle forze del male, incarnate in Gotthelf, il servo ribaldo. La storia, quindi, prima di svolgersi compiutamente nel presente veneziano, ripercorre a ritroso l'incontro fatale e la cruda separazione dei due amanti, episodi che risultano inscritti in una sorta di cornice principale. Lo schema, per il quale non fa conto scomodare con troppa enfasi nessuna tradizione in particolare, presenta tuttavia alcuni dettagli su cui vale la pena soffermarsi. Così, per cominciare, è descritto Castel Finazzer, il luogo che sarà testimone dell'amore tra Andreas e Romana:

> La masseria era imponente. Tutt'attorno vi correva, a formare un quadrato, un muro di pietra che a ogni angolo culminava in una massiccia torre, la cornice del portone era anch'essa in pietra, e sormontata da un'insegna araldica. [...] Nella corte non c'era nessuno fuor che un bel gallo, grande, su un mucchio di letame, circondato da molte galline; lungo l'altro lato, dalla fonte scorreva un piccolo rivolo che sotto il muro, tra i rovi e le ortiche, aveva creato un piccolo stagno dove nuotavano alcune paperelle. Vi era anche una piccolissima cappella, fiori spuntavano dalle grate di legno, tutto all'interno del muro. La via mediana attraverso la corte era lastricata, gli zoccoli dei cavalli vi risuonarono sopra. Essa arrivava al centro della casa sfociando in un androne dalle possenti volte; le stalle dovevano trovarsi sul retro[14].

Ora, il motivo del posto incantato, del luogo chiuso e protetto dove, al riparo dal turbine del mondo, è dato agli amanti di trovarsi e "riconoscersi", nonché di fare ritorno al termine della peripezia, non è soltanto caratteristico di Longo, è anche goethiano quant'altri mai. Variato, ma anche parodiato e perfino stravolto[15] esso ricorre nell'opera del grande di Weimar, ed è uno dei punti che attraggono maggiormente il suo interesse per l'autore greco. A Eckermann, che di *Dafni e Cloe* loda «quella sorta di separatezza in cui tutto è racchiuso», l'anziano poeta ribatte affermando con convinzione come in quella «separatezza» sia stato «ritratto un mondo intero».[16] Pieno di armonia, quasi magico nella sua paradisiaca innocenza,

14 Hofmannsthal 2019, 30.

15 Si pensi soltanto al "piccolo mondo" di Gretchen, che Faust, con l'aiuto di Mefistofele, sconcerà per sempre; o all'idillio campestre che per un poco darà a Werther l'illusione di potersi appagare di una dimensione domestica e rassicurante, ecc.

16 Eckermann 2008, 375 (20 marzo 1831).

il microcosmo incantato descritto da Hofmannsthal sperimenta il quotidiano miracolo di tante piccole epifanie di una natura incorrotta e apparentemente ignara di ogni male. La stessa Romana, con la sua purezza e con l'impavida, spontanea integrità del suo cuore, rappresenta un elemento portante di quella naturalità che sarà messa a repentaglio dal servitore malvagio ma anche, per quanto involontariamente, dallo stesso Andreas, che venendo dal mondo corrotto della città, ovvero da una rete di rapporti familiari, sociali ecc. che esigono modelli di comportamento improntati a conformismo e dissimulazione, non riuscirà a immergersi compiutamente in quella libertà[17]. Come si vedrà, nella dialettica amorosa che oppone e insieme avvince i due giovani, Hofmannsthal inserisce, a caratterizzare il mondo dell'innocenza bucolica, una serie di elementi che non possono non far pensare al modello antico, e che anzi, nella loro successione ed estrema concentrazione, sembrano addirittura suggerire una ripresa consapevole e programmatica, da parte dell'autore moderno, di un intero repertorio di motivi direttamente attinti dalla tradizione.

Durante la prima giornata trascorsa a Castel Finazzer Andreas viene dunque iniziato al mondo di Romana attraverso diverse "stazioni" la cui valenza mitica appare subito evidente. Il primo passo è l'omaggio ai Morti, con la visita al piccolo cimitero dove riposano i fratellini e le sorelline di Romana e dove ci si offre un primo saggio di *ékphrasis*, una modalità illustrativa evidentemente sussunta dai modelli:

> Nel muro della chiesa, dietro alle tombe dei Finazzer, vi era una grande lapide rossiccia con scolpita la figura di un cavaliere armato dalla testa ai piedi, con l'elmo sul braccio e ai piedi un cagnolino, così animato da sembrare che stesse solo dormendo, e con le zampe che posavano su uno stemma nobiliare. – È il nostro antenato, – disse Romana, – era un cavaliere del Tirolo italiano che venne a stabilirsi qui. – Gli mostra il cagnolino, il piccolo scoiattolo con la corona tra le zampe, esso stesso con la corona, che spunta fuori da un'acconciatura[18].

Segue, subito dopo altri due esempi di *ékphrasis* – l'illustrazione dell'*Almanacco della Nobiltà di Carinzia* e un repertorio illustrato delle pene infernali «ordinate secondo i sette peccati capitali»[19] – una breve scena, anch'essa di stretta derivazione longhiana, che vale la pena riportare per intero:

17 È superfluo qui ricordare come la contrapposizione tra l'autenticità e purezza del mondo rurale e la corruzione di quello cittadino sia uno dei *tòpoi* del romanzo antico, ben presente all'autore di *Dafni e Cloe*.

18 Hofmannsthal 2019, 34. Vale forse la pena ricordare che nel proemio di *Dafni e Cloe* Longo presenta l'intero romanzo come «una descrizione dipinta» (220-221).

19 Hofmannsthal 2019, 35.

> ... Improvvisamente Romana si pose in ascolto, quasi potesse udire attraverso la parete: – Son tornate le capre, venga a vedere. – Prese Andreas per mano, il giovane capraio aveva sistemato il secchio del latte, le capre gli si stringevano intorno, ognuna voleva porsi sul secchio per sgravarsi delle mammelle gonfie. Erano più di una cinquantina, il ragazzo ne era completamente circondato. Romana le conosceva una per una, si voltarono verso di lei, incerte dove rivolgersi. Indicò ad Andreas la più cattiva e la più buona, quella con il vello più lungo e quella che dava più latte, anche le capre la riconoscevano e venivano a lei spontaneamente. Lungo il muro in quel punto vi era un fazzoletto erboso, svelta la fanciulla vi si distese e subito una capra le fu sopra per farla bere, e non voleva più andarsene, finché Romana non balzò su dietro un carro, trascinando Andreas con sé. La capra non poté raggiungerla e belava miseramente dietro a lei.[20]

Al di là della citazione puntuale della vicenda di Dafni e Cloe, entrambi abbandonati in tenera età e allattati l'uno da una capra e l'altra da una pecora, la bellissima scena serve a Hofmannsthal per inscrivere l'intera vicenda in un'atmosfera bucolico-pastorale totalmente sottratta al tempo: un procedimento già operante in Longo Sofista, particolarmente caro al Goethe "italiano"[21] e qui, in Hofmannsthal, funzionale alla dislocazione dell'intero episodio di Castel Finazzer in una dimensione mitico-fiabesca. Con una coerenza ferrea risponde a questa stessa esigenza anche la scena seguente, quella dell'aquila prigioniera nella torre, che introducendo la storia del nonno, grande cacciatore d'aquile, rivela la strettissima parentela dei genitori, che sono fratellastri, e adombra in tal modo una prosapia, se non principesca come si rivelerà quella dei due protagonisti longhiani, certamente di elezione, ovverosia mitica, della fanciulla Romana. Tutt'altro che casuale, tutt'altro che estrinseca è, in questo punto, la descrizione della giornata declinante, l'approssimarsi della sera tra «grigie masse di nuvole [...] sulla montagna» e «dall'altra parte una chiarità e purezza assolute», in cui le labbra di Romana, «trasparenti come sangue puro» e presaghe dei baci che i due giovani si scambieranno di lì a poco, sembrano quasi sbocciare[22]. L'elemento atmosferico, la "mirabile trasparenza", o "chiarità luminosa", che, nel romanzo incompiuto, sembra riflettere senza alcun filtro gli stati d'animo di elevazione e di gioiosa scoperta, appare perseguito da Hofmannsthal con una cura così minuziosa ed estrema da non lasciare alcun dubbio sull'importanza che esso rivestiva per lui[23].

20 Hofmannsthal 2019, 35 s.

21 Sul fastidio provato da Goethe, in particolare in Sicilia, per la temporalità storica, cf. Landolfi 2017, 115-125.

22 Hofmannsthal 2019, 36-38. Anche di Cloe si dice che «le sue labbra sono più delicate delle rose e la sua bocca più dolce del miele di favo» (Longo I 18, 264 s.).

23 In Longo l'avvicendarsi delle stagioni, con i suoi immediati riflessi sullo stato d'animo dei due protagonisti, è seguito e descritto con altrettanta attenzione: cf. 9, 240 ss.; 23, 274 s.; II 1, 296 s.; III 3, 368 ss.; 12, 386 s.; 24, 410 s. ecc.

Quant'altri mai goethiano, Hofmannsthal si misura qui con l'amato antecedente quasi per offrirgli in dono una "veduta", cioè una trasfigurazione del paesaggio in paesaggio dell'anima, che sia degna di lui; ma procedendo nel segno di Goethe, qui Hofmannsthal procede nel segno di Longo.

> A tavola Goethe mi ha raccontato di aver letto in questi giorni *Dafni e Cloe*. «Il poema è così bello, – ha detto, – che, nelle tristi condizioni in cui ci tocca vivere, è impossibile serbare nel cuore l'impressione della lettura, e ogni qualvolta lo rileggiamo siamo colti da rinnovata meraviglia. L'atmosfera è quella di una giornata piena di luce, tutta una serie di pitture di Ercolano sembra sfilarci davanti agli occhi [...] Vi è stato ritratto un mondo intero. Vediamo pastori di ogni genere, contadini, giardinieri, vignaioli, marinai, briganti, guerrieri e distinti cittadini, gran signori e servi della gleba. [...]
> Per non parlare del paesaggio! Con pochi tratti è disegnato in modo così netto che vediamo sulle alture, dietro le persone, vigne, campi e frutteti, in basso i pascoli con il fiume e un po' di bosco, e infine il mare nella sua vastità all'orizzonte. Inoltre, non c'è traccia di giornate uggiose, di nebbia, nuvole e umidità, ma il cielo è sempre azzurrissimo, perfettamente limpido, l'aria deliziosa, il terreno costantemente asciutto, tanto che ci si potrebbe coricare nudi ovunque. [...] Bisognerebbe scrivere un intero libro per celebrare tutti i grandi meriti di questo poema...»[24]

Goethe è conquistato dalla capacità di Longo di guardare e far vedere ogni cosa dall'alto[25], con una visione che oggi definiremmo "panoramica" e che, in parte, rispondeva certamente all'esigenza di illustrare, da una prospettiva cittadina e "colta", un mondo di semplicità pastorale del tutto ideale e fittizio[26], ma in parte offriva anche, di là da questo aspetto particolare, straordinarie e inusitate possibilità al narratore. Di queste possibilità Goethe sembra già intuire le implicazioni psicologiche; Hofmannsthal, nella sua scia, le intesse direttamente nella trama. Lo si vede bene nella scena che ritrae Andreas nell'atto di lasciare Castel Finazzer, dopo l'addio a Romana:

> Lo strappò da sé la voce del carrettiere che con la frusta indicava verso l'alto, là dove nella pura aria della sera volteggiava un'aquila. Solo adesso Andreas si rese conto di che cosa si stendeva davanti a lui. Districatasi dalla valle montana la strada aveva bruscamente piegato a sinistra, dove si apriva un'ampia vallata, in fondo si scorgevano le anse di un fiume, non più un torrente, e ancora oltre il possente massiccio montano, dietro il quale il sole, ancora alto, tramontava. Ombre immense calavano sulla valle e sul fiume, interi boschi d'un azzurro vicino al nero si ergevano immobili ai piedi della montagna, scure cascate si precipitavano nelle gole, in alto tutto era libero, spoglio,

24 Eckermann 2008, 375 s. (20 marzo 1831).
25 Cf. Longo II30, 348 s.; III 21, 402 s.; IV 2, 434 s.; 3, 436 ss. ecc.
26 Cf. Graverini 2007, 113.

> arditamente rivolto al cielo, erti ghiaioni, pareti di roccia, su tutto la cima innevata, di purezza e splendore indicibili.
> Mai prima Andreas si era sentito così nella natura. Quasi gli sembrava che tutto questo promanasse da lui stesso: quella forza, quell'impulso verso l'alto, quella purezza su tutto. L'uccello maestoso volteggiava lassù, solo e ancora nella luce, con le ali aperte descriveva lenti cerchi, da lassù scorgeva ogni cosa, ancora vedeva la valle dei Finazzer, e il cortile, il villaggio, le tombe delle sorelle e dei fratelli di Romana erano prossimi al suo acutissimo sguardo quanto quelle gole montane le cui ombre azzurrine scrutava alla ricerca di un giovane capriolo o di una capra sperduta. Andreas abbracciò l'uccello con lo sguardo, anzi si librò verso di esso con la forza del suo sentimento. [...] Ogni oscurità, ogni impaccio si sciolse in lui. Intuì che uno sguardo gettato da sufficiente altezza riunisce tutti quelli che sono separati, e che la solitudine è soltanto un'illusione.[27]

Ma l'idea – in sé già davvero vertiginosa non solo per la sua carica utopica, bensì anche per il solo dato di essersi verbalizzata nel testo – di uno sguardo dall'alto che vede ogni cosa e ogni cosa, "goethianamente", conduce a conciliazione, deve la propria forza a quell'elemento atmosferico di cui si diceva, a quella «luce indicibilmente gaudiosa»[28] entro la quale si chiude il cerchio del ritorno di Hofmannsthal a Goethe.

Andrea Landolfi
Università degli Studi di Siena
andrea.landolfi@unisi.it

27 Hofmannsthal 2019, 65 s.
28 Hofmannsthal 1992, 11.

Riferimenti bibliografici

Eckermann 2008
Johann Peter Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di E. Ganni, traduzione di A. Vigliani, Torino 2008.
Goethe 1988
Johann Wolfgang Goethe, *Briefe. Hamburger Ausgabe*, vol. 3, München 1988.
Graverini 2007
L. Graverini - W. Keulen - A. Barchiesi, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma 2007.
Hofmannsthal GW DI
Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden,* "Gedichte / Dramen I", Frankfurt a.M. 1979.
Hofmannsthal GW RI
Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden,* "Reden und Aufsätze I", Frankfurt a.M. 1979.
Hofmannsthal GW RIII
Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden,* "Reden und Aufsätze III / Aufzeichnungen", Frankfurt a.M. 1979.
Hofmannsthal SW XL
Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe, Bd. XL: Bibliothek. Hrsg. v. E. Ritter, D. Bukauskaité, K. Heumann, Frankfurt a.M. 2011.
Hofmannsthal 1937
Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Wien 1937.
Hofmannsthal 1968
Hugo von Hofmannsthal - Harry Graf Kessler, *Briefwechsel 1898-1929*, a cura di H. Burger, Frankfurt a.M. 1968.
Hofmannsthal 1980
Hugo von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, a cura di G. Bemporad, Milano 1980.
Hofmannsthal 1986
Hugo von Hofmannsthal - O. Gräfin Degenfeld, *Briefwechsel*, Frankfurt a.M. 1986.
Hofmannsthal 1992
Hugo von Hofmannsthal, *La Sicilia e noi*, in *Goethe in Sicilia. Disegni e acquarelli da Weimar*, a cura di P. Chiarini, Roma 1992.
Hofmannsthal 2019
Hugo von Hofmannsthal, *Andreas o I riuniti*, a cura di A. Landolfi, Roma 2019.
Hofmannsthal 2021
Hugo von Hofmannsthal, *Poesie (1890-1910)*, a cura di A. Landolfi, Roma 2021.

Landolfi 2017
A. Landolfi, *Il sogno di Nausicaa. Goethe in Sicilia fra Omero e l'informe*, «Inverbis», 2017, 2, 115-125.
Pattoni 2016
Longo Sofista*, Dafni e Cloe*. Introduzione, traduzione e note di M.P. Pattoni, Milano 2016.
Rohde 1876
E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Wiesbaden 1876.
Zimmermann 2005
B. Zimmermann, *La "Novella" di Goethe e il romanzo pastorale di Longo Sofista*, in M. Ponzi - B. Witte (curr.), *Goethe e l'Antico*, Roma 2005.

«… Il tamburo di Lucano». Leopardi lettore della *Pharsalia*

Alfredo Casamento

Dopo aver rapidamente ricostruito la lettura di Lucano compiuta tra '700 e '800, il contributo focalizza la sua attenzione sulla presenza della *Pharsalia* nella produzione leopardiana, cercando in particolare di verificare a partire da quale momento Leopardi mostri una conoscenza diretta del poema epico e soffermandosi su giudizi critici espressi a più riprese soprattutto nello *Zibaldone*.

After having rapidly reconstructed the reading of Lucan between the 18th and 19th centuries, the contribution focuses its attention on the presence of Pharsalia in Leopardi's production. The article tries to reconstruct from which moment Leopardi shows a direct knowledge of the epic poem and focuses on critical judgments expressed on several occasions, especially in the Zibaldone.

Keywords: Lucan, French Revolution, Leopardi, *La morte di Pompeo*, *Zibaldone*.

1. All'indomani della presa della Bastiglia, si pose con forza la questione di una celebrazione per le *Gardes françaises*, incaricate di mantenere l'ordine a Parigi e che, rifiutando di obbedire agli ordini del re, avevano contribuito al successo del quattordici luglio. L'argomento fu posto all'ordine del giorno della seduta del 5 agosto, nel corso della quale il marchese Lafayette sottopose ai rappresentanti della Comune la proposta di offrire un riconoscimento agli eroi della Bastiglia. Venne così deliberata la progettazione di una medaglia in oro da conferire ai sottoufficiali e ai soldati della Guardia che avevano partecipato all'assedio.

La medaglia in questione è attaccata ad una coccarda con i colori rosso e blu simbolo della Comune di Parigi da un lato, blu e bianco dall'altro. Sul retto vi è un fascio di catene spezzate collegate a un lucchetto aperto, steso a terra. Una scritta campeggia intorno alla scena di per sé molto eloquente: LA-LIBERTE / CONQUISE / LE / 14-JUILLET / 1789. Sul rovescio sta invece una spada che attraversa una corona di quercia o alloro. Anche in questo caso un motto inquadra la scena: IGNORANT-NE /DATOS-NE / QUISQUAM / SERVIAT-ENSES. Proposta dal Marchese de La Fayette la frase è tratta dalla *Pharsalia*[1], un verso già inciso sulle sciabole delle guardie francesi, poi riprodotto anche sulle rovine

1 Il verso, IV 579, nella versione originale suona così: *ignorantque datos, ne quisquam seruiat, enses*. Sul passo vd. Asso 2010, 212; Esposito 2010, 268.

della fortezza[2]. La deliberazione della Comune ne farà dunque un simbolo per eccellenza della presa della Bastiglia, un'evidenza di quell'impresa gloriosa cui affidare il ricorso imperituro del giorno rivoluzionario.

Lasciamo qui l'immagine, ma non il portato di un atteggiamento, la spia di una lettura che di Lucano e del suo poema si facevano tra la fine del '700 e i primi dell'800. Non intendo beninteso affermare che lo spirito antitirannico, che aleggia da un certo momento in poi nel poema, sia stato il solo sentimento a caratterizzare intellettuali e pensatori del tempo nei confronti dell'opera, ma, ad esempio, la carica indubbiamente rivoluzionaria di cui è dotata l'immagine effigiata nella medaglia si coniuga bene con il tratto di chi, come Alfieri, guardò con intensa partecipazione all'esperienza rivoluzionaria e molto si giovò della lettura di Lucano, il cui spirito coglieva a lui affine[3].

2. Da questo punto di vista, la lettura del poema lucaneo condotta tra '700 e '800 è questione molto complessa e su di essa, tra i molteplici saggi sull'argomento, mi limito a rinviare all'ancora validissimo lavoro di Sebastiano Timpanaro[4], che a più riprese ha aggiunto importanti tasselli, anche sul versante delle traduzioni dell'opera che si realizzarono in quel lasso di tempo[5]. Ci si potrà forse limitare ad osservare alcune tendenze, che, come vedremo, ritorneranno nell'articolato approccio leopardiano a Lucano e alla *Pharsalia*.

2 Vd. Due 1962, 80. Sulla fortuna di Lucano durante la rivoluzione francese cf. Tucker 1971, che affronta in maniera contrastiva le due edizioni francesi della *Pharsalia*, quella del 1670 di Brébeuf, che risente della politica culturale dettata da Luigi XIV, e quella del 1796, dunque in pieno clima post-rivoluzionario, curata da Billecocq. Ancora utile sia pur in prospettiva più generale Paoletti 1962.

3 Si veda ad es. il trattato *Del principe e delle lettere*, nel quale Alfieri trae le mosse da un verso lucaneo, *virtus, et summa potestas / non coeunt* (VIII 494-495) su cui cf. Marchi 2008. Notevoli le traduzioni della *Pharsalia* operate dall'Alfieri che consentono di entrare da vicino nel mondo dell'Astigiano. Traducendo *Phars*. I 33-66, che contiene le pur problematiche lodi di Nerone, Alfieri omette quasi per intero la sequenza, provando evidente fastidio per la celebrazione del *princeps* (vd. Jannacco 1974, 65-71). Di un lucanismo nascosto con «radici profonde» parla Timpanaro 1980, 12.

4 Vd. Timpanaro 1980. L'argomento è adesso ripreso da Goldschmidt 2019 con riguardo per la tradizione anglosassone.

5 Vd. ad es. Timpanaro 1980, 81-103. L'aspetto delle traduzioni torna con frequenza nella storia degli studi della ricezione del poema. In merito ad alcune traduzioni inglesi tra 1600 e 1700 ha scritto proficuamente Braund 2011 (in realtà nel saggio c'è molto di più: notevoli ad esempio le pagine dedicate alla prima traduzione inglese, quella del primo libro, realizzata da Cristopher Marlowe nel 1593), per la quale, pur in presenza di valutazioni e conseguenti scelte traduttive differenti, «the translators of the seventeenth and early eighteenth centuries respond to Lucan's passionate involvement with his character of Pompey and his lament for the end of liberty, an attitude that was especially strong through the seventeenth century, and they set out to ignite their own readers with the same passion and with a message for their own times. Despite the attractiveness of his Caesar, Lucan makes it impossible to forget Pompey and he positively invites us to take sides with the loser».

Intanto, sotto il profilo prettamente biografico, la prima questione spesso oggetto di critiche pregiudiziali è il rapporto con il potere e, nella fattispecie, l'ambivalenza che caratterizza l'atteggiamento verso Nerone. Tra i giudizi più netti in tal senso vi è quello di Diderot che nell'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* del 1823 arriva a ritenere inutile la lettura dell'opera, in considerazione della svalutazione dell'uomo e delle sue ambivalenze politiche[6].

Per quanto riguarda una valutazione più attenta dell'opera, della *Pharsalia* si criticano di volta in volta il carattere filosofico, le spesse componenti retoriche o, ancora, la scelta di un argomento considerato inadatto all'epos. Critiche rese ancor più marcate dal confronto perdente con Virgilio, ritenuto un modello ineguagliabile. Significativo in tal senso il celebre giudizio di Voltaire, che loda la grandezza del pensatore, ma non del poeta: «*il est grand partout où il ne veut point être poète*» (*Essai* VIII, 327). In ambito tedesco, poi, in pieno clima romantico si compie la massima disapprovazione del poema. Il suo autore aveva infatti commesso l'errore di seguire Virgilio senza rifarsi al massimo esponente dell'epos antico e cioè Omero. Inoltre, si riprende e approfondisce un ulteriore motivo di biasimo concernente la scelta della materia: nella sua *Geschichte der Klassischen Literatur* August Schlegel osserva che la storia dovrebbe rifuggire dal poema epico, essendo più adatta alla tragedia, mentre qualche anno più tardi Friedrich Schlegel puntualizzerà che la guerra di Cesare e Pompeo non si prestava a favorire «l'influsso del sentimento e dell'esaltazione»[7].

Veniamo però all'Italia, osservando come in generale, per dirla con Timpanaro, «gli ideali puristici di freschezza e ingenuità primitiva… rappresentavano l'opposto dello stile teso e turgido della *Pharsalia*»[8]. Per limitarci ai più rilevanti tra i poeti, Foscolo aveva amato particolarmente Lucano[9], condividendone in particolare il sentimento etico-politico ispirato al più cupo pessimismo (basterà ricordare che una delle opere incompiute di Ortis recava per motto *iusque datum sceleri*[10]) e considerando la sua opera esempio indiscusso di sublime[11]. Forse in forza di

6 Emblematico quanto sostiene Diderot a proposito del tradimento messo in atto da Lucano della stessa madre, evento che lo porta enfaticamente a concludere che nessuno vorrebbe esser stato padre o figlio di un uomo del genere: «quel nom donnerez-vous à Lucain, qui devient également parricide par l'espoir de sauver sa vie? Je ne méprise pas Lucain comme poète, mais je le déteste comme homme, et je persiste à croire qu'il a fait aux siens plus de honte par son crime que d'honneur par ses vers. Qui de nous voudrait avoir été ou son père ou son fils?» (così a I 6, ma vd. anche I 92).

7 Vd. Timpanaro 1980, 34s.

8 Timpanaro 1980, 41.

9 Vd. Aquilecchia 1976; Timpanaro 1980, 28-29; Esposito 1987 (a); Narducci 2002, 476-478 a proposito dei vv. 190-195 dei *Sepolcri* e in particolare dell'espressione *irato a' patrii Numi* che riecheggerebbe *iratam… deis faciem* di Luc. VIII 665.

10 Su cui adesso Manganaro 2015.

11 È quanto Foscolo dichiara a proposito del passo del nono libro della *Pharsalia* in cui Lucano immagina una peraltro mai avvenuta visita di Cesare alle rovine di Troia (sulla sequenza di versi

tale intensa valutazione, Foscolo arriva a giustificare il contraddittorio rapporto con Nerone, che aveva costituito la ragione della profonda disistima di Voltaire e determinato molti imbarazzi in Alfieri. «Ne' secoli corrotti» - osservava Foscolo - «la virtù è sostenuta da' vizi, e il delitto deve spianar la strada alle magnanime imprese», un modo neppure troppo velato per dar conto delle lodi smaccate del principe, condotte al fine «di assopirlo su la imminente congiura»[12]. Manzoni, per altro verso, prenderà posizione contro August Schlegel, celebrando in Lucano l'inventore dell'epopea storica in *Del romanzo storico* del 1845:

> Ma ecco che, subito dopo Virgilio, comparisce Lucano, che si può dire il fondatore dell'epopea storica; giacché non si sa, credo, che alcuno prima di lui prendesse per soggetto d'un lungo poema un avvenimento di tempi storici, formato di molti e vari fatti, e avente quell'unità d'azione, che resulta dall'esser questi e legati tra di loro, e conducenti alla conclusione di quello. E non ho detto semplicemente: un avvenimento storico; ma di tempi storici; perché lì è la differenza essenziale tra la Farsalia e l'epopee anteriori. L'importanza della quale non fu, mi pare, abbastanza riconosciuta dai critici; i quali notando in quel poema altre differenze reali, ma secondarie, non s'avvidero ch'erano dipendenti da quella prima e capitale innovazione. Perché la guerra di Troia può essere chiamata, più o meno, un fatto storico, come le guerre civili di Roma; perché un Enea venuto in Italia dopo quella guerra può essere, più o meno, chiamato un personaggio storico come Cesare; poté anche parere che tra i soggetti dell'Iliade e dell'Eneide, e il soggetto della Farsalia non ci fosse una differenza sostanziale, e che le innovazioni di Lucano siano venute da un suo genio particolare, da un capriccio. Ma chi appena ci badi, vedrà, se non m'inganno, ch'erano conseguenze, non necessarie ma naturali dell'aver preso il soggetto del poema da tempi storici, cioè da tempi, de' quali il lettore aveva, o poteva acquistare quando volesse, un concetto indipendente e diverso da quello che all'invenzione poetica fosse convenuto di formarci sopra. Se ci fu capriccio, fu quello. Di queste innovazioni accennerò le due che furono principalmente notate. Una, l'avere il poeta seguita servilmente la storia, in vece di trasformarla liberamente. Ma fu perché la storia era nel soggetto; e il poeta doveva scegliere tra il seguirla, o il contradirla, affrontando così e urtando un concetto già piantato nelle menti, e con bone radici. L'altra, l'avere esclusi gli dei dal poema. Ma fu perché non li trovava nel soggetto. E si può egli dire che sia la stessa cosa il mettere in opera gli elementi d'un soggetto, e l'introdurcene degli estranei? I critici che biasimarono Lucano d'aver voluto re, per ciò che riguarda gli avvenimenti, una storia in versi piuttosto che un poema (l'altre critiche a cui andò e va soggetta la Farsalia, sono estranee al nostro argomento), non esaminarono, da quello che mi pare, se, volendo pur comporre in quel tempo un poema epico, c'era da far qualcosa di meglio.

vd. Casamento 2019). A proposito della celebre espressione *etiam periere ruinae* (IX 969), Foscolo, che la riecheggia ai vv. 230-232 dei *Sepolcri*, commenta definendola un «esempio di sublime» (Gambarin 1972, 341).

12 Gambarin 1972, 112.

> Introdurre le divinità mitologiche in un soggetto di tempi storici, e, per poterlo fare con maggior libertà, prendere il soggetto da tempi più remoti? O prendere il soggetto dai tempi favolosi? L'una e l'altra cosa fu fatta con esito poco felice, e non da uomini così sforniti di doti poetiche, che se ne possa dar loro la colpa principale. E sarebbero, certo, più lodati, anzi credo, ammirati, se l'opere di Virgilio fossero perite; perché ammaestrati da lui di ciò che poteva la lingua latina, e imitandolo in quella lingua medesima, poterono, in quanto allo stile, esser forse più continuamente e più arditamente poeti, di quello che le lingue moderne permettano anche ai più felici ingegni.

Quanto poi la lezione lucanea abbia lasciato traccia nell'opera manzoniana è questione molto più complessa. Mi limito solo a segnalare qualche evidenza nel *Carmagnola*, studiata una trentina d'anni fa da Paolo Esposito[13] e, soprattutto, i lavori puntuali di Emanuele Narducci sull'*Adelchi*, come noto, una storia di guerra tra un suocero ed un genero, che pur a grandi linee evoca lo scontro tra Cesare e Pompeo[14].

3. Ed eccoci finalmente a Leopardi. Alcuni dati intanto. Sappiamo dal catalogo della biblioteca di casa Leopardi a Recanati che *in loco* si trovavano quattro edizioni della *Pharsalia*, tra le quali due cinquecentine[15]. In un secondo tempo fu aggiunta la traduzione di Francesco Cassi, cugino per parte di madre di Monaldo Leopardi, uscita in due tomi tra il 1828 ed il 1836[16]. Quando Leopardi abbia avuto modo di confrontarsi con la lettura diretta dell'opera lucanea è questione lungamente dibattuta[17]. Se è indubbia la lettura ai tempi della cosiddetta conversione letteraria e cioè tra il '15 e il '16 (lo provano le svariate citazioni dello *Zibaldone* avviato nel 1817), resta incerto se egli avesse letto Lucano già in precedenza.

La questione, di un certo interesse, riguarda oltre al *Catone in Affrica*, raccolta di poesie in metri vari del 1810[18], soprattutto la tragedia *Pompeo in Egitto*. Composta nel 1812, in linea con una tendenza allora in voga di recuperare temi della classicità

13 Vd. Esposito 1987 (b).

14 Cf. Narducci 2002, 47 (ma vd. già Narducci 1979, 119).

15 Vd. *Catalogo* 1899.

16 Su Cassi traduttore di Lucano vd. Timpanaro 1980, 81-103.

17 In un primo momento Timpanaro affermò che Leopardi per quanto possedesse Lucano «nella sua biblioteca, probabilmente non lo lesse mai», ritenendo di seconda mano le poche citazioni presenti nelle postille alle *Canzoni* (Timpanaro 1955, 158); affermazione poi attenuata in Timpanaro 1969², 150. Convinto assertore della lettura diretta di Lucano fu Paratore 1975, 14-16.

18 A proposito dei quali Corti 1972, 234 ritiene più probabile una influenza diretta dalla storia di Rollin («da parte del leone, tra le fonti storiche, spetta alla *Storia Romana* del Rollin, usata nella traduzione italiana»), mediata per singole rappresentazioni come quella relativa alla morte di Catone da opere di Mestastasio.

romana[19], in essa Leopardi attualizza il motivo del *bellum civile* tra Cesare e Pompeo, facendone il perno di una condanna della tirannia. Fonte privilegiata cui Leopardi attinse fu l'opera di Charles Rollin, *Histoire Romaine depuis la fondation de Rome jusqu'à la bataille d'Actium: c'est à-dire jusqu'à la fin de la République*, del 1778. Il lavoro, di cui si erano già serviti Conti, Alfieri e Foscolo si prestava particolarmente alla scrittura drammatica: improntato ad un forte moralismo, si contraddistingue per un'accesa difesa del tradizionalismo etico repubblicano, e, per converso, per un'intransigente insofferenza nei confronti di tutti gli aspetti di erosione e trasformazione sociale che accompagnarono la tarda repubblica, fino ad una condanna netta delle derive tiranniche avviate da Cesare. Se questa è anche un po' l'interpretazione di fondo del dramma leopardiano, si deve tuttavia precisare che il Cesare di Leopardi è molto più sfrangiato di quanto possa a prima vista sembrare. Capace di «iniquissime azioni» come nelle *Dissertazioni filosofiche*, ma anche «esempio di magnanimità» nella *Dissertazione sopra le Virtù morali in particolare*: un'ambivalenza, che è già nelle *Dissertazioni* e che permane nel *Pompeo in Egitto*, probabilmente acuita dal fatto che denigrare apertamente Cesare avrebbe potuto esser interpretato come una critica aperta al potere monarchico[20]. Proprio questo carattere composito, in cui peraltro esercitano una netta influenza due tragedie di Corneille e di Metastasio (rispettivamente *La mort de Pompée* e il *Catone in Utica*), ci pone nella condizione di valutare un eventuale apporto lucaneo.

Dai due tragediografi Leopardi eredita i tratti di magnanimità e sublimità del personaggio; da Rollin gli aspetti antitirannici il poeta sceglie, come vedremo, di uniformarsi ai precedenti drammatici, benché nelle note non si lasci sfuggire l'occasione per esprimere considerazioni precise sui tratti autoritari del dittatore. Già questa prima considerazione ci consente di riflettere sulla presenza di Lucano. La caratterizzazione del Cesare lucaneo è invece netta ed è – come noto – tutta in negativo[21].

Si può però aggiungere qualche altra riflessione. Intanto, Lucano non è mai espressamente nominato, mentre svariate sono le citazioni virgiliane. A questo proposito mi sentirei tuttavia di avanzare un'osservazione, non adeguatamente valorizzata dalla critica, che potrebbe offrire argomenti all'idea che al tempo

19 Vd. Innamorati 1999, 47. Il caso palmare è rappresentato da Antonio Conti che guardava a Roma in quanto progenitrice della 'nazione' italiana.

20 Vd. Innamorati 1999, 50s. «Un arduo problema proponeva, insomma, la rappresentazione della figura di Cesare nel *Pompeo in Egitto*, dovendo l'autore scegliere, con le conseguenze del caso, se farne un tiranno, come gli lasciava pensare Rollin, o un giusto, come gli insegnavano Corneille e Metastasio. Ben sapendo che la scelta comportava la conseguenza di esprimersi sulla sovranità» (così a 51).

21 «Nella *Pharsalia* l'ira di Cesare sconfina in un furore totalmente irrazionale, il quale sembra destituire l'agire del personaggio di qualsiasi logica che non sia la distruttività fine a se stessa. Lucano ha voluto dipingere Cesare come una belva umana, dominata dal *furor* e dalla brama di spargere sangue»: così, efficacemente, Narducci 2002, 190.

Leopardi non avesse ancora letto o, al più, messo efficacemente a frutto Lucano. Come osservato, il *Pompeo in Egitto*, tragedia composta di tre atti e ventitré scene, dà molto spazio a citazioni virgiliane, fatte oggetto di puntuali riscritture. In un caso di un certo effetto l'allusione virgiliana è palesemente dichiarata in nota. Si tratta della penultima scena del dramma, l'ottava del 3° atto, in cui Teofane, amico e confidente di Pompeo, appena morto nobilmente, dopo l'uccisione a tradimento dell'amico, si uccide – lo segnala la didascalia – *entrando con impeto in scena* (vv. 937-942):

> Sventurato Pompeo! Roma infelice!
> Eh qual tra queste ingannatrici mura
> Sperar salute io posso?... Ah tronchi alfine
> Questa spada i miei dì… Si muora. Io cedo
> Al fato avverso omai; deh sorga, o Numi,
> Alcun vendicator dal sangue mio.

Credo risulti immediatamente evidente l'allusione al celebre verso virgiliano che raccoglie la maledizione di Didone morente (*Aen*. IV 625): *exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*[22]. Mi pare che Leopardi dodicenne abbia voglia di 'esibire' l'entusiasmo per la citazione e questo anche a scapito del fatto che forse, in bocca ad un personaggio secondario quale Teofane, essa non risulti particolarmente pertinente tanto più che poco prima Pompeo, ormai trafitto dalle spade di Achilla aveva auspicato l'esatto contrario e cioè che il cielo non intendesse vendicare il suo sangue («… viva in Egitto io lascio / La fede, la virtù: deh possa il cielo / Del sangue mio non ricercare vendetta»)[23]. Leopardi maneggia un verso noto, in qualche misura deve esserne particolarmente suggestionato se in nota commenta:

> «Parafrasi di quel verso di Publio Virgilio Marone che il famoso Filippo Strozzi scrisse prima di uccidersi colla punta del suo stesso stocco nella camera dov'era rinchiuso».

Proprio la palese citazione virgiliana, ricondotta alle vicende di Filippo Strozzi[24], ci consente di entrare più da vicino nel laboratorio poetico leopardiano:

22 Un'altra eco virgiliana è probabilmente nell'espressione «sperare salute io posso?», che sembra richiamare il celebre *nullam sperare salutem* di Verg. *Aen*. II 354, *sententia* che era da tempo divenuta proverbiale (vd. Sen. *nat*. VI 2,2).

23 «Nell'epilogo… l'eroismo di Pompeo si accredita di ulteriori valori virando l'abnegazione civile nell'esemplarità della morte cristiana, da perfetto eroe etico, come nella drammaturgia gesuitica: ecco, pertanto, Pompeo rinunciare alla vendetta e anzi implorare il cielo per non provocarla con la sua morte»: così Innamorati 1999, 233.

24 Si tratta di una testimonianza tradita da molte fonti e che a Leopardi poteva dunque esser nota per molte vie. La più antica risale alla *Vita di Filippo Strozzi* composta dal fratello Lorenzo ed edita per la prima volta a Leida nel 1723. Le vicende erano poi state riprese nella *Istoria critica e filosofica del suicidio* del 1788 di A. Buonafede. Se ne ricorderà in seguito il tragediografo G.B. Niccolini nella

Virgilio, ovviamente, c'è e anche se non del tutto a proposito fa sentire il peso di un'*auctoritas* riconosciuta.

E Lucano? A mio avviso ancora non c'è o, se noto al poeta, non lo è tanto da poter costituire oggetto di riflessione. Ne identifico un indizio, a mio avviso decisivo, nel finale della tragedia. Appresa da Teodoto la notizia della morte di Pompeo, Cesare prorompe in questo modo (vv. 957-964):

> Oimè! Che ascolto…? Ah! M'invidiaste, o cieli,
> Di perdonare al gran Pompeo la sorte!
> Misero me! Dunque signor del mondo,
> dunque trionfator di mille schiere,
> tu mi persegui ancor barbaro fato?
> Inumani, crudeli!... Ah! Se cotanto
> Costar mi dée lo scettro, il soglio, il regno,
> riprendetevi, o numi, il vostro dono.

Si tratta di una sequenza tra le più note della storiografia antica e non solo di quella. La celebre immagine del pianto dell'ex suocero alla vista della testa del rivale era stato oggetto di reiterate citazioni. È un Cesare autenticamente commosso quello che Leopardi rappresenta. La fonte è il *Catone in Utica* di Metastasio, il che offre una significativa conferma del modo con cui Leopardi costruisce il personaggio. Nel testo di Metastasio, del 1727, Cesare così commenta il suicidio di Catone:

> Ah! se costar mi deve
> I giorni di Catone, il serto, il trono,
> Ripigliatevi, o Numi, il vostro dono.

Se, come si vede, le parole del Cesare leopardiano sono, con minima variazione, le stesse del dramma di Metastasio (operazione consentita a Leopardi da una qualche simmetria tra le sorti di Catone e Pompeo), l'aspetto interessante di questo epilogo sta nella nota con cui Leopardi accompagna la scena. In essa, come uno spazio esegetico d'interpretazione, Leopardi dà dimostrazione di conoscere la celebre versione del pianto del generale vittorioso, che dal testo appare del tutto rimossa. Proprio in nota, infatti, ne cita una tra le descrizioni più compiute, quella di Cassio Dione[25]:

---

tragedia *Filippo Strozzi*, che uscì «corredata d'una Vita di Filippo e di documenti inediti» a Firenze nel 1847. Filippo Strozzi tentò di opporsi al potere di Cosimo de' Medici. Sconfitto nella battaglia di Montemurlo, venne imprigionato e torturato per un anno, suicidandosi nel 1538.

25 Dio. XLII 8, ma cf. anche Plut. *Caes.* XLVIII.

> Allorché il retorico Teodoto presentò a Giulio Cesare il capo e l'anello di Pompeo, egli fece scomparire il suo sdegno contro i traditori e compianse la morte del suo nemico. Dicesi ancora che egli versasse delle lacrime. Dione asserisce che queste erano finte; e, sebbene Cesare conservasse sempre le apparenze esteriori di mestizia per la morte di Pompeo, e ordinasse che il capo di questo infelice generale fosse abbruciato co' più preziosi profumi, e che le sue ceneri fossero onorevolmente deposte in un tempio, quasi tutti s'accordano nel creder finto il suo dolore.
>
> O soupirs! O respect! O qu'il est doux de plaindre
> Le sort d'ennemi, quand il n'est plus à craindre.

Leopardi cita Rollin e lo fa pressoché alla lettera, come peraltro dimostrano i due versi tratti da *La mort de Pompée* di Corneille (atto V, scena 1)[26]. Questo il testo di Rollin, che Leopardi desume da una traduzione fattane a Siena nel 1776[27]:

> Allora vide arrivarsi dinnanzi a lui Teodoto, quel miserabile Retorico, che aveva consigliato la morte di Pompeo, il quale si lusingava di venire a ricevere il guiderdone del suo delitto portando al vincitore la testa e l'anello del suo nemico. Cesare a questo lugubre spettacolo versò delle lagrime, qualunque poi fosse il fine per cui le versasse. Poiché senza adottare qui le invettive di Lucano, né l'asseveranza di Dione, il quale vuole che queste fossero lagrime finte, non si può almeno negare la riflessione che uno de' nostri più gran Poeti Francesi ha posti in bocca a Cornelia
>
> O soupirs! O respect! O qu'il est doux de plaindre
> Le sort d'ennemi, quand il n'est plus à craindre.
>
> Cesare salvò in tutto le esteriori apparenze. Egli dimostrò il suo sdegno contro l'orribile assassinamento commesso nella persona di Pompeo, ed avendo fatto abbruciare la sua testa co' profumi i più preziosi e più squisiti, ne depose onorevolmente le ceneri in un tempio che consacrò alla dea Nemesi.

Si noterà come Leopardi rimaneggi tutto il materiale che trovava in Rollin, in taluni casi quasi ricopiando, in altri fornendo una rapida sintesi, ma compie un'importante omissione. Se infatti la menzione del passo di Cassio Dione è fedelmente riprodotta, manca invece quella di Lucano. La citazione di Rollin era a suo modo 'qualificata' nel senso che alludendo alle 'invettive' di Lucano forniva una precisa interpretazione del passo del nono della *Pharsalia* in cui il poeta con tono che tende al sarcasmo denuncia un Cesare quasi incapace di nascondere il riso[28].

26 Così come, del resto, aveva già fatto per il *Catone in Affrica*, in cui le singole didascalie che premettono i testi riproducono spesso fedelmente le didascalie che aprono i capitoli della *Storia* di Rollin (vd. Corti 1972, 234).
27 Si tratta della traduzione realizzata a Siena da Francesco Rossi.
28 IX 1000-1108. Sull'episodio lucaneo vd. Malamud 2003; Dinter 2012, 20s.

Leopardi omette la citazione. Si potrà discutere di questa scelta, tanto più che essa s'inserisce in una questione assai dibattuta dalla critica, relativa ai rapporti tra scelte testuali e apparato di note. Si ritiene oggi infatti che mentre nella composizione per la scena egli intendesse edulcorare le proprie posizioni, fornendo una versione in qualche modo più rispettosa della regalità (di qui la scelta di riprendere le parole del magnanimo Cesare metastasiano), in nota egli convogliasse «strategicamente le proprie convinzioni più autentiche»[29]. Determinante, quindi, la citazione delle false lacrime di Cesare che Leopardi menziona, con la mediazione di Rollin, nella versione di Cassio Dione; ma pare di grande interesse l'omissione della corrispondente sequenza lucanea, la quale avrebbe potuto accrescere la rappresentazione in negativo del personaggio e dunque sarebbe stata del tutto in linea alla *communis opinio* («quasi tutti s'accordano nel creder finto il suo dolore»).

Lucano non viene però citato: si può legittimamente opinare sulle ragioni di questa omissione; a mio avviso, essa può esser letta non tanto come un taglio voluto ma, piuttosto, come un disinteresse: impossibile dire che Leopardi non avesse letto Lucano, ma certo sembra non particolarmente intenzionato a metterlo a frutto.

4. Discorso affatto diverso dovremo fare se dalla *Morte di Pompeo* ci spostiamo al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Composta nel 1815 in un periodo di alacre attività erudita (di poco prima è la *Storia dell'astronomia*, pressoché coeve la *Dissertazione sopra l'origine e i primi progressi dell'astronomia*, l'*Esichio Milesio*, il *Porfirio*, i *Retori*), l'opera respira dello stesso afflato che nutre gli scritti di argomento patristico (in special modo i *Fragmenta Patrum*), che – lo ha dimostrato negli anni '70 Claudio Moreschini – influenzarono enormemente il saggio[30]. Un rifiuto dell'editore Stella ne frenò la pubblicazione[31] e d'altra parte Leopardi stesso, che pure nel 1817 aveva ripreso a lavorarci, nel '29 annoterà nello *Zibaldone* il proprio interesse per l'opera, ma precisando che essa avrebbe dovuto dilettare più che istruire («io non presumo con questo libro istruire, solo vorrei dilettare», *Zib.* 4484)[32], finché nel '31 in una lettera al filologo elvetico Sinner, che prometteva

29 Così Innamorati 1999, 57.

30 Vd. Moreschini 1976. Per Timpanaro 1955 l'opera si situa a metà strada tra erudizione e prosa letteraria.

31 Sull'editore Stella e i rapporti con Leopardi vd. Landi 1987. Per Ferraris 2003, VIII all'editore Stella il saggio doveva sembrare poco adatto ai gusti editoriali del tempo.

32 Vd. anche Andria-Zito 2017, 107: «dopo aver coltivato a più riprese nell'arco di diciassette anni l'idea di rimetterci mano, snellirla, perfezionarla, destinarla finalmente ai torchi tipografici, sembra affievolirsi nell'autore la fiducia in quella sua prova giovanile, che a distanza di anni gli appare ora *debole* e

per conto di un amico prussiano la possibilità di una pubblicazione in traduzione, dichiarerà «V'assicuro ch'io sono intimamente convinto che da quel libro non possa venirmi onore alcuno»[33]. Il *Saggio* uscirà dunque postumo nel 1846.

Per tornare al nostro argomento, credo si possa senz'altro affermare che il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* mostra una determinante presenza di Lucano. Certo, si dovrà osservare che in talune circostanze qualcuna delle citazioni potrebbe esser giunta a Leopardi indirettamente per il tramite di altre fonti. Eppure, la quantità e soprattutto la qualità delle citazioni tratte dalla *Pharsalia* mostrano a mio avviso che essa era senz'altro sul tavolo di lavoro del poeta. Il nome di Lucano è poi chiaramente leggibile in un fitto elenco di passi di autori antichi contenuto in un appunto di mano del poeta che si trova all'interno della legatura del manoscritto napoletano del *Saggio*[34].

Tra le citazioni dell'opera un posto di riguardo occupa l'episodio del sesto libro della maga Eritto e in generale della terra di Tessaglia, terra che gli antichi immaginavano abitata da streghe (si veda quanto afferma nel capitolo quarto *Della magia*, non a caso tra i più ricchi di citazioni della *Pharsalia*: «Lucano impiega una gran parte del libro sesto della sua Farsaglia in descrivere le operazioni magiche di una Tessala»). Lucano torna poi utile al poeta per operazioni più minute come quando, ad esempio, parla della natura di Giove. Dopo aver infatti ricordato che «i più saggi uomini del paganesimo abbiano considerato Giove come il supremo essere, e gli altri Dei come suoi ministri, Leopardi porta a conferma un lungo elenco di citazioni da Omero ai Padri della Chiesa e qui anche la citazione di Lucano non si sottrae distinguendosi anzi per puntualità e precisione. Leopardi cita infatti un verso del nono libro (9, 580), nel quale a proposito di Giove si legge *Iuppiter est quodcumque vides, quocumque noveris*.

5. In merito poi a Leopardi critico della *Pharsalia*, innumerevoli le citazioni lucanee presenti nello *Zibaldone*.

In via preliminare va intanto osservato che la lettura dell'opera consente al poeta lo sviluppo e l'approfondimento di interessanti considerazioni sul legame tra poesia e filosofia. Una brillante pagina dell'ottobre del 1820 affronta la questione relativa al rapporto tra riflessione filosofica e tirannide osservando come la prima cresca quando la seconda è viva e florida («gli studi, tanto ameni quanto seri e filosofici, [sono] favorevolissimi alla tirannia»). Qui si potrebbe leggere un'implicita

non più rappresentativa della sua dimensione compiuta di filologo e prosatore. Matura evidentemente in lui la convinzione che non sia più possibile – o non ne valga la pena – riformare alla luce della nuova sensibilità critica il frutto di una stagione lontana, interamente dedicata agli studi eruditi, alla consultazione serrata dei testi antichi, al confronto di teorie e opinioni su *topoi* o fenomeni».

33 Brioschi-Landi 1998, 1789.

34 Per un'accurata descrizione di questi appunti vd. Andria-Zito 2017.

soluzione al nodo controverso dell'elogio lucaneo di Nerone in considerazione del rapporto biunivoco che lega pensiero filosofico e tirannide (*Zib.* 274):

> E considera la gran contrarietà di Catone ai progressi dello studio presso i Romani, i quali sono un vivissimo esempio di quello ch'io dico, cioè dell'esser gli studi, tanto ameni quanto seri e filosofici, favorevolissimi alla tirannia… Certo la profonda filosofia di Seneca, di Lucano, di Trasea Peto, di Erennio Senecione, di Elvidio Prisco, di Aruleno Rustico, di Tacito ec. non impedì la tirannia, anzi laddove i Romani erano stati liberi senza filosofi, quando n'ebbero in buon numero, e così profondi come questi, e come non ne avevano avuti mai, furono schiavi. E come giovano tali studi alla tirannia, sebbene paiano suoi nemici, così scambievolmente la tirannia giova loro.

A distanza di due mesi, sul finire del 1820, precisamente tra il 27 e il 28 dicembre, dopo aver lodato le *Filippiche* di Cicerone (*Zib.* 459) come «ultima voce romana… ultimo monumento della libertà antica… ultime carte dov'ella si sia difesa e praticata apertamente», Leopardi riflette sul concetto di libertà osservando come in effetti col finire della Repubblica e l'avvento di Cesare gli scrittori continuarono sì ad esaltare la libertà del passato e i suoi protagonisti, ma nella realtà furono servi del potere. Esemplare il caso di Velleio «grandissimo lodatore degli antichi fatti, libertà ec. Esecratore degli antichi nemici della libertà, e de' moderni amici». Giunge a questo punto la riflessione anche su Lucano con la celebre affermazione che tra i poeti, egli fu senza dubbio «il più libero», una definizione che coglie bene lo spirito libertario del poeta, coniugandolo al disagio del vivere sotto il principe (*Zib.* 462):

> Se non altro non si potè più nè lodare nè insinuare e inculcare la libertà ai contemporanei espressamente, e la libertà non fu più un nome pronunziabile con lode, riguardo al presente o al moderno. Quando anche non tutti si macchiassero della vile adulazione di Velleio, e Livio fosse considerato come Pompeiano nella sua storia, e sieno celeberrimi i sensi generosi di Tacito, ec. Ma neppur egli troverete che, sebbene condanna la tirannia, lodi mai la libertà in persona propria. Dei poeti, come Virgilio, Orazio, Ovidio non discorro. Adulatori per lo più de' tiranni presenti, sebben lodatori degli antichi repubblicani. Il più libero è Lucano.

Altrove, poi, parlando della «mezza filosofia» come «compatibile all'azione» a differenza della filosofia «intiera» «del tutto inattiva», annovera Lucano in un fitto elenco di nobili difensori degli ideali repubblicani (*Zib.* 522):

> Del resto la mezza filosofia, non già la perfetta filosofia, cagionava o lasciava sussistere l'amor patrio e le azioni che ne deriva, in Catone, in Cicerone in Tacito, Lucano, Trasea Peto, Elvidio Prisco, e negli altri antichi filosofi e patrioti allo stesso tempo.

Come osservato da Sebastiano Timpanaro, le riflessioni leopardiane mostrano una certa indipendenza «di fronte a ciò che fin allora era stato scritto su Lucano 'filosofo'»[35]; peraltro Leopardi mette a fuoco con precisione la visione dolentemente anacronistica di Lucano che anela ad un repubblicanesimo nei fatti ormai impossibile e per questo ancor più doloroso.

Torna poi insistente nell'analisi di Leopardi il confronto con Virgilio. Non che il poeta recanatese disconosca mai la tradizionale supremazia riconosciuta all'autore dell'*Eneide*, eppure il giudizio che esce dalla comparazione appare sempre particolarmente articolato. Un primo caso significativo viene da una pagina del 1816 contenuta nel *Discorso sopra la vita e le opere di Frontone*, composto nei primi mesi del 1816 sull'onda dell'entusiasmo provato a seguito della pubblicazione di Angelo Mai, cui l'operetta è dedicata, del palinsesto ambrosiano contenente le opere di Frontone. Ebbene, in linea con i gusti di Frontone, le cui opere giudica «non inferiori ad altre che a quelle di M. Tullio» (par. 1), così Leopardi si esprime a proposito della letteratura di età imperiale (par. 14):

> «L'eccesso dell'arte, più pernicioso della scarsezza, perché questa fa sperare avanzamento, e quello annunzia retrogradazione, sottentrò alla giusta e moderata raffinatezza degli scrittori del secol d'oro. L'uomo non sa dimorare a lungo fra tenebre folte, e però cerca di liberarsi dalla ignoranza, che è seguita dal sapere; ma si appaga di un soverchio splendore che abbaglia, e però soffre volentieri l'eccesso dell'arte, che è seguito da una corruzione. La Romana letteratura avea da più di un secolo cominciato a provare questa sorte funesta. Dove scorreva il fiume di Tullio, precipitava il torrente di Seneca e di Plinio; dove suonava la tromba di Virgilio, strepitava il tamburo di Lucano; dove scherzava Catullo, scherniva Marziale. Frontone si avvide che nel suo tempo per esser veramente eloquente conveniva essere riformatore».

Anche altrove la denuncia degli eccessi della poesia imperiale, giudicata per via di confronto paragonabile al secentismo barocco, condurrà a una comparazione tra Virgilio e Lucano, a tutto vantaggio del primo. Nel *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, Leopardi denunzia infatti la corruzione dei gusti dei poeti romantici osservando[36]:

> «Prima la corruzione dei gusti, la quale come regna in molti poeti, così parimente in molti lettori; e in genere, come le fantasie de' poeti sono impastoiate, e avvezze e domestiche alla tirannia degl'intelletti, così anche le fantasie de' lettori, e come quelle per la maggior parte non sanno più dilettare come debbono, così queste non

35 Timpanaro 1980, 46.
36 Binni-Ghidetti 1969, 903.

> sanno come una volta essere dilettate. E che perciò? Non parvero un tempo Seneca e Plinio più dilettevoli di Cicerone? Lucano più di Virgilio? E quelle incredibili stravaganze del seicento non piacquero in tutta quanta l'Italia?».

Vorrei però concludere con lo *Zibaldone* perché in una sua brillante pagina (*Zib.* 2568-2571) il confronto tra Virgilio e Leopardi torna mediato dalla riflessione su natura e arte. Al grido di «tutto è arte», Leopardi rivendica la superiorità di chi alla disposizione naturale aggiunge l'*ars*: smentendo l'opinione di chi sostiene che il talento sia una qualità naturale ed innata, Leopardi moltiplica gli esempi. Gli uomini belli «ma senz'arte di trattare le donne» non avranno successo, mentre «un uomo freddissimo ma ben istruito» si godrà le grazie femminili. Allo stesso modo, Lucano sarà pur stato «maggior genio» di Virgilio, ma non per questo «resta che sia stato maggior poeta»:

> Tutto è arte, e tutto fa l'arte fra gli uomini. Galanteria, commercio civile, cura de' propri negozi o degli altrui, carriere pubbliche, amministrazione politica interiore ed esteriore, letteratura; in tutte queste cose, e s'altre ve ne sono, riesce meglio chi v'adopra più arte. In letteratura, (lasciando stare quel che spetta alla politica letteraria, e al modo di governarsi col mondo letterato) colui che scrive con più arte i suoi pensieri, è sempre quello che trionfa, e che meglio arriva all'immortalità, sieno pure i suoi pensieri di poco conto, e sieno pure importantissimi e originalissimi quelli d'un altro che non abbia sufficiente arte nello scrivere: il quale non riuscirà mai a farsi nome, e ad esser letto con piacere, e nemmeno a far valutare, e pigliare in considerazione e studio i suoi pensieri. La natura ha certamente la sua parte, e la sua gran forza; ma quanta sia la parte e la forza della natura in tutte queste cose, rispettivamente a quella dell'arte, mi pare che dopo le gran dispute che se ne son fatte, si possa determinare in questo modo, e precisare in questi termini. Supposto in due persone ugual grado d'arte, quella ch'è superiore per natura, riesce certamente meglio dell'altra nelle sue imprese. Datemi due persone che sappiano ugualmente scrivere. Quella che ha più genio, sicuramente trionfa nel giudizio de' posteri e della verità. Datemi due galanti egualmente bravi nel mestier loro. Quello ch'è più bello (in parità d'altre circostanze, come ricchezza, fortuna d'ogni genere, comodità ed occasioni particolari ec.) soverchia sicuramente l'altro. Ma ponete un uomo bellissimo senz'arte di trattar le donne; un gran genio senza scienza o pratica dello scrivere; e dall'altra parte un bruttissimo bene ammaestrato e pratico della galanteria, un uomo freddissimo bene istruito ed esercitato nella maniera d'esporre i propri pensieri, questi due si godranno le donne e la gloria, e quegli altri due staranno indubitatamente a vedere. Dal che si deduce che in ultima analisi la forza dell'arte nelle cose umane è maggiore assai che non è quella della natura. Lucano era forse maggior genio di Virgilio, nè perciò resta che sia stato maggior poeta, e riuscito meglio nella sua impresa; anzi che veruno lo stimi nemmeno paragonabile a Virgilio.

Un modo originale per rinnovare l'annoso confronto con Virgilio, da cui Lucano esce ancora una volta sconfitto. Si tratta di una sconfitta tutta particolare: in relazione ai tempi e alla temperie culturale il tiepido tributo offerto da Leopardi al genio di Lucano vale in fondo molto più che una vittoria.

Alfredo Casamento
Università degli Studi di Palermo
alfredo.casamento@unipa.it

Riferimenti bibliografici

Andria-Zito 2017
M. Andria – P. Zito, '*Ogni pregiudizio è un errore'. Testo e paratesto in costante divenire nel leopardiano Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, «Paratesto» XIV (2017), 93-122.
Aquilecchia 1976
G. Aquilecchia, *Foscolo e Lucano (Postilla ai Sepolcri, vv. 213sgg.)*, in *Schede di Italianistica*, Torino 1976, 277-284.
Asso 2010
P. Asso, *A Commentary on Lucan De Bello Civili IV. Introduction, Edition and Translation*, Berlin 2010.
Binni-Ghidetti 1969
Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze 1969.
Braund 2011
S. Braund, *Violence in Translation*, in P. Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden-Boston 2011, 507-524.
Brioschi-Landi 1998
Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi - P. Landi, Torino 1998.
Casamento 2019
A. Casamento, *Nullum sine nomine saxum. Lucano e le rovine della storia*, «Pan. Rivista di Filologia Latina» VIII (2019), 77-88.
Catalogo 1899
Catalogo della Biblioteca Leopardi di Recanati, «Atti e memorie della deputazione di storia patria per le province delle Marche» IV, Ancona 1899 (ora A. Campana (cur.), Firenze 2011).
Corti 1972
Giacomo Leopardi, *Tutti gli scritti inediti rari e editi 1809-1810,* a cura di M. Corti, Milano 1972.
Dinter 2012
M.T. Dinter, *Anatomizing Civil War. Studies in Lucan's Epic Technique*, Ann Arbor 2012.
Due 1962
O.S. Due, *An Essay on Lucan*, «C&M» XXIII (1962), 68-132.
Esposito 1987 (a)
P. Esposito, *La fuga della Libertà: Foscolo e Lucano*, «Critica letteraria» LX (1987), 609-611.
Esposito 1987 (b)
P. Esposito, *Lucano nel coro del Carmagnola*, «Belfagor» LXII (1987), 442-444.
Esposito 2010
Marco Anneo Lucano, *Bellum civile (Pharsalia,) Libro IV*, a cura di P. Esposito, Napoli 2010.

Ferraris 2003
Giacomo Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, a cura di A. Ferraris, Torino 2003.
Gambarin 1972
Ugo Foscolo, *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, VI, a cura di G. Gambarin, Firenze 1972.
Goldschmidt 2019
N. Goldschmidt, *Afterlives of the Roman Poets: Biofiction and the Reception of Latin Poetry*, Cambridge 2019.
Innamorati 1999
Giacomo Leopardi, *Teatro*, edizione critica e commento a cura di I. Innamorati, Roma 1999.
Jannacco 1974
C. Jannacco, *Studi alfieriani vecchi e nuovi*, Firenze 1974.
Landi 1987
P. Landi, *L'editore milanese Anton Fortunato Stella e i primi rapporti con casa Leopardi*, «Otto/Novecento» XLI (1987), 5-32.
Malamud 2003
M.A. Malamud, *Pompey's Head and Cato's Snakes*, «CPh» XCVIII (2003), 31-44.
Manganaro 2015
A. Manganaro, *Jusque datum sceleri. Foscolo e la memoria dei vinti*, Catania 2015.
Marchi 2008
G.P. Marchi, *Vittorio Alfieri, Del Principe e delle Lettere (motto in epigrafe desunto da Lucano)*, in W. Spaggiari - C. Caruso (cur.), *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, Roma 2008, 317-322.
Moreschini 1976
Giacomo Leopardi, *Fragmenta Patrum Graecorum. Auctorum historiae ecclesiasticae fragmenta (1814-1815). Scritti di G. Leopardi inediti o rari*, V, a cura di C. Moreschini, Firenze 1976.
Narducci 1979
E. Narducci, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa 1979.
Narducci 2002
E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma-Bari 2002.
Paratore 1975
E. Paratore, *Moderni e contemporanei fra letteratura e musica*, Firenze 1975.
Paoletti 1962
L. Paoletti, *La fortuna di Lucano dal Medioevo al Romanticismo*, «Atene e Roma» VII (1962), 144-157.
Timpanaro 1955
S. Timpanaro, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze 1955.

Timpanaro 1969²
S. Timpanaro, *Classicismo e Illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1969².
Timpanaro 1980
S. Timpanaro, *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa 1980.
Tucker 1971
R.A Tucker, *Lucan and the French Revolution: The Bellum Civile as a Political Mirror*, «CPh» LXVI (1971), 6-16.
Zito 2019
P. Zito, *Le soglie di Leopardi*, in G. M. Gallerani - M. C. Gnocchi - D. Meneghelli - P. Tinti (cur.), *Seuils/ Paratexts, trente ans après*, «Interférences littéraires/Literaire interferenties» XXIII (2019), 24-34.

L'*Orestea* in scena: qualche osservazione sull'uso di Eschilo nella Grecia moderna

Caterina Carpinato

La questione relativa all'uso dell'antico in Grecia, o meglio nella Grecia di oggi, è un tema che appassiona e coinvolge molti studiosi e che ha prodotto una mole consistente di lavori scientifici, traduzioni e rappresentazioni per il largo pubblico. Qui cercherò di dare alcune coordinate focalizzando qualche aspetto della fortuna di Eschilo nella Grecia moderna.

The question relating to the use of antiquity in Greece, or rather in today's Greece, is a subject that fascinates and involves many scholars. It has produced a substantial amount of scientific works, translations and representations for non academic public.
I try to offer some coordinates focusing on some aspects of Aeschylus' fortune from the first translations and representations in modern Greek to the festival in Eleusis in 2021.

Keywords: Reception, translations, Aeschylus, Modern Greek language.

Per iniziare mi servo della *Χάρτα τῆς Ἑλλάδος*, la carta geografica di Rigas Fereos, l'eroe protomartire dell'indipendenza greca, catturato dagli austriaci a Trieste nel 1797, e poco dopo strangolato a Belgrado. Il documento, pubblicato a Vienna nel 1797, ben noto agli studiosi (anche se studiato in maniera sistematica solo di recente)[2], presenta la descrizione storico-geografica del mondo ellenico – che si estende in tutta l'area balcanica. Nel settimo foglio Rigas riproduce un teatro greco antico: siamo alla fine del XVIII secolo, e l'Occidente (e i greci – soprattutto quelli della diaspora) riprendono un nuovo dialogo con il patrimonio degli antichi. Un dialogo attraverso la rivisitazione delle testimonianze architettoniche e letterarie del passato ma anche tramite le rivisitazioni dei contemporanei. Nel progetto educativo di Rigas è compresa l'*Olimpiade* (1733) di

1 In questo lavoro uso il sistema accentuativo monotico, in vigore in Grecia dal 1982.
Bierl 1999(2) e Bertolaso 2006 non focalizzano il ruolo della rinascita di Eschilo nel contesto linguistico greco. La presenza della mitologia greca nel teatro neogreco (dalle origini alla fine del XX secolo) è oggetto di una poderosa monografia in due tomi a cura di Chasapi-Xristodoulou 2002 (per il ciclo degli Atridi, vol. II, 1123ss.). Si vedano anche Macintosh-Michelakis-Hall-Taplin 2005; Liapis 2008, 265-447. Interessante analisi delle rappresentazioni di tragedie antiche in età moderna e contemporanea in Hanratty-Ioannidou 2011; rassegna ragionata delle riscritture moderne delle tragedie antiche in Ioannidou 2017. Mi permetto di rinviare anche Carpinato 2015 per alcuni temi trattati anche in questo lavoro.
2 Si veda l'edizione Tolias 2009, e da ultimo Livieratos 2017.

Metastasio, che il giovane rivoluzionario tradusse in greco volgare[3] con l'intento di rendere i greci partecipi dei cambiamenti culturali in atto nelle aree confinanti con l'impero Ottomano, quali l'impero asburgico, *in primis*, ma anche in quello slavo-balcanico e in particolare russo. La riscoperta del mondo greco antico e la traduzione εις την ημετέραν διάλεκτον («nella lingua parlata») di un'opera neoclassica, composta da un'artista affermato e in voga quale Metastasio, sono da leggersi – nel caso di Rigas Fereos – come strumenti necessari alla rinascita della consapevolezza politica e della fierezza dell'identità greca tra coloro che vivevano da secoli sotto il dominio straniero. Dalla fine del XVIII secolo, dunque, anche in ambito ellenofono, si instaura un nuovo dialogo con il mondo greco antico, un dialogo funzionale alle esigenze del presente e alle speranze per un futuro migliore. Da allora le riletture, le traduzioni, le riscritture dei classici iniziano ad assumere una valenza politica e civile e contribuiranno in modo determinante alle rivoluzioni dei primi del XIX secolo.

> La pesante eredità dell'antico, esasperata da strumentalizzazioni ideologiche, ha costituito in Grecia un'impalcatura fragile e asfissiante come una camicia di Nesso. L'analisi e lo studio della ricezione del patrimonio classico in ambito greco consente di mettere in luce la lettura forzata del mondo antico. In Grecia, come altrove, i classici, recuperati e strappati dal loro contesto storico-culturale, sono sottomessi al servizio del presente. Ogni riutilizzazione dell'antico è un'operazione di politica culturale, che ha connessioni più strette con il presente e il futuro che non con l'antico in sé.[4]

Questo passo è un'autocitazione, necessaria in questa sede per aggiungere alcuni dati sulla ricezione dei classici in Grecia, attraverso le traduzioni e/o le rappresentazioni dell'*Orestea*, allargando cronologicamente l'obiettivo e sfiorando anche altre tragedie di Eschilo[5].

Prima della fine del Settecento non sembra ci siano state traduzioni o rielaborazioni di testi tragici in greco volgare: solo intorno al 1804-5, a Bucarest, Lambros Fotiadis (1752-1805)[6], il cosiddetto 'maestro della stirpe' (διδάσκαλος του Γένους), avrebbe portato in scena l'*Ecuba*[7] di Euripide con i suoi studenti,

3 Spiridonidis 2020.

4 Carpinato 2015, 64.

5 Van Steen 2016 ha affrontato temi connessi con la ricezione della tragedia in Grecia, ma il mio discorso, come spero di dimostrare, non ricalca il suo. I *Reception studies* in contesto anglofono (e internazionale) non sono sempre in linea con la prospettiva della 'fortuna dei testi' che abbiamo coltivato tradizionalmente in Italia e che costituiscono un ambito di studio solido e culturalmente proficuo.

6 Sull'inedita produzione di *carmina figurata* Diamantopoulou 2013, 289ss. dove recente bibliografia sull'autore.

7 Edizione postuma Fotiadis 1884.

e sempre nei principati danubiani, probabilmente a Iasi, nello stesso periodo, a livello amatoriale e studentesco, furono rappresentati i *Persiani*[8]. Nel corso del XIX secolo vi sono poi solo sparute testimonianze, che assumono però una valenza politica e una connotazione filo-rivoluzionaria. La prima traduzione a stampa delle *Eumenidi*, εις την καθομιλουμένην απλοελληνικήν («nella semplice lingua greca parlata») e in decapentasillabi rimati (δια στίχων ομοιοκαταλήκτων), fu pubblicata a Nafplio da Konstantinos Rallis nel 1834[9], mentre l'edizione completa delle sette tragedie pervenute di Eschilo esce pochi anni dopo, a cura di Neofytos Doukas (1760-1845)[10], nel 1839, in due tomi, sull'isola di Egina. Bisogna qui considerare il ruolo politico dei due luoghi dove Eschilo viene messo sotto i torchi, per considerare il servizio 'storico' al quale ubbidiscono le scelte editoriali e la natura linguistica delle traduzioni. Nafplio (Nauplia) ed Egina sono stati il cuore politico del neonato stato greco, contendendosi il ruolo di capitale. La nuova Grecia, risorta con molte difficoltà in seguito alla rivoluzione contro gli Ottomani nel 1821, si trova a dover fronteggiare non solo un nemico esterno ed estraneo, ma anche complesse incomprensioni intestine, determinate dalle diverse prospettive politiche ed ideologiche delle fazioni in campo contro i turchi. Anche l'approccio alle tragedie di Eschilo è un sintomo di tale dissidio culturale e politico. Le edizioni a cura di Rallis e di Doukas, anche se pubblicate a soli quattro anni di distanza l'una dall'altra e nella stessa area geografica, sono in realtà due esperimenti completamente opposti per scelta linguistica ed ideologica, espressioni concrete e tangibili di due letture dell'antico e del patrimonio dei greci antichi a servizio della nuova Grecia. Se Konstantinos Rallis, infatti, tenta di adattare i testi del tragico del V secolo a.C. alla lingua e alla sensibilità metrica dei greci incolti della sua epoca, Neofytos Doukas, dal canto suo, non ha alcuna intenzione di rendere 'popolare' la sua esperienza filologica, ma intende elevare le conoscenze dei greci che non avevano diretto accesso alla lingua e allo stile di Eschilo. Rallis adatta la tragedia alle forme linguistiche e metriche del canto popolare, mentre intento di Doukas, chiaramente espresso nella prefazione, è offrire un'edizione critica commentata, corredata da una parafrasi in lingua colta

8 Sulle rappresentazioni teatrali di testi classici nella Grecia ottocentesca la bibliografia è particolarmente ampia, soprattutto a partire da Sideris 1976, e dall'istituzione di specifici corsi di laurea in studi teatrali nelle Università greche sin dalla metà degli anni Ottanta del secolo scorso. Si vedano Puchner 1993, 53-67 e Puchner 2002, 51-130. Una pubblicazione divulgativa sulla storia delle rappresentazioni classiche in Grecia si deve a Lagogianni-Choulia-Kapeloni 2015. Utile anche Kyriakòs 2015.

9 Non sono riuscita a rintracciare bibliografia relativa a Konstantinos Rallis, intellettuale e tipografo negli anni Trenta dell'Ottocento, ma è molto probabile che gli specialisti della storia di Nafplio abbiano documentazione su questa figura. Nessun approfondimento in Sklavenitis 2014, 487-514.

10 Neofytos Doukas è uno degli intellettuali più noti dell'Illuminismo greco, annoverato nel *pantheon* dei 'maestri della nazione', si veda Zambakidis 2005.

per contribuire in questo modo alla formazione letteraria dei greci che avrebbero dovuto operare uno sforzo titanico al fine di recuperare la capacità espressiva del greco antico. Il greco parlato, infatti, privo di una tradizione letteraria, non era – a parer suo – in grado di essere al servizio della scienza e del pensiero filosofico. Sono due diversi punti di vista, due inconciliabili progetti di promozione culturale del popolo greco: mentre l'uno ritiene che si debba trasmettere il patrimonio degli antichi usando una forma espressiva semplice e diretta, servendosi degli stessi strumenti linguistici e metrici che il popolo usa per cantare il proprio dolore o la propria felicità, l'altro sostiene che il popolo meriti di essere educato e avviato ad un discorso alto, attraverso l'impegno duro e lo studio sodo e serio della lingua e della cultura antica, senza banalizzazioni e modernizzazioni forzate. Rallis, nell'introduzione scritta in una prosa piuttosto alta e in forma linguistica elevata, spiega che la tragedia ha come uno scopo «il miglioramento dei costumi» (η τραγωδία δεν έχει άλλο σκοπόμενο παρά την βελτίωση των ηθών)[11]. Oppure, come forse diremmo oggi, «non ha altro fine se non l'educazione». Pertanto, la traduzione operata da Rallis è incentrata sul prodotto finale come strumento utile alla formazione (all'educazione) di chi non ha la possibilità di apprezzare a pieno il testo nella sua lingua e nella sua forma originaria. Le sue *Eumenidi* vengono messe a servizio della lingua del canto popolare e del decapentasillabo rimato e, pur sapendo di poter esser criticato per la scelta linguistica e metrica adottata, sostiene con vigore la sua scelta.

Riporto solo quattro versi iniziali, dal discorso di Apollo a Oreste, dopo l'introduzione pronunciata dalla Pizia, per offrire un'idea del tono e della qualità della traduzione di Rallis:

> Υιέ του Αγαμέμνονος, Ορέστα, μη φοβάσαι
> Και σήμερον, και αύριο, συ εδικός μου είσαι
> Κοντά σου όταν στέκωμαι, μακράν και όταν μ᾽ έχεις
> Σ᾽εμένα ωσάν φύλακα σ᾽εμένα να προσέχει[12].

Diversamente, nell'introduzione del 1839, Neofytos Doukas applica alla sua traduzione quanto già espresso in altri suoi scritti sulla questione della lingua, che icasticamente può essere rappresentato con quanto scritto già nel 1812:

> Άλλη εστίν, ω άνδρες Έλληνες, των πεπαιδευμένων η γλώσσα και ετέρα η των χυδαίων. εκείνη μεν αναλογεί με τα εκλεκτά των τεχνών τεχνουργήματα, τα οποία κείνται εις των πλουσίων τούς οίκους... αύτη δε με τα σκευάρια των πενήτων, προκείμενα εις τας καλύβας αυτών εις διακονίαν των καθ᾽ ημέραν.

11 Rallis 1834, III.
12 Doukas 1838, 4.

> Una cosa è, o uomini greci, la lingua degli intellettuali e un'altra quella delle persone incolte; l'una equivale ai raffinati oggetti d'uso decorati in modo artistico che si trovano nelle case delle persone ricche, mentre l'altra assomiglia agli oggetti dei poveri, che si trovano nelle loro casupole per far fronte alle esigenze della vita quotidiana[13].

Rallis e Doukas dunque sostengono, *pro bono*, posizioni opposte, sebbene entrambi abbiano un unico scopo: recuperare l'eredità dei greci antichi, ed essere i consapevoli discendenti di uno straordinario patrimonio.

Inconciliabili su come si dovesse presentare/rappresentare Eschilo (e l'intero patrimonio classico) furono, quasi un secolo dopo, anche Georgios Sotiriadis (1852-1942) e Georgios Mistriotis (1840-1916)[14], entrambi professori all'Università di Atene (fondata nel 1837), protagonisti dei cosiddetti *Ορεστιακά*, ovvero gli scontri di piazza, connessi con la rappresentazione dell'*Orestea*, andata in scena al teatro Regio di Atene. La questione, in poche parole, si svolse così: nel novembre del 1903 la rappresentazione della trilogia di Eschilo in traduzione neogreca provocò reazioni violentissime nelle piazze di Atene, con addirittura dei morti[15]. Il traduttore, Sotiriadis, laureato a Monaco di Baviera, era un ottimo grecista, un archeologo e uno storico antico, in servizio presso l'Università di Atene. Aveva tradotto in greco la monumentale *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches* scritta dal suo amico di tutta la vita, Karl Krumbacher (1856-1909)[16]. Traducendo la più importante ricostruzione storico-letteraria della produzione in prosa e in versi scritta nell'ambito del millennio bizantino in lingua greca, Sotiriadis intendeva presentare ai lettori di lingua greca la necessità di riconquistare il patrimonio culturale di Bisanzio: la Grecia antica e Bisanzio dovevano contribuire attivamente alla formazione di una nuova coscienza politica. Egli percepiva, inoltre, la didattica e la ricerca accademiche come strumenti necessari alla crescita morale, politica ed intellettuale della società (oggi diremmo che era un accademico impegnato nella 'Terza missione/Impatto sociale'). La sua trasposizione dell'*Orestea*, in una forma di greco accessibile al pubblico, seguiva – più o meno da vicino – la traduzione di Ulrich von Wilamowitz (1848-1931), portata in scena a Berlino nel 1900, con la regia di Hans Oberländer, e poco dopo ripresentata con una riduzione testuale, a Vienna, da Paul Schlenther. Sotiriadis aveva scelto di servirsi di una lingua non proprio popolare, aulica ma

13 Doukas 1927, 182-183.

14 Sui tentativi di Mistriotis per far 'rivivere' la tragedia antica alla fine del XIX secolo Ioannidou 2010, 390ss.; Georgiadi 2015, 195-208. Mi sono già occupata nella questione relativa alle rappresentazioni dell'*Orestea* ad Atene in Carpinato 2015.

15 Van Steen 2008; Mavroleon 2009; e più di recente Georgiou 2011.

16 Agapitos 2015, *passim*.

con diverse concessioni al parlato. Le musiche erano quelle stesse prodotte dall'irlandese Charles Stanford (1852-1924) per la rappresentazione delle *Eumenidi* al Royal Theater di Cambridge del 1885. L'operazione culturale, dunque, era in linea con quanto avveniva in contesto europeo. La sua apertura intellettuale è testimoniata anche da Kostas Varnalis (1884-1994), una delle voci poetiche più significative del Novecento greco, che, sul quotidiano *Πρωΐα* il 29 gennaio del 1942, in occasione della morte dello studioso, scriveva:

> Sotiriadis era un uomo versatile: docente, giornalista, archeologo, storico, e intellettuale. … come intellettuale ha analizzato le *Odi* di Kalvos e con entusiasmo ha tradotto fedelmente la trilogia *Orestea*. … Ma non è stato solo un uomo versatile: era un progressista, se non un modernista… Quando venne rappresentata la sua traduzione dell'*Orestea* Mistriotis diede il segnale d'attacco. Gli studenti si opposero alla distorsione della lingua di Eschilo e raggiunsero il teatro con l'intento di bruciarlo, lì si scontrarono con l'esercito e due manifestanti rimasero uccisi[17].

Sotiriadis non era un pericoloso innovatore, né un rivoluzionario scapigliato e irriverente, ma un docente serio e preparato. Allora perché era stato così violentemente contrastato? Perché la sua traduzione scatenò tali funeste reazioni? La sommossa fu animata da un altro professore universitario, Georgios Mistriotis, sbeffeggiato da Alberto Savinio (1891-1952) in modo irresistibile in *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942):

> Questi era il titolare della cattedra di filologia all'Università, il solo uomo in tutta Atene che cooscesse il greco antico nonché de jure ma de facto. Questo almeno proclamava la fama, perché la certezza derivata dall'esperienza nessuna la poteva dare. Mistrioti era classicista e carpofago. Aveva sollevato l'Università contro l'irriverente tentativo di recitare Sofocle (sic) in moderno, e ogni giorno, finito il suo corso sui dialetti comparati dei Dorii, degli Ionii e degli Attiic, si fermava alle mostre dei fruttivendoli di via Patissia, e si sceglieva da sé le frutta destinate al suo pasto da scimmi.

Mistriotis era attivo, ormai da anni, nel tentare di far rinascere il teatro greco in lingua antica. Preoccupato per l'operazione linguistica e politica realizzata dal

17 «Ο Σωτηριάδης ήτανε άνθρωπος πολυμερής: παιδαγωγός… δημοσιογράφος… αρχαιολόγος, ιστορικός και λόγιος… ως λόγιος ανέλυσε τις ωδές του Κάλβου μ' ενθουσιασμό και πίστη και μετέφρασε την τριλογία της «Ορέστειας». Αλλά δεν ήταν, όπως είπαμε, μονάχα ένας πολυμερής πνευματικός άνθρωπος. Ήτανε και άνθρωπος προοδευτικός, αν όχι νεωτεριστής… Κι όταν παίχτηκε η μετάφρασή του της «Ορέστειας» στο τότε «Βασιλικό Θέατρο» ο Μιστριώτης έδωσε το σύνθημα της γενικής επίθεσης. Η φοιτηταριά ξεσηκώθηκε για να εμποδίσει την βεβήλωση του Αισχύλειου λόγου. Οι διαδηλωτές φτάσανε ένα βράδυ (8 Νοεμβρίου 1903) έξω από το θέατρο με σκοπό να το κάψουνε και τότες επήλθε σύγκρουση με τον στρατό και σκοτωθήκανε δύο από τους διαδηλωτές».

suo collega/rivale reagì, con i suoi studenti, in modo violento. La sua vita era era tutta incentrata sullo studio del teatro antico e il suo impegno accademico era tutto devoluto alla formazione di giovani capaci di recitare in lingua originale le opere del V secolo: «Il teatro è la più grande scuola del popolo», scriveva, «è necessario migliorare il teatro nazionale per migliorare il popolo stesso»[18]. Attraverso l'acquisizione attiva della lingua dei tragici antichi, Mistriotis era convinto che la Grecia moderna avrebbe potuto raggiungere quella dignità storica che le spettava di diritto come autentica ed unica erede del mondo antico. Ma non era solo una polemica accademica, aggravata dalla presenza nel programma di un testo introduttivo composto da Kostìs Palamàs (1859-1943). L'*Ode alla tragedia*, infatti, scritta *ad hoc* per l'occasione e recitata da Marika Kotopouli (1887-1954), in seguito grande interprete del teatro greco della prima metà del Novecento, sembrò a Mistriotis un ulteriore affronto. Era, ed è ancora, una questione di punti di vista, di prospettive e strategie culturali (e politiche). Sotiriadis e Mistriotis volevano entrambi la stessa cosa, avevano lo stesso obiettivo, come Rallis e Doukas quasi un secolo prima: volevano restituire ai greci il loro passato, recuperare il patrimonio classico, rendere i loro contemporanei consapevoli della loro grandezza e dignità. Ma i mezzi di cui si servivano differivano diametralmente. Volevano rendere Eschilo utile della formazione intellettuale dei greci della loro epoca, per far in modo che potessero sentirsi degni eredi di quello straordinario passato del quale si erano impossessati gli stranieri, gli occidentali colti, raffinati e spesso incapaci di comprendere la vera essenza greca. Volevano restituire la 'grecità' ai greci, che per secoli erano rimasti 'orfani' del loro passato.

Agli inizi del secolo scorso, circolavano per Atene eccentrici americani, come Eva Palmer (1874-1952) (poi moglie del poeta greco Angelos Sikelianòs) e la danzatrice Isadora Duncan (1877-1927), che – vestite da greche antiche – tentavano di ripristinare l'antica bellezza del V secolo a.C., di lanciare una nuova moda e un nuovo stile di vita[19]. Facevano parte di gruppo di giovani stranieri, ricchi, ribelli e decadenti, che vestivano chitoni e calzavano sandali anche in inverno. Alberto Savinio, che aveva avuto direttamente modo di conoscere quel loro modo di accostarsi ai classici (ed in particolare al teatro) ha lasciato descrizioni di pungente ironia. Angelos Sikelianòs (1884-1951) ed Eva Palmer si fecero promotori di rappresentazioni teatrali chiamate 'Feste Delfiche', svoltesi nel 1927 e nel 1930: un tentativo fallimentare di far riemergere il teatro di Eschilo in Grecia, sulla scia di quanto già veniva proposto dal marchese Gargallo a Siracusa sin dal 1914, in un contesto storico-culturale ed economico ben diverso.

18 Mistriotis 1903, 275.

19 Papageorgiou 1998[2]; Van den Steen 2002, 375-393; Ioannidou 2010, 393ss; in italiano Venezia 2008, 73-94 e Zaccarini 2010, 49-112. Perfetta ricostruzione del clima dell'epoca nel testo dedicato ad Isadora Duncan in Savinio (1942) (1998 IV edizione), pp. 229-299.

Una rassegna completa delle traduzioni e rielaborazioni in greco volgare e/o moderno delle tragedie antiche rimane un *desideratum*[20], eppure le rappresentazioni dell'*Orestea* sulla scena greca moderna raccontano come è stata elaborata la trilogia per interpretare il presente[21]: si pensi a uno dei più celebri film di Thodoros Angelopoulos (1935-2012), *Ο Θίασος*, *La Recita*, girato nell'ormai lontano 1974-5, ed uscito nelle sale nel 1976[22]. Nel ripercorrere la storia della Grecia dal 1939 al 1952, attraverso un gruppo girovago di teatranti, Angelopoulos riproduce una rivisitazione dell'*Orestea*, contestualizzata nel momento storico all'interno del quale si svolgono i fatti. L'intreccio della tragedia, che si legge in filigrana, come storia parallela alla trama principale, viene immerso nella Seconda Guerra Mondiale: il patriota Agamennone è un combattente contro gli invasori, denunciato dal collaborazionista Egisto, l'amante di Clitemnestra. Per vendicare il padre Elettra, figura centrale dell'intera vicenda, aiuta il fratello Oreste, partigiano comunista, a uccidere Egisto e la madre. La sorella minore Crisotemi sposerà, invece, con un soldato americano.

Molto si è scritto sulle rivisitazioni del mito attraverso la penna di Giannis Ritsos (1909-1991), che – soprattutto nella raccolta poetica denominata *Quarta dimensione*[23] –, ha riproposto la sua lettura critica e poetica della saga degli Atridi. L'analisi filologica e la traduzione italiana del poemetto *Oreste*, che trae linfa da tutti gli Oresti del mito, e da quello di Eschilo nello specifico, si deve a Lucia Marcheselli Loukas, che a Trieste ha insegnato a lungo lingua e letteratura neogreca[24].

Nel 2017 è stato pubblicato un volume collettaneo per tentare di superare il *vuoto* esistente relativo alla mancanza di un'analisi accurata sulla fruizione degli autori antichi in Grecia: si tratta di un'interessante raccolta di saggi nella quale alcuni studiosi greci, insieme ad altri colleghi di formazione anglosassone, cercano di focalizzare il ruolo delle rivisitazioni del teatro antico nel corso del Novecento greco[25]. Ma il titolo promette più del contenuto: forse non sono ancora maturi i

20 Stefanopoulos 2011, 307.

21 Una rassegna delle rappresentazioni classiche in Grecia nel secondo dopoguerra in Arvaniti 2011.

22 La sceneggiatura è uscita in traduzione italiana: Anghelopulos 1977.

23 Ritsos 2020.

24 Marcheselli Loukas 2004, 159-166. Anche in questa sede desidero esprimere a Lucia Marcheselli Loukas la mia più profonda riconoscenza per il grande lavoro che ha svolto e per l'apporto alla storia della lingua e della letteratura neogreca in Italia.

25 Liapis-Pavlou-Petridis 2017. Una ricognizione della fortuna del teatro antico nel primo secolo della Grecia moderna si deve a Sideris 1976, mentre una rassegna delle rappresentazioni teatrali delle tragedie di Eschilo in Grecia si deve a Symvoulidou 1998, 47-63. Per un'analisi della ricezione della tragedia antica in Grecia (1900-1933), Papazoglou 2014. Grazie alla rete è possibile disporre online degli studi sul teatro greco antico e moderno di Th. Grammatàs, https://theodoregrammatas.com/en/ancient-greek-drama-on-modern-greek-stage-theatrical-tradition-and-cultural-memory/ (contributo del 2007) ed ancora https://theodoregrammatas.com/en/the-greek-society-

tempi per raccontare come sia stato vissuto il patrimonio letterario antico nella Grecia moderna (dalla fondazione del nuovo Regno di Grecia agli inizi del III millennio) per la complessità che necessita un lavoro di 'psicanalisi' collettiva[26].

La questione della ricezione e della fruizione del teatro antico in Grecia è comunque oggetto di ricerche (spesso di alta qualità, ma troppo frammentarie) all'interno delle quattro Facoltà di Studi Teatrali attive nelle università greche (Atene, Salonicco, Patrasso e Nafplio), e vi sono anche alcune specifiche riviste scientifiche, di ottima qualità come Λογείον (Patrasso) e Παράβασις (Atene). Il patrimonio letterario e teatrale degli antichi greci contribuisce a infondere coraggio e spirito di resilienza nei tempi più difficili: nel pieno della crisi economica, che ha assillato il Paese nello scorso decennio, ad esempio è stata prodotta e rappresentata un'*Orestea* nella lingua dei segni greci; mentre nell'estate 2019, l'ultima prima della pandemia, la trilogia è andata in scena, con la regia di tre donne diverse (Iò Vulgaraki, Lilì Melemè, Georgia Mavragani), le quali hanno interpretato – ognuna secondo la propria sensibilità – i testi di Eschilo, proposti nella traduzione di Dimitris Miris.

Un'altra testimonianza dell'uso di Eschilo in Grecia è datata nel 2015, quando il regista cinematografico Yorgos Zois ha portato nelle sale un film drammatico, coprodotto da Grecia, Francia e Croazia, intitolato *Interruption* e ambientato durante una rappresentazione teatrale post-moderna dell'Orestea: l'opera si propone di interrogare il pubblico, in maniera violenta, sulla funzione odierna del teatro (e dell'antico).

Dal 458 a.C. al 2020 d.C. Eschilo ha compiuto un lungo percorso nella lingua e nella coscienza europea (e dei greci in particolare). Non è stato un percorso lineare, né ininterrotto. Eschilo è un resto archeologico. Un monumento che – anche se apprezzato nel suo contesto di provenienza - ha perso la sua forma originaria, diventando quasi irriconoscibile nonostante i restauri e gli sforzi amorevoli di chi si occupa della sua salvaguardia e promozione. Eschilo e la tragedia hanno perso la loro funzione religiosa e storica; hanno perso la dinamica politica; la musica, la gestualità del coro… Quello che rimane, al netto delle sperimentazioni e delle forzature ideologiche, è la voce di un discorso poetico

during-the-period-of-crisis-the-role-of-history-as-a-mechanism-of-repelling-the-present/ (ultima consultazione 20.12.2020). Più difficile reperire gli atti del convegno *Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το νεο ελληνισμό (Gli usi dell'antichità da parte del nuovo ellenismo),* svoltosi nel 2000, presso la Fondazione Moraitis, e pubblicati nel 2002. In italiano alcune osservazioni interessanti sull'uso del mito di Cassandra negli anni della recente crisi economica in Grecia si devono a Tentorio 2017.

26 Grammatàs 2006, in particolare *Μυθική συνείδηση και συνειδητή μυθοπλασία στο αρχαίο δράμα: Για μια μετα-ιστορική θεώρηση της τραγωδίας* (*Coscienza mitica e creazione mitica consapevole nel dramma antico: per una valutazione meta-storica della tragedia*), 49-61.

che valica il tempo e i diversi codici linguistici; una 'poesia', nel senso etimologico del termine, che procede verso il futuro (anche quando non ha piena percezione e consapevolezza dell'intreccio mitologico e della contestualizzazione storica).

Dal 2019 il mercantile Aeschylos-Graecia, realizzato nei cantieri navali di Jiangsu New Yangzi Shipyard a Jingijang (in Cina), porterà merci e prodotti di consumo e – nello stesso tempo – farà viaggiare il nome del tragediografo in porti e in luoghi dove non era mai arrivato prima. 'Eschilo' sarà, per volontà dell'armatore Evangelos Angelakos, sulla bocca di persone che non l'avevano mai sentito nominare, e continuerà così il suo viaggio nel tempo e nello spazio.

L'*Eschilo-Graecia*, nell'intento del suo proprietario, tenterà di promuovere la civiltà occidentale, rallentandone il suo progressivo svanire: la madrina della nave, Emanuela Bakola, dall'Università di Warwick[27], studiosa greca di Eschilo impegnata nell'insegnamento (in inglese) del patrimonio letterario e culturale dei greci antichi, si assume idealmente la responsabilità scientifica di far circolare il patrimonio classico nella lingua veicolare della nostra contemporaneità.

Per i greci di oggi, quindi, al di là del teatro e del mito, Eschilo può diventare un mezzo necessario alla valorizzazione dell'identità culturale, ricostruita -negli ultimi due secoli- nella triplice dimensione ideologica e politica: passato, presente e futuro. Una specie di 'trinità' culturale che consente alla piccola Repubblica di Grecia di sedere al tavolo della storia, non solo del passato ma anche del futuro (le cui chiavi sono anche nelle mani della Cina, che ha acquistato il porto del Pireo).

Per concludere vorrei rivolgere un pensiero ad Eleusi, soffocata dalle sue raffinerie (come Megara Eblea nei pressi di Siracusa). Eleusi, capitale culturale d'Europa nel 2021[28], non è un luogo mitico del passato ma un posto reale, nella Grecia di oggi. Che ci piaccia o no, Eschilo abita ancora qui.

Caterina Carpinato
Università Ca' Foscari Venezia
carpinat@unive.it

27 https://warwick.ac.uk/newsandevents/pressreleases/warwick_academic_made/ (ultima consultazione 20.12.2020).
28 https://eleusis2021.eu/ (ultima consultazione 20.12.2020).

Riferimenti bibliografici

Agapitos 2015

P. Agapitos, *Karl Krumbacher and the history of Byzantine literature*, «BZ» CVIII (2015), 1-52.

Anghelopulos 1977

Th. Anghelopulos, *La recita*, Roma 1977.

Arvaniti 2011

K. Arvaniti, *Οι παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή: απόπειρα συνολικής θεώρησης* «Λογείον» 1 (2011), 270-306.

Bertolaso 2006

D. Bertolaso, *A proposito dell'Orestea di Eschilo sulla scena moderna*, «Annali online di Ferrara, Lettere» II (2006).

Bierl 1999

A. Bierl, *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung,* Stuttgart (19961) 1999, trad. ital. a cura di L. Zenobi, *L'Orestea' di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma 2004.

Carpinato 2015

C. Carpinato, *Morire per l'Orestea nel 1903. Una nota sulla ricezione di Eschilo e sull'eredità degli antichi in Grecia,* «SIFC» CVIII (2015), 51-70.

Chasapi-Christodoulou 2002

Ε. Χασάπη Χριστοδούλου, *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, Thessaloniki 2002.

Diamantopoulou 2013

L. Diamantopoulou, *Λάμπρος Φωτιάδης (1752-1805) ποιητής*, «Μνημοσύνη» XIX (2013), 289-314.

Doukas 1839

Αισχύλος, *Παραφρασθείς, σχολιασθείς τε, και εκδοθείς υπό Νεοφύτου Δούκα, εις τόμους δύο*, εν Αιγίνη 1839.

Doukas 1927

N. Doukas, *Η κατ' επιτομήν Γραμματική Τερψιθέα, υπό Νεοφύτου Δούκα, έκδοσις τετάρτη, επιδιορθωμένη, εν Βιέννη* 1812, poi in Α.Ε. Μέγα, *Ιστορία του γλωσσικού ζητήματος,* Μέρος Β΄ Αιώνες γλωσσικών συζητήσεων (1750-1926), εν Αθήναις 1927.

Fotiadis 1884

L. Fotiadis, *Ευριπίδου Εκάβη, μετά ψυχαγωγίας εξ ιδιογράφου Λάμπρου του Φωτιάδου...* εν Γαλαξίω 1884.

Georgiadi 2015

K. Georgiadi, *Προσπάθειες εδραίωσης του αρχαϊσμού στα τέλη του 19ου αιώνα: η Αντιγόνη του 1896 και ο Γεώργιος Μιστριώτης*, in K. Kyriakòs (cur.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Patra 2015.

Georgiou 2011
M. Georgiou, *Modern Greek Theatre and National CulturalIidentity. The Innovative Performances of Ancient Greek Drama in the Nea Skini and the Royal Theatre (1901-1903)*, in K. Dimadis (ed.), *Identities in the Greek World*, V, Athens 2011, 177-185.
Grammatàs 2006
Th. Grammatàs, *Για το δράμα και το θέατρο*, Athina 2006.
Hanratty-Ioannidou 2011
C. Hanratty - E. Ioannidou, *Epidaurus Encounters: Greek Drama, Ancient Theatre and Modern Performance*, Berlin 2011.
Ioannidou 2010
E. Ioannidou, *Toward a National Heterotopia: Ancient Theaters and the Cultural Politics of Performing Ancient Drama in Modern Greece,* «Comparative Drama» XLIV (2010), 385-403.
Ioannidou 2017
E. Ioannidou, *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford 2017.
Kyriakòs 2015
K. Kyriakòs (ed.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Patras 2015.
Lagogianni-Choulia-Kapeloni 2015
M. Lagogianni - S. Choulia-Kapeloni, *Ματιές στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα*, Athina 2015.
Liapis 2008
V. Liapis, *Η λογοτεχνική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον εικοστό και εικοστό πρώτο αιώνα*, in A. Markantonatos, *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Athina 2008, 265-447.
Liapis-Petrides-Pavlou 2017
V. Liapis - A. Petrides - M. Pavlou, *Debating with the Eumenides: Aspects of the Reception of Greek Tragedy in Modern Greece*, Oxford 2017.
Livieratos 2017
E. Livieratos, *Η Χάρτα του Ρήγα. Τα δυο συν πρόσωπα. Μια άλλη ανάγνωση του Χάρτη*, Thessaloniki 2017.
Macintosh-Michelakis-Hall-Taplin 2005
F. Macintosh - P. Michelakis - E. Hall - O. Taplin, *Agamemnon in Performance 458BC-2004AD*, Oxford 2005.
Marcheselli Loukas 2004
L. Marcheselli Loukas, *Ritsos e l'ultimo secolo prima dell'uomo,* «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature dei Paesi del Mediterraneo» V (2004), 159-166.
Mavroleon 2009
A. Mavroleon, *Ορεστειακά επεισόδια: Όταν το θέατρο γράφει ιστορία: Ιστορική-θεατρολογική προσέγγιση των γεγονότων που προκάλεσε η παράσταση της 'Ορέστειας' του 1903 και η σύνδεσή της με το γλωσσικό ζήτημα*, «Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος» I (2009), 123-160.

Mavromoustakos 2002

Pl. Mavromoustakos, *Χρήσεις του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στη Νεότερη Ελλάδα (19ος αι.)*, in *Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το Νέο Ελληνισμό (14 και 15 Απριλίου 2000)*, Athina 2002, 27-40.

Mavromoustakos 2013

Pl. Mavromoustakos, *Ancient Greek Drama on the Modern Greek Stage: The Question of Theatrical Space, in Challenging Limits: Performance of ancient Drama, controversies and debates*, Athina-Lavrio-Epidauros 2013, 169-183.

Mistriotis 1903

G. Mistriotis, *Ῥητορικοί λόγοι*, Athina 1903 (ἐν Ἀθήναις, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου).

Papageorgiou 1998[2]

E. Papageorgiou, *Άγγελος Σικελιανός Ένα Palmer, Δελφικές Εορτές*, Athina 1998[2].

Papazoglou 2014

E. Papazoglou, *Between Texts and Contexts: Modern Against Ancients in the Reception of Ancient Tragedy in Greece (1900-1933)*, in D. Tziovas (ed.), *Re-imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford 2014, 209-228.

Puchner 1993

W. Puchner, *The Influence of Ancient Greek Drama in Europe from the Renaissance to the Early Twentieth Century,* in *Greek Classical Theater. Its Influence in Europe. Αρχαίο Ελληνικό θέατρο. Η επίδρασή του στην Ευρώπη*, Athina 1993, 53-67.

Puchner 2002

W. Puchner, *Προσεγγίσεις της αρχαίας τραγωδίας από τη φαναριώτικη δραματουργία. Οι αρχαιόθεμες και αρχαιόμυθες τραγωδίες του Ιακ. Ρίζου Νερουλού (1813-1814) και η πρόσληψή τους*, in *Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το Νέο Ελληνισμό (14 και 15 Απριλίου 2000)*, Athina 2002, 51-130.

Rallis 1834

Αισχύλος, *Ευμένιδες*, μεταφρασθείσα παρά Κωνσταντίνου Ράλλη, Ναύπλιο 1834.

Ritsos 2020

G. Ritsos, *Quarta dimensione*, trad. ital. a cura di N. Crocetti, Milano 2020.

Savinio 1942 (1998)

A. Savinio, *Narrate uomini la vostra storia*, Milano 1942 (1998 IV edizione).

Sideris 1976

G. Sideris, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1932*, Athina, 1976.

Stefanopoulos 2011

Th. K. Stefanopoulos, *Η μετάφραση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας: διαπιστώσεις και ερωτήματα*, «Λογείον» I (2011), 307-317.

Sklavenitis 2014

T. E. Sklavenitis, *Πολιτισμική ιστορία του Ναυπλίου* 1833-1862, «Ναυτιλιακά Ανάλεκτα» VIII (2014), 487-514.

Symvoulidou 1998

C. Symvoulidou, *Μετάφραση και θεατρική κριτική (1889-1990): μια διαχρονική προσήγγιση με αφορμή τις νεοελληνικές μεταφράσεις των έργων του Αισχύλου*, in E. Patrikiou (ed.), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες*, Athina 1998, 47-67.

Spiridonidis 2020

I. Spiridonidis, *L'Olimpiade' di Pietro Metastasio tradotta in greco dal rivoluzionario Rigas Fereos,* «Intercultural Translation Intersemiotic» IX (2020), http://ejournals.lib.auth.gr/iti/article/view/7596 (ultima consultazione 6.12.2020).

Tentorio 2017

G. Tentorio, *Cassandra: logos e katastrophé sulla scena greca contemporanea,* «Between» VII (2017) http://www.betweenjournal.it/.

Tolias 2009

G. Tolias (a cura di), *Χάρτα της Ελλάδος, Ρήγα Βελεστινλή Θεττάλου,* Athina 2009.

Van Steen 2002

G. van Steen, *"The World's a Circular Stage": Aeschylean Tragedy through the Eyes of Eva Palmer-Sikelianou*, «International Journal of the Classical Tradition», VIII (2002), 375-393.

Van Steen 2008

G. van Steen, *'You unleash the tempest of tragedy': The 1903 Athenian Production of Aeschylus' Oresteia*, in L. Hardwick - C. Stray (ed.), *A Companion of Classical Receptions*, Oxford 2008, 360-372.

Van Steen 2016

G. van Steen, Greece: *A History of Turns, Traditions and Tranformations*, in B. van Zyl Smit (ed.), *A Handbook of the Reception of Greek Drama*, Hoboken 2016, 199-220.

Venezia 2008

L. Venezia*, Eva e Angelo Sikelianòs: la rinascita della tragedia alle Feste Delfiche (1927, 1930),* «Stratagemmi. Prospettive teatrali» VIII (2008), 73-94.

Zaccarini 2010

M. Zaccarini, *Le Feste delfiche (1927, 1930) di Angelos Sikelianos ed Eva Palmer nelle fotografie del Museo Benaki di Atene,* «Stratagemmi. Prospettive teatrali» XIII (2010), 49-112.

Zambakidis 2005

A. D. Zambakidis, *Νεόφυτος Δούκας. Ο Ηπειρώτης λόγιος ιερομόναχος και το εκπαιδευτικό του έργο. Συμβολή στην ιστορία της Νεοελληνικής εκπαιδεύσεως,* Thessaloniki 2005.

Imperi delle lettere latine all'ombra di Omero: Ennio, Petrarca, Andreas Divus, Ezra Pound

Marko Marinčič

Questo saggio è dedicato a un topos letterario inaugurato da Ennio negli *Annales* e spesso ripreso nella letteratura occidentale: Omero ritorna dall'oltretomba per aprire nuovi capitoli in una letteratura che percepisce se stessa come erede "latino" dell'autorità politico-culturale incorporata nel principe dei poeti. Dopo Ennio, Petrarca conferì nell'*Africa* a se stesso il ruolo del fondatore di una nuova *res publica litterarum* latina, riconfigurando il simulacro di Omero come *ficta imago*, creazione letteraria autocosciente. Il rituale negromantico con cui Ezra Pound apre i suoi *Cantos*, una delle opere fondanti della poesia moderna, si riallaccia a un'ulteriore variazione del topos enniano-petrarchesco, il poema dedicatorio della popolarissima parafrasi latina di Omero compilata dell'enigmatico Andreas Divus (1537) e presentata come la prima introduzione autentica uscita in stampa alla lettura di Omero in originale. Per Pound, la letteralità scolastica di questa traduzione-simulacro presenta, grazie a un malinteso voluto e fortemente creativo, la fondazione ante litteram del linguaggio della poesia moderna.

This paper is dedicated to a literary topos inaugurated by Ennius in the Annales *and taken up a number of times in Western literature: Homer returns from the underworld to open new chapters in a literature that perceives itself as a "Latin" heir to the cultural-political authority embedded in the prince of poets. After Ennius, Petrarch gave himself the role of the founder of a new Latin* res publica litterarum *in the* Africa*, reformulating the simulacrum of Homer as* ficta imago*, a self-conscious literary creation. The necromantic ritual with which Ezra Pound opens his* Cantos*, one of the founding works of modern poetry, harks back to a further variation of the Ennian-Petrarchan topos, the dedicatory poem of the very popular Latin paraphrase of Homer compiled by the enigmatic Andreas Divus (1537) and presented as the first authentic introduction in print to the reading of Homer in the original. For Pound, the scholastic literalness of this translation-simulacrum presents, through a deliberate and highly creative misunderstanding, the foundation of the language of modern poetry ante litteram.*

Keywords: reception of Homer, Quintus Ennius*, Annales*, Petrarch, *Africa,* Andreas Divus, Ezra Pound, *Cantos*.

In questo contributo mi occuperò di quattro momenti nella ricezione occidentale di Omero che rivendicano un'importanza epocale, quattro gesti

autoriali miranti all'appropriazione simbolica di Omero a nome dell'Occidente 'latino'. Sono i seguenti: il proemio degli *Annales* di Ennio, il primo epos storico in esametri latini, come conquista simbolica del 'capitale' politico-letterario dei poemi omerici; il libro conclusivo dell'*Africa* di Petrarca, come versione neolatina e 'neoromana' di questa stessa conquista; la popolarissima parafrasi latina di Omero compilata dal capodistriano Andreas Divus; e i *Cantos* di Ezra Pound che si aprono con l'evocazione negromantica del testo omerico nella versione latina (secondo Pound 'protomodernista') appunto del Divus.

Tutti i quattro eventi testuali di cui sto per parlare possono essere descritti anche come 'liminali' in quanto si presentano nella forma di *rite de passage*[1]. All'inizio del suo poema, Ennio aveva raccontato di un sogno in cui Omero tornato dal regno dei morti gli avrebbe rivelato che la propria anima sarebbe trasmigrata nel corpo del poeta romano; l'incontro dell'Ennio di Petrarca con Omero nel IX libro dell'*Africa* rende possibile la profezia della famosa incoronazione di Petrarca, un 'nuovo Ennio', in Campidoglio; l'ombra del *divinus poeta* fa una visita a Divus in un periodo di crisi creativa imponendogli il compito di traduzione; il primo dei *Cantos* di Pound è una vera e propria *Nekyia* odissiaca in cui la potenza magica del testo omerico viene attribuita alla *versio Latina* del Divus. I tre primi 'riti' di investitura poetica vengono officiati dallo stesso principe dei poeti tornato dagli inferi; nel quarto l'autorità sacerdotale è attribuita al traduttore latino.

Come l'inventore del topos[2], Ennio mi presenta innanzitutto il punto di partenza; sarebbe fuori luogo ripercorrere qui l'ampio dibattito moderno sulla scena iniziale degli *Annales* che Petrarca conosceva quasi unicamente attraverso Cicerone e Lucrezio[3]. Il contenuto di questa curiosa scena ci è noto dal riassunto che ne fa Lucrezio nel primo libro del *De rerum natura* (112-26):

1 Usando i termini 'epoca' e 'liminale' non intendo riferirmi al concetto di 'soglie epocali', *Epochenschwellen*, a cui avevo fatto una vaga allusione nel titolo originale dell'intervento triestino. Si tratta d'altronde di un concetto assai fortunato, il cui ideatore Hans Blumenberg 1976 aveva parlato di un *limes*, limine, linea di transizione inosservabile che si rende riconoscibile solo in retrospettiva e segna, agli occhi dello storico, il punto dove pare possibile o necessario iniziare un nuovo capitolo. È chiaro che la pagina bianca minuziosamente inserita tra due unità cronologiche di un'opera storiografica è sempre quella più densa di incertezze. Non a caso, Blumenberg si occupa nel suo libro di due personaggi che molto difficilmente si prestano al rigido schematismo della *Geistesgeschichte*: Niccolò Cusano e Giordano Bruno. Nel caso nostro non si tratta di intuire transizioni 'oggettive'; si tratta di quattro autori che tradiscono una chiara volontà di entrare nella storia della letteratura come 'epocali'.

2 Tra gli autori non-epici che presentano la reinvenzione di un genere letterario come un'esperienza metafisica bisognerebbe senz'altro far cenno a Callimaco con il suo Ipponatte redivivo nel primo dei *Giambi* ed Ennio stesso con il suo *Epicharmus*.

3 Nel testo enniano, la straordinaria rivelazione delle reincarnazioni dell'anima di Omero (*memini me fiere pauom*, fr. 11 Skutsch) fu accompagnata da una lezione 'scientifica' in cui Omero dimostrava il carattere universale della trasmigrazione delle anime mediante l'esempio della generazione degli uccelli (frr. 7-8 Skutsch).

ignoratur enim quae sit natura animai,
nata sit an contra nascentibus insinuetur
et simul intereat nobiscum morte dirempta
an tenebras Orci uisat uastasque lacunas
an pecudes alias diuinitus insinuet se,
Ennius ut noster cecinit, qui primus amoeno
detulit ex Helicone perenni fronde coronam,
per gentis Italas hominum quae clara clueret;
etsi praeterea tamen esse Acherusia templa
Ennius aeternis exponit uersibus edens,
quo *neque* permaneant *animae neque corpora* nostra,
sed quaedam simulacra modis pallentia miris;
unde sibi exortam semper florentis Homeri
commemorat speciem lacrimas effundere salsas
coepisse et rerum naturam expandere dictis.

Gli uomini infatti non sanno quale sia la natura dell'anima, se sia nata o, al contrario, si insinui in chi nasce, e se perisca insieme con noi dissolta dalla morte, o scenda a vedere le tenebre e le immense voragini dell'Orco, o per volere divino penetri in altre creature, come poetò il nostro Ennio che dal dilettoso Elicona primo recò una ghirlanda di fronde perenni, che di chiara fama brillasse fra i popoli italici. Eppure Ennio racconta, proclamandolo in versi immortali, che esistono anche gli spazi Acherontei, fino ai quali non sopravvivono *né le anime né i corpi nostri*, ma non so quali immagini di straordinario pallore; *di là* – narra – gli apparve l'immagine di Omero eternamente glorioso, che versando lacrime amare prese a svelargli la natura dell'universo (trad. A. Fellin).

Dal momento che questa parte del mio contributo si limita a raccogliere i testi principali a cui si riallaccia il IX libro dell'*Africa* di Petrarca, tralascio di entrare nella discussione del rapporto tra le rappresentazioni dell'aldilà e le concettualizzazioni del sogno nell'antichità greco-romana. Le credenze popolari che Ennio vuole combattere sono in ogni caso legate all'identificazione delle apparizioni oniriche dei defunti con le loro 'immagini', 'simulacri' che passano i loro giorni nell'oltretomba (127-35)[4]:

qua propter bene cum superis de rebus habenda
nobis est ratio, solis lunaeque meatus
qua fiant ratione, et qua ui quaeque gerantur
in terris, tunc cum primis ratione sagaci
unde anima atque animi constet natura uidendum,

4 Bersaglio della polemica lucreziana sono più o meno le rappresentazioni tradizionali (omeriche) dell'Oltretomba e non necessariamente quelle originalmente romane; anche l'interpretazione allegorica delle punizioni nel Tartaro III 978ss. è basata sulle rappresentazioni letterarie, cioè greche.

et quae res nobis uigilantibus obuia mentes
terrificet morbo adfectis somnoque sepultis,
cernere uti uideamur eos audireque coram,
morte obita quorum tellus amplectitur ossa.

Dunque non solo delle cose celesti dobbiamo indagare la norma, secondo quale legge si compiano i moti del sole e della luna, e quale forza governi ogni cosa sulla terra; ma più ancora dobbiamo vedere con la ragione sagace di che sia fatta l'anima e la natura dell'animo, e quali visioni apparendo a noi dèsti quando siamo infermi, o a noi sepolti nel sonno, ci atterriscano la mente, sì che ci par di vedere e ascoltare vicini quelli che son morti, le cui ossa rinchiude la terra (trad. A. Fellin).

A quanto sembra, Ennio riconosceva, accanto all'anima e al corpo, provvisoriamente quella terza forma di esistenza dopo la morte, l'*eidolon* omerico, che Lucrezio traduce con *simulacrum* e *species*. È forse decisiva (anche dal punto di vista della ricezione, come vedremo) la congiunzione *unde* (v. 124), che può essere riferita non solo all'aldilà in genere ma più concretamente al mondo degli *eidola*/*simulacra*, cioè forse appunto al δῆμος Ὀνείρων ('popolo/città dei sogni', *Od.* XXIV 12) locato vicino all'Ade per rendere possibili le visite oniriche dei morti[5]. Il punto e virgola che gli editori moderni mettono dopo *miris* (v. 123) ha l'effetto di annebbiare l'identificazione delle apparizioni oniriche con i *simulacra* dell'Ade, un'identificazione che per Lucrezio presenta una delle radici della superstizione da combattere. *Inde* indica il passaggio che porta, nell'immaginazione popolare, dall'oltretomba alla coscienza onirica, un canale di comunicazione tra i due mondi alternativo alle catabasi della mitologia.

Naturalmente Lucrezio non riconosceva l'esistenza dell'Ade omerico[6]. Evidentemente, però, Ennio, per quanto pitagorico, fu pronto ad accettare in qualche misura l'immagine tradizionale, omerica dell'oltretomba almeno per rendere tecnicamente possibile, per così dire, la visita notturna dello stesso Omero, che in un modo o nell'altro doveva farsi vivo come testimone delle proprie reincarnazioni.

5 Il saggio fondamentale su questo è Brelich 1966.

6 Su tutto questo complesso di problemi si veda Gigon 1978 e Pizzani 1995, spec. 45: «Su questa distinzione – bisogna riconoscerlo – Ennio e Lucrezio presentano, pur se con esiti diversi, una singolare quanto ineludibile coincidenza di posizioni: per entrambi altro è l'anima che dà vita al corpo (e nella quale Lucrezio distingue una componente irrazionale, o *anima* in senso proprio, ed un *animus*, sede della razionalità e delle emozioni), al tro è l'immagine di una persona (viva o defunta) che ci capita di vedere in sogno. E in entrambi i casi quell'immagine non è frutto di fantasia, ma un oggetto reale proveniente dall'esterno: lo è per Ennio, vista la sua ἀνάβασις dagli *Acherusia templa*, ma lo è anche per Lucrezio, la cui stretta adesione al credo epicureo lo porta a ritenere che, non diversamente dalle sensazioni, anche le fantasie e i sogni abbiano come oggetto quei sottilissimi flussi atomici che i corpi materiali emettono continuamente o che si formano spontaneamente nello spazio».

Il 'falso dilemma' (o piuttosto trilemma) con cui Lucrezio introduce la propria teoria materialistica dell'anima è in sostanza questo: 1) l'anima scende nell'Orco; 2) l'anima trasmigra in altri corpi; 3) c'è accanto all'anima e al corpo una terza cosa, l'*eidolon*/*simulacrum* che soggiorna nell'Orco. Un possibile punto di partenza per questo trilemma è un famoso passo dell'undicesimo libro dell'*Odissea*, l'evocazione dei morti, in cui Odisseo incontra, tra gli *eidola* dei morti, l'unico eroe che ha meritato l'apoteosi e quindi non dovrebbe essere presente tra le 'ombre' (601-603)[7]:

> τὸν δὲ μέτ᾽ εἰσενόησα βίην Ἡρακληείην,
> εἴδωλον· αὐτὸς δὲ μετ᾽ ἀθανάτοισι θεοῖσι
> τέρπεται ἐν θαλίῃς καὶ ἔχει καλλίσφυρον Ἥβην
>
> Dopo di lui riconobbi la forza di Eracle, o piuttosto il suo simulacro, ché lui [lett. 'lui stesso'] si allieta nelle feste tra gli dèi eterni e possiede Ebe dalle belle caviglie (trad. F. Ferrari).

L'Ercole odissiaco è infatti l'unico caso di un 'curriculum' umano tripartito con 1) Ercole nato mortale, 2) Ercole divinizzato e 3) il simulacro di Ercole. A questo punto manca ovviamente ancora il concetto dell'anima immortale che, negli immaginari 'orfico-pitagorici' e cristiani 'sostituirà' i simulacri dell'Ade, ma la fase olimpica di Ercole rende già critico il problema dell'*eidolon* allo stesso tempo superfluo e indispensabile. L'"ombra' di Ercole che, contro ogni aspettativa, vegeta nell'Ade mitologico[8], rivela comunque la funzione essenziale della *Nekyia* come elemento costitutivo del racconto. Ercole, trasferito sull'Olimpo *autós*, con tutto il suo essere, ha dovuto lasciare qualcosa nell'oltretomba già solo per rendere possibile l'incontro di Odisseo con il più grande eroe della generazione precedente[9]. L'aporia concettuale è forse nata da un'esigenza narrativa che corrisponde alla funzione narrativa primaria del tutto della *Nekyia*: di illuminare il protagonista su quella parte del passato immediato che gli è ancora nascosta, cioè sui destini degli altri Achei vivi e morti; ma anche sul passato più remoto, quello della generazione di Ercole e delle generazioni precedenti. Su questa scia, ma con una pronunciata autocoscienza letteraria, Ennio si appropria il passato letterario e culturale che Omero rappresenta. È più di una coincidenza che sia appunto quell'Omero che aveva 'scavato' il passaggio segreto verso il passato a permettere all'Omero enniano di fare un viaggio verso il futuro fino ai tempi di Ennio stesso.

È nota e riconosciuta l'importanza del *Somnium* di Ennio per tutto il complesso della catabasi nel libro VI dell'*Eneide* virgiliana, ma anzitutto per

7 Questo è generalmente riconosciuto: cf. Friedrich 1948, 277-78; Skutsch 1985, 154s.; Pizzani 1995, 67ss.

8 Questo passo è oggetto di satira nella conversazione tra Diogene ed Ercole in Luciano, *DMort.* 16.

9 Cf. Heubeck-Hoekstra 1989, *ad Od.* XI 601-627.

l'incontro di Enea con Anchise nell'Elisio. Anchise, padre naturale di Enea, non può non evocare la figura patriarcale dell'Omero enniano[10]. Il modello è palpabile nell'emozione dell'incontro, nel tema della *pietas*, nell'idea dell'*imago* che continua a tornare dall'aldilà (in sogni?), ma soprattutto nel *'cosmic setting'* con cui viene introdotto il discorso di Anchise[11].

«uenisti tandem, tuaque exspectata parenti 687
uicit iter durum pietas? […]»
[cf. Enn. fr. 4 Skutsch (Omero a Ennio): o pietas animi]

«tua me, genitor, tua tristis imago 695
saepius occurrens haec limina tendere adegit […]»
[…]
sic memorans largo fletu simul ora rigabat. 699
[Cf. Lucr. I 125-26: commemorat speciem lacrimas effundere salsas | coepisse]

ter conatus ibi colo dare bracchia circum;
ter frustra comprensa manus effugit imago
[…]
suscipit Anchises atque ordine singula *pandit*. 723
[Cf. Lucr. I 126 et *rerum naturam expandere* dictis; Enn. frr. 6 e 8 Skutsch]
«Principio caelum ac terras camposque liquentis […]».

«Sei finalmente giunto, il tuo affetto, aspettato dal genitore, ha vinto il duro cammino? […]»
«La tua triste immagine, padre, spesso mi è comparsa, spingendomi a venire a queste porte […]»
[…] Così dicendo rigava il volto di un largo pianto. Tre volte tentò di gettargli le braccia al collo, tre volte l'immagine inutilmente afferrata gli sfuggì dalle mani come i venti leggeri, similissima al sonno alato […] riprende Anchise, e gli svela in ordine tutte le cose. «Da principio il cielo, le terre, le distese liquide» (trad. G. Paduano).

La dottrina della metempsicosi che, nella versione di Ennio (almeno a credere a Lucrezio), permetteva l'esistenza dell'Acheronte[12], rende possibile a Virgilio di estendere lo sguardo, attraverso la processione degli eroi, verso la futura storia romana e perfino oltre i limiti di tempo e spazio (vv. 795-97). È improbabile già per ragioni storiche che Ennio abbia pensato a un impero di dimensioni metafisiche,

10 Probabilmente trasferita ad Ennio stesso da Hor. *epist.* I 19,7-8: *Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma / prosiluit dicenda.*
11 Hardie 1986, 76ss.
12 Forse perfino come stazione intermedia tra due successive reincarnazioni; la questione rimane aperta, cf. Pizzani 1994, 49ss.

un *imperium sine fine*, in un'epoca in cui nemmeno la terraferma greca apparteneva formalmente allo stato romano[13]. A prescindere dalla questione biografica delle eventuali credenze e convinzioni pitagoriche di Ennio, il messaggio metaforico della trasmigrazione dell'anima di Omero – attraverso il pavone – nel corpo di Ennio sembra trasparente: quello che si è reincarnato nel 'nuovo corpo' del poema storico romano è appunto lo spirito dei poemi omerici assieme al loro prestigio culturale. La storia romana e il latino come lingua del nuovo epos storico rappresentano una nuova incarnazione 'fisica' che ormai incorpora l'autorità dei poemi omerici. Tuttavia, la portata del gesto 'imperialistico' del nuovo Omero romano sembra più o meno limitata agli aspetti di *aemulatio* poetica e di appropriazione culturale.

L'"imperialismo' escatologico del sesto libro dell'*Eneide*, per quanto decisivo per l'universalismo religioso di Dante e di una parte dell'epica rinascimentale, deve essere considerato estraneo al modo di pensare di Ennio. Non è vicino nemmeno all'autore dell'*Africa*. Sebbene sia innegabile la tendenza patriottica, nazionalistica *in nuce* del poema[14], l'immagine idealizzata della repubblica romana che Petrarca costruisce sia nell'*Africa* sia nel *De viris illustribus* è paradigmatica soprattutto a livello morale, con Scipione come supremo paradigma di *virtus* 'neoromana'[15]. Lo stesso rituale dell'incoronazione in Campidoglio (1341)[16], per quanto carico di simbolismo imperiale (*Collatio* 6,1 *in hac eadem urbe Roma – "omnium arce terrarum", ut ait Cicero – in hoc ipso Capitolio Romano*), consacrò Petrarca come un'autorità 'culturale' piuttosto che politica all'interno della (ri)nascente *res publica litterarum*.[17]

Nell'*Africa* Ennio figura come un personaggio letterario, un'alter ego di Petrarca stesso (Petrarca come *Ennius alter*: II 443)[18]. Nell'ultimo libro del poema

13 Hardie 1993, 103ss., spec. 104: «For Virgil what Ennius narrates is unfinished business; it is his job through the medium of his legendary epic to map out the succesful conclusion of the annals of Rome with the return of the Golden Age under Augustus».

14 Pare comunque esagerato il giudizio di Visser 2005, 378: «Petrarca wollte anhand eines begrenzten historischen Themas, das für ihn exemplarischen Charakter hatte [...], die Ursachen für die römische Größe aufzeigen, die er vor der Folie seiner eigenen Zeit machtpolitisch-nationalistisch definierte.» Per una rassegna della ricezione del poema nell'epoca fascista si veda adesso Agbamu 2021.

15 Cf. Bernardo 1962, 21ss.

16 Si vedano soprattutto Wilkins 1943 e Huss e Regn 2007.

17 Petrarca conobbe Cola di Rienzo solo nel 1342; la 'rivoluzione' di Cola che Petrarca appoggierà (1347) è in ogni caso di molto posteriore a l'incoronazione; vd. anche sotto.

18 Secondo Schaffenrath 2005, 54ss., Ennio è addirittura un'allegoria di Petrarca. Diversi personaggi dell'*Africa* (Scipione il Vecchio, Ennio, Omero, la Roma personificata) offrono diverse valutazioni di Ennio (e di Petrarca stesso); su questo si veda Visser 2005, 131ss.: Scipione il Vecchio parla del *durum modulamen* e delle *rudes Musae* (II 445); Ennio è *rusticus* solo secondo Lelio (IV 38). Suerbaum 1972a, 339ss., spec. 344, attribuisce questa immagine dispregiativa di Ennio alla tradizione antica (e.g. Ov. *tr.* II 424: *Ennius ingenio maximus, arte rudis*); meglio Murphy 1997, 107: «Petrarca's negative judgment of Ennius can be attributed partly to his sense of competition with a forerunner».

incompiuto ci troviamo con Ennio e Scipione a bordo della nave che li porta in patria dopo la vittoria di Zama; alla fine del lungo colloquio, Ennio racconta a Scipione di come Omero gli sarebbe stato apparso sul campo di battaglia per profetizzare l'*Africa* di Petrarca e l'incoronazione dell'autore in Campidoglio.

Dal punto di vista del contenuto e dei personaggi, il modello principale per l'incontro di Ennio con Omero è senz'altro il *Somnium Scipionis* di Cicerone (su cui torno più avanti). Il modello strutturale è invece il libro VI dell'*Eneide* con il catalogo dei Romani. Mentre Virgilio fa pronunciare ad Anchise un discorso cosmologico che culmina nella profezia di una nuova età d'oro sotto Augusto e di un impero *extra anni solisque uias*, la profezia dell'Omero enniano è in essenza un auto-omaggio messo in bocca al principe dei poeti. Riscrivendo la catabasi dell'Enea virgiliano, Petrarca fa notare a Ennio in lontananza un giovane adornato di alloro, che Omero identifica immediatamente: è *Franciscus*, l'autore dell'opera che stiamo leggendo mille quattrocento anni dopo Ennio e due millenni dopo Omero.

Africa IX 216-41	
Hic ego – nam longe clausa sub valle[19] sedentem Aspexi iuvenem –: «Dux o carissime, quisnam est, Quem video teneras inter consistere lauros Et viridante comas meditantem incingere ramo? […]».	[Verg. *Aen.* VI 703-4: Interea uidet Aeneas in ualle reducta | seclusum nemus ...]
«Non falleris» inquit: «*Agnosco iuvenem* sera de gente nepotum, Quem regio Italie, quemve *ultima* proferet *etas*. Hunc tibi Tusca dabit latis Florentia muris Romulea radice oriens, urbs inclita quondam, Nunc nichil. […]	[cf. vv. 791-97 «*hic uir, hic est*, tibi quem promitti saepius audis, Augustus Caesar, diui genus, *aurea condet* *saecula* qui *rursus* Latio regnata per arua Saturno quondam, super et Garamantas et Indos proferet imperium; iacet extra sidera tellus, extra anni solisque uias, ubi caelifer Atlas axem umero torquet stellis ardentibus aptum»].
Ille diu profugas *revocabit* carmine Musas Tempus in extremum, *veteresque Elicone Sorores* *Restituet*, vario quamvis agitante tumultu; Francisco cui nomen erit […]	[cf. *georg.* III 8–11 temptanda uia est, qua me quoque possim tollere humo uictorque uirum uolitare per ora. primus ego in patriam mecum, modo uita supersit, *Aonio* rediens *deducam uertice Musas*].
titulusque poematis illi AFRICA. Quin etiam ingenii fiducia quanta, Quantus aget laudum stimulus! seroque triumpho Hic tandem ascendet Capitolia uestra, nec ipsum Mundus iners studiisque aliis tunc ebria turba Terrebit quin insigni *florentia lauro* Tempora descendens referat comitante Senatu […]».	[cf. Lucr. I 117–18 Ennius ut noster cecinit qui primus amoeno *detulit ex Helicone perenni fronde coro*nam].

19 Allusione a Vaucluse (Valchiusa) in Provenza dove Petrarca iniziò il poema.

> In quel momento notai da lontano un giovane che sedeva nel chiuso di una valle e dissi: «Carissima guida, chi è che vedo lì tra i teneri lauri sul punto di adornarsi la chioma con il verde germoglio?» […] «Non ti sbagli», rispose, «ho riconosciuto il giovane nato dalla tardiva progenie; ce lo darà la terra d'Italia nell'ultima delle età. Te lo darà la Firenze tusca cinta da ampie mura, di origine romulea, celebre una volta, ora annichilita. […] Egli richiamerà alla fine dei tempi con il suo canto le Muse, profughe da lungo tempo, e restituirà le antiche sorelle all'Elicona […] Il suo nome sarà Francesco […] e il titolo del poema AFRICA. Pur tardi, ascenderà in trionfo il Campidoglio; nemmeno la folla indolente ed ebbra di altri desideri potrà impedirgli, atterrendolo, di scendere, accompagnato dal senato, le tempie fiorenti dell'inclito lauro […]».

Si tratta di una vera e propria mise en abîme in quanto la corona d'alloro fu attribuita a Petrarca come premio per l'opera che stiamo leggendo. La profezia del libro IX, messa in bocca a Omero, è ovviamente un'*augurium ex eventu* della cerimonia capitolina. Ma non solo. L'incoronazione di Ennio che Petrarca rappresenta come paradigma del *poeta laureatus et triumphans* (IX 400ss.), cioè come il proprio modello, è un'invenzione senza fondamento nei testi latini prima di Claudiano[20]. Secondo ogni apparenza, Claudiano come fonte 'documentaria' per la laureazione di Ennio è di importanza secondaria rispetto alla volontà di Petrarca di adattare la biografia di Ennio alla propria e di creare in questo modo un arcimodello storico (o pseudo-storico) per il proprio trionfo capitolino.

Inoltre, esistevano solo i primi due libri del poema al tempo della laureazione[21]. Dal momento che si tratta di un'opera incompiuta, è difficile non notare la mancanza dell'"evento' primario che il premio presuppone e richiede: l'*Africa* come opera integrale.

Perfino dopo l'aggiunta del libro nono con il suo *vaticinium ex eventu* della cerimonia, la parte centrale del poema è rimasta in forma di abbozzo, con una evidente lacuna tra i libri IV e V. Una mise en abîme deficiente, dunque, che rispecchia in modo ideale la fisionomia creativa allo stesso tempo totalizzante e anarchica del poeta.

Torniamo alla dimensione politico-culturale dell'autoritratto di Petrarca come iniziatore di una svolta epocale. Virgilio aveva rappresentato l'età d'oro sotto Augusto come un'idealità metafisica da raggiungere nel futuro non troppo lontano; è una visione utopica ed elogiativa che trascende l'opera stessa. Al contrario, il futuro migliore (*meliora ... secula*) di cui parla Petrarca nell'apostrofe finale al

20 Accanto il passo lucreziano I 118, preso alla lettera, la fonte d'ispirazione principale è probabilmente stato Claudiano, *Carm.* 23 (=*De consulatu Stilichonis*, lib. III praef.), 1-24. Cf. Suerbaum 1972a, 316ss.; 1972b, 311ss. Puramente speculativa la ricostruzione di Waszink 1950, 232s., di una scena di *Dichterweihe* operata dalle Muse all'inizio degli *Annales*.

21 La composizione dell'*Africa* fu iniziata negli anni 1338-39; nel '41 (prima dell'incoronazione) potè leggere al re Roberto al massimo i primi due libri.

proprio poema dipende quasi interamente dal successo futuro dell'opera[22]. Virgilio è certamente il modello fondamentale per l'*Africa*, ma più sul piano stilistico e artistico che non su quello della visione del mondo e della storia[23]. Non è facile spiegare perché Virgilio sia diventato quasi superfluo come autorità politico-ideologica; forse perché Petrarca ebbe sempre una predilezione per argomenti storici[24], forse anche per ragioni di rivalità[25]. Dato che Petrarca non conosceva i *Punica* di Silio Italico (il manoscritto è stato scoperto da Poggio Bracciolini in 1417)[26], il tema della seconda guerra punica si prestava come un *blanc* da riempire. Secondo la versione della storia del Mediterraneo che sembra suggerire Petrarca, la seconda guerra punica sarebbe stata quasi l'unico evento storico degno di rilievo in tutto il periodo tra Omero e l'inaugurazione del nuovo 'princeps rei publicae litterarum' in Campidoglio. Una spiegazione meno speculativa e conforme all'ammirazione che Petrarca nutriva per in progetti utopici del 'tribuno' Cola di Rienzo, cui offrì perfino i suoi servizi di portavoce e cronista (un suo 'Ennio')[27], è forse questa: la virtù romana, allo stesso tempo vicina e contraria a quella cristiana, è in sostanza repubblicana, con Scipione Africano come l'*exemplum* più alto[28]. In ogni caso, il ricorso a Ennio corrisponde all'accento che Petrarca mette sul ruolo epocale della propria opera: *uolito uiuos per ora uirum*.

---

22 IX 453ss.: *At tibi fortassis, si – quod mens sperat et optat – | Es post me victura diu, meliora supersunt | Secula... | ...Poterunt discussis forte tenebris | Ad purum priscumque iubar remeare nepotes. | Tunc Elicona nova revirentem stirpe videbis, | Tunc lauros frondere sacras...* Petrarca segue Stazio nel rivolgersi alla propria opera alla fine, ma capovolge l'atteggiamento di *humilitas* con cui Stazio aveva segnato programmaticamente la 'poetica del declino' (su cui Hinds 1998, 83ss.) e che ha ispirato l'immagine cristiana di Stazio nella *Divina Commedia*. Petrarca converte questo atteggiamento nel suo contrario, in un'espressione di orgoglio. La profezia virgiliana dell'età d'oro sotto Augusto viene ripresa, ma la stessa svolta epocale è condizionata dal successo dell'*Africa*. Si tratta di un'espressione di *amor sui* protorinascimentale, nello spirito del finale delle *Metamorfosi* di Ovidio: *siquid habent ueri uatum praesagia, uivam* (che a sua volta riecheggia l'epigramma enniano 2,2 Vahlen: *uolito uiuos per ora uirum*, ripreso da Virgilio in *georg.* III 8-11, un passo decisivo per Petrarca; vd. sopra).

23 Cf. e.g. Elwert 1982; Blänsdorf 1996; Seagraves 1976.

24 *Afr.* IX 97-100 (Ennio): *Quicquid labor historiarum est / Quicquid virtutum cultus documentaque vite, / Nature studium quicquid, licuisse poetis / Crede.*

25 Brownlee 2005, 471: «Petrarch excludes explicit mention of Dante as an authorizing presence or model in the narrative epic category. In his *Africa*, the powerful, authorizing literary genealogy into which Petrarca-poet places himself is exclusively 'classical': Homer to Ennius to Petrarch–in the empowering fable of epic authorization through *translatio studii*, by which Petrarch is presented as a Latin *auctor*. [...] Rather than making Virgilio into a character in his epic, Petrarch, in effect, *becomes* Virgilio himself, composing the *Africa* in Latin dactylic hexameters».

26 Sul rapporto (impossibile) Petrarca-Silio: Suerbaum 1972a, 309-11; Martellotti 1981; ulteriore bibliografia in Visser 2005, 8, n. 35.

27 Epist. *var.* 38. L'unica lettera delle *Familiari* rivolta a Cola (VII 7) inizia con una citazione dal *Somnium Scipionis* ciceroniano: *quis est, qui complet aures, tantus et tam dulcis sonus?*

28 Sulla fusione dei valori pagani e cristiani nel personaggio di Scipione Visser 2005, *passim*.

Un ulteriore indizio di questo atteggiamento è l'uso del passo del *Somnium Scipionis* ciceroniano come modello. Come è noto, Cicerone introduceva la 'rivelazione' politica contenuta nel cosiddetto Sogno di Scipione con una riserva razionalistica, interpretando il fenomeno dei ritorni dei simulacri dei defunti nei sogni con la teoria dei 'residui del giorno' (rep. VI 10):

> Post autem apparatu regio accepti sermonem in multam noctem produximus, cum senex nihil nisi de Africano loqueretur omniaque eius non facta solum, sed etiam dicta meminisset. Deinde, ut cubitum discessimus, me et de via fessum, et qui ad multam noctem vigilassem, artior quam solebat somnus complexus est. Hic mihi (credo equidem ex hoc, quod eramus locuti; fit enim fere, ut cogitationes sermonesque nostri pariant *aliquid* in somno tale, quale de Homero scribit Ennius, de quo videlicet saepissime vigilans solebat cogitare et loqui) Africanus se ostendit ea *forma*, quae mihi ex imagine eius quam ex *ipso* erat notior ...
>
> Quindi, ospitati con magnificenza regale, prolungammo fino a notte inoltrata la conversazione, mentre il vecchio re non parlava se non dell'Africano, e di lui teneva in mente non solo tutte le imprese, ma anche i suoi detti. Poi quando ci separammo per andare a dormire, mi avvinse un sonno più profondo del solito, per la stanchezza del viaggio e perché ero rimasto sveglio fino a notte tarda. E allora – forse per i discorsi che avevamo fatto, poiché accade di frequente che i nostri pensieri e le nostre parole generino nel sonno *immagini* simili a quelle di cui parla Ennio a proposito di Omero, sul quale egli da sveglio molto spesso meditava e parlava –, mi si mostrò davanti l'Africano stesso, con quell'*aspetto* che mi era più familiare per averlo visto nei suoi ritratti [i.e. *imagines maiorum*] che *di persona* (trad. F. Nenci).

Petrarca, del tutto disinteressato alla teoria enniana della trasmigrazione delle anime (forse anche per ragioni di convinzione religiosa)[29], sembra aderire in questo punto al razionalismo ciceroniano (IX 144-46):

> Milibus ex tantis unus michi summus Homerus
> Unus habet quod suspiciam, quod mirer amemque.
> Ille michi e celo veniens tam sepe videtur …
>
> Tra tante migliaia, Omero è per me l'unico da ammirare e amare; mi visita dal cielo così spesso ...

Dall'altro lato, l'apparizione che descrive l'Ennio di Petrarca non è più un sogno bensì una visione vera e propria (vv. 156-60):

29 Suerbaum 1972a, 330.

Denique quicquid agens, nullo discrimine secum
Sopitus vigilansque fui, noctemque diemque.
Hic michi nunc etiam dubii sub tempore belli
Affuit in somnis. Quis somnum dixerit illum?
Pervigil astabam.

Ero con lui (scil. con Omero), dormente e sveglio, giorno e notte, anche questa volta, in tempi ambigui di guerra, mi apparve nel sogno. Ma chi mai chiamerebbe quello un sogno? Ci stavo più che desto.

In un terzo momento viene riproposto, ormai nel contesto della finzione letteraria, il modello tradizionale delle apparizioni oniriche dell'eidolon omerico, con una ripresa quasi verbale della reazione dell'Enea virgiliano all'apparizione di Ettore; è Omero a parlare (vv. 175-77):

Aspice qualis erat quondam dum vixit Homerus.
Huc ego vix tandem reserato carcere Ditis
Emersi...

Guarda come era Omero una volta, da vivo. Apertosi il carcere di Plutone potei finalmente emergere qui.

Cf. *Aen.* II 274-75:

ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo
Hectore...

Ahimè, qual era, quanto cambiato dall'Ettore che ...

Serv. *ad loc.*: Ennii uersus [*Ann.* inc. sed. 442 Skutsch]

È allettante pensare che i versi secondo Servio enniani appartenevano alla scena iniziale degli Annales[30] sia come parte del discorso di Omero stesso (come in Petrarca) sia come reazione di Ennio all'apparizione dello spettro. Petrarca conosceva il commento di Servio, ma la coincidenza è probabilmente fortuita. In ogni caso, pur riallacciandosi al paradigma tradizionalmente epico dell'*eidolon* onirico che aveva seguito Virgilio, Petrarca non sembra rinunciare allo scetticismo di Cicerone nei riguardi dei ritorni dei defunti dall'oltretomba. Anzi, si avventura in una riconfigurazione radicale del topos introducendo l'incontro di Ennio con Omero già in anticipo con il seguente disclaimer (vv. 149-151):

30 Skutsch 1985, 154: «the Ennian words [...] may or may belong to this context».

Qui licet ante novos reges et tempora Rome
Floruerit, tamen hoc in tempus mente reduxi
Presentemque animo ficta sub ymagine feci.

Sebbene abbia fiorito prima dei nuovi re e dei tempi romani, lo riportai nella mente e lo resi presente nell´anima sotto un'immagine finta.

Dopo questi versi, l'apparizione di Omero può essere immaginata sia come illusione onirica[31] sia come visione notturna[32] – l'incertezza sulla natura dell'evento sembra essere voluta. In ogni caso si tratta, secondo l'affermazione di Ennio stesso, di un'invenzione fittizia, puramente letteraria. L'Ennio di Petrarca sta inventando visioni davanti agli occhi di Scipione e del lettore.

Non è rimasto molto delle teorie del simulacro, delle trasmigrazioni delle anime e degli inferi pagani. Il senso di questa demistificazione pare chiaro: invece di abbandonarsi ai *somnia Pythagorea* di cui si faceva beffe già Orazio (*epist*. II 1,52), l'Ennio petrarchesco rappresenta l'*alter ego* del poeta in quanto autore che crea letteratura (si tratti pur di argomenti storici). Omero e Ennio sono ormai personaggi letterari. Il simulacro omerico ha perso perfino la funzione di medium 'spiritico' che ci fa comunicare con il passato e predire il futuro. Ha perso questa funzione perché perfino il passato paradigmatico (Scipione) e il futuro (la nuova età di lettere inaugurata dall'*Africa*) sono ormai soggetti alla volontà creativa del poeta. Nella sua qualità metaletteraria, il discorso di Omero rappresenta, per così dire, il 'simulacro' di questa volontà. Come pare, Ennio (invece che Virgilio) si proponeva a Petrarca come il modello principale per due ragioni complementari: con il suo orgoglio artistico protorinascimentale (*uiuos uolito* ...) e con l'ambizione di lanciare, a un punto secondo lui storicamente critico, l'idea di una letteratura in latino ciceroniano-virgiliano equivalente a quella che aveva inaugurata l'incomparabile Omero. L'Omero petrarchesco, che parla in greco (una lingua che Petrarca ha cercato di imparare senza grandi successi), profetizza l'*Africa* e l'incoronazione di Petrarca come segni di una nuova età d'oro della letteratura in latino, con Petrarca nel ruolo di trionfatore che scende dal Campidoglio cinto di alloro.

31 Cf. IX 287 *Excutior visis, somnusque recessit inanis*.

32 Si tratterebbe di una visione (e non di un sogno) secondo Suerbaum 1972b, 304, e Murphy 1997, 112.

La traduzione latina di Omero pubblicata sotto il nome del capodistriano Andreas Divus nel 1537[33] è una parafrasi letterale senza ambizioni artistiche[34] dedicata agli allievi impegnati nello studio della lingua greca e pensata come strumento di appoggio nella lettura di Omero in originale. In questo non è molto diversa dalla prima traduzione di questo tipo, quella di Leonzio Pilato che tradusse Omero in latino su richiesta di Boccaccio. La traduzione di Divo non può essere considerata originale in quanto dipende da Pilato e da tutta la tradizione della '*Versio Latina*'[35]. È tuttavia diversa in quanto si tratta della prima traduzione latina di tutto Omero uscita in stampa come opera di un solo autore. Contrariamente alla pratica di riprodurre parafrasi latine interlinearmente insieme con il testo greco o a fronte[36], la versione del Divus, pur stampata con disposizione delle pagine e dei versi corrispondente all'edizione aldina del testo greco, poteva essere acquistata come edizione di Omero in latino indipendentemente dal testo greco. La traduzione, ristampata a più riprese, divenne un bestseller tale da capitare nelle mani di Ezra Pound durante la sua visita ad una libreria d'antiquariato a Parigi.

Per Pound, Divus, un autore di seconda classe che era noto al poeta solo per il suo nome (o pseudonimo), ma pretendente alla divinità[37], divenne, insieme con l'"eccentrico' Properzio[38], uno dei *Urväter* della poesia moderna appunto grazie alla letteralità scolastica del suo Omero latino[39]:

---

33 *Homeri... Ilias, Andrea Diuo Iustinopolitano interprete, ad verbum translata. Herodoti Halicarnassei libellus, Homeri vitam fidelissime continens, Conrado Heresbachio interprete. Cum indice copiosissimo*, Venetiis: apud D. Iacob a Burgofrancho, 1537; *Homeri... Odyssea, Audrea Divo... interprete, ad verbum translata. Eiusdem Batrachomyomachia... Aldo Manutio interprete. Eiusdem Hymni Deorum 32., Giorgio Dartous Cretense interprete*, Venetiis: apud D. Jacob a Burgofrancho, 1537.

34 Non è un caso che Botley 2004 non ne faccia nemmeno menzione in un lavoro dedicato soprattutto a tre 'grandi': Bruni, Manetti e Erasmo.

35 Sowerby 1996.

36 Botley 2002, 206ss.

37 Divus ha potuto riferire il suo nome, reale (Andrea Divo) o pseudonimo (Andrea il Divino), autoironicamente al fatto che il primo libro stampato contenente tutto Omero in latino era l'opera di un maestro di scuola. Pound non è mai stato interessato all'identità storica di Divus. Cf. Pound *apud* Eliot 1954, 259 (prima pubblicazione in «The Egoist» V,8 (1918), 106-108): «In 1911 the Italian savant, Signore E. Teza, published his note, 'Quale fosse la Casata di Andreas Divus Justinopolitanus?' This question I am unable to answer, not do I greatly care by what name Andreas was known in the privacy of his life: Signore Dio, Signore Divino, or even Mijnheer van Gott may have served him as patronymic. Sannazaro, author of *De partu Virginis*, and also of the epigram ending *hanc et surgere*, translated himself as Sanctus Nazarenus, I am myself known as Signore Sterlina to James Joyce's children, while the phonetic translation of my name into the Japanese tongue is so indecorous that I am seriously advised not to use it, lest it do me harm in Nippon. (Redereded back *ad verbum* into our maternal speech it gives for its meaning, 'This picture of a phallus costs ten yen.' There is no surety in shifting personal names from one idiom to another)».

38 Sullivan 1964, 1965; Thomas 1983; Hooley 1988; Davidson 1995.

39 È una traduzione così letterale da riprodurre tutto parola per parola e rendere insistentemente con *autem* perfino la particola δέ: *Iram cane Dea Pelidae Achillis | Pernitiosam: quae infinitos Achivis*

> It takes no more Latin than I have to know that Divus' Latin is not the Latin of Catullus and Ovid; that it is illepidus to chuck Latin nominative participles about in such profusion; that Romans did not use habentes as the Greeks used ἔχοντες, etc. And nos in line 53 is unnecessary. The point is that Divus' Latin has, despite these wems, its quality; it is even singable, there are constant suggestions of the poetic motion; it is very simple Latin, after all, and a crib of this sort may make just the difference of permitting a man to read fast enough to get the swing and mood of the subject, instead of losing both in a dictionary[40].

Nel rituale negromantico del primo dei *Cantos* di Pound, il topos di Omero ritornato dall'Oltretomba per iniziare nuovi capitoli nella letteratura occidentale viene modificato in un modo che rammenta Petrarca: è il libro stesso, come un simulacro 'latino' dell'autorità dei poemi omerici, a mediare tra il passato e il presente:

> And I stepped back,
> And he strong with the blood, said then: "Odysseus
> "Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas,
> "Lose all companions." And then Anticlea came.
> Lie quiet Divus. I mean, that is
> Andreas Divus, In officina Wecheli, 1538, out of Homer.
> And he sailed, by Sirens and thence outward and away
> And unto Circe,
> Venerandam,
> In the Cretan's phrase, with the golden crown, Aphrodite,
> Cypri munimenta sortita est, mirthful, orichalchi, with golden
> Girdles and breast bands, thou with dark eyelids
> Bearing the golden bough of Argicida. So that:

«Lie quiet Divus» viene di solito interpretato nel senso di *requiescat in pace*, come gioco un po' morboso a spese del nome/pseudonimo Divus, «riposa in pace, divo morto», anche se il senso di «Lie quiet Divus» è piuttosto «lie there and be silent». Credo che Pound voleva dire appunto questo, riferendosi al poema dedicatorio di Divus che sembra rielaborare il topos dello spettro iniziatico di Omero con un'ulteriore variazione.

Omero appare al Divus durante una crisi creativa, il cui sintomo è l'insonnia, e lo incita al lavoro di traduzione (4 r.):

---

dolores inflixit | Multas autem fortem animas inferis misit | Heroum, ipsos autem laniamenta fecit canibus | Avibusque omnibus.

40 Pound *apud* Eliot 1954, 264.

Dum mecum haec, pigris Somni Deus affuit alis,
Vrentes pellens aegro de pectore curas:
Sed mulcere suis mentem et praecordia donis
Non potuit, semperque mei pars optima sursum
ipsa ferebatur, suavi nec victa sopore est.
Sed mihi tunc summus vatum divinus Homerus,
Qualis erat quondam cum bella horrenda canebat[41],
obtulit, et talem sacro dedit ore loquelam...

Mentre conversavo così con me stesso, si avvicinò su pigre ali il dio del sonno per cacciare dal cuore infermo la bruciante sollecitudine. Ma non potè placare la mente e il cuore con i suoi doni; la migliore parte di me si alzava e non voleva soccombere al dolce sonno. Allora apparse l'altissimo vate, il divino Omero[42], così come era stato una volta, quando cantava le stragi della guerra, e versò dalla bocca sacra queste parole...

Ennio aveva sognato un sogno 'vero', Cicerone aveva razionalizzato il fenomeno come effetto dei residui del giorno, Petrarca aveva rappresentato Ennio nell'inventare il proprio incontro con Omero. Partendo, come è ovvio, da Petrarca, Divus propone un'ulteriore variazione: una visione 'vera' nata dall'insonnia. Per di più, dopo aver diagnosticato uno stato di letargia, rompe questo stato con il compito da cui risulterà un vero e proprio 'simulacro' del testo omerico in forma di parafrasi letterale. Nonostante in suo carattere scolastico, questo lavoro sarà in grado di conferire a Omero una fama eterna nel mondo 'latino' (5 v.):

Fac totum relegar latio sermone per orbem:
Tu vero coelum, magnamque merebere laudem.

Fai sì che io venga letto per tutto l'orbe della terra nella lingua del Lazio: ti meriterai il cielo e tutte le lodi.

Quindi il senso di «Lie quiet Divus» deve essere questo: il libro di Divus, il 'simulacro' latino del testo omerico, non può starsene tranquillo e zitto[43]. Si agita nervosamente e parla, come i tavoli delle sedute spiritiche. È più di una metafora di ispirazione poetica che si sveglia; li libro di Divus è un medium coinvolto in un rituale negromantico.

41 Cf. *supra* Ennio, Virgilio, Petrarca!
42 Nominando Omero *divinus Homerus*, Divus sembra voler attirare l'attenzione sul proprio nome/pseudonimo in modo autoironico appunto perché la sua traduzione altro non è che una piatta e prosaica parafrasi scolastica.
43 Kahane 1999, 816, parte da questa valenza della frase e la interpreta come *self-interfering pattern*, nello spirito della teoria degli atti linguistici, senza comunque rendersi conto del riferimento al poema dedicatorio.

È noto che Pound riconosceva in Properzio perfino un precursore rudimentale e avanti lettera dei propri programmi dell'"imagismo' e del 'vorticismo'[44]. In Divus, Pound vide un modernista non rudimentale ma piuttosto radicale, e lo dichiarò apertamente. Questo è il frutto di un malinteso creativo cui Pound si arrende comunque in modo consapevole. Divus è una parafrasi di bassissimo valore letterario, che segue pedissequamente l'ordine delle parole dell'originale. Forse per questo Pound descrive il processo di traduzione con le parole «out of Homer»: la traduzione non è fatta *secondo* il testo greco, ma quasi 'tratta fuori' con violenza. Ci porta così vicino all'originale greco che produce per forza effetti di straniamento. Ma l'abisso semantico ed estetico che si apre in questo modo è paradossalmente capace di destare l'impressione di una vicinanza radicale – non tanto con l'originale greco quanto con il linguaggio della poesia moderna.[45]

Marko Marinčič
Univerza v Ljubljani
marko.marincic@ff.uni-lj.si

44 Si veda Benediktson 1989.

45 I miei ringraziamenti vanno a tutti che hanno reso possibile il convegno triestino del 2020, innanzitutto a Marco Fernandelli e Ermanna Panizon. La relazione è stata presentata in forma rielaborata a Milano Statale in ottobre 2021 come digressione da un corso di lezioni su «Tema e variazione nella letteratura latina» diretto da Massimo Gioseffi. Il contributo è nato anche come frutto di due progetti di ricerca sostenuti dall'Agenzia di ricerca slovena, «Empire and Transformation of Genre in Roman Literature» (J6-2585), e «Image - Word - Knowledge. The Transmission and Transformation of Ideas on the Territory Between the Eastern Alps and the North Adriatic 1400-1800» (P6-0437 A) .

Riferimenti bibliografici

Abgamu 2022
S. A. A. Abgamu, *The Reception of Petrarch's Africa in Fascist Italy*. «International Journal of the Classical Tradition» XXIX (2022), 83-102.

Benediktson 1989
Th. Benediktson, *Propertius. Modernist Poet of Antiquity*, Carbondale-Edwardsville, Ill. 1989.

Bernard 1962
A.S. Bernard, *Petrarch, Scipio and the Africa. The Birth of Humanism's Dream*, Baltimore 1962.

Blänsdorf 1996
J. Blänsdorf, *Petrarcas lateinische und italienische Dichtung am Beispiel der Ep. metr. I 6 und der Canzone 129*, R. Faber, B. Seidensticker (cur.), *Worte, Bilder, Töne. Studien zur Antike und Antikerezeption Bernhard Kytzler zu Ehren*, Würzburg 1996, 231-243.

Blumenberg 1976
H. Blumenberg, *Aspekte der Epochenschwelle. Cusaner und Nolaner*, Berlin 1976.

Botley 2002
P. Botley, *Learning Greek in Western Europe 1396-1529. Grammars, Dictionaries and Student Texts*, in C. Holmes, J. Waring (cur.), *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and Beyond*, Leiden 2002, 199-223.

Botley 2004
P. Botley, *Latin Translation in the Renaissance. The Theory and Practice of Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti and Desiderius Erasmus*, Cambridge 2004.

Brelich 1966
A. Brelich, *The Place of Dreams in the Religious World Concept of the Greeks*, in G.E. Grunebaum, R. Caillois (cur.), *The Dream and Human Societies*, Berkeley 1966, 193-301.

Brownlee 2005
K. Brownlee, *Power Plays. Petrarchs Genealogical Strategies*, «Journal of Medieval and Modern Studies» XXXV (2005), 467-488.

Davidson 1995
P. Davidson, *Ezra Pound and Roman Poetry*, Amsterdam 1995.

Eliot 1954
T.S. Eliot (cur.), *Literary Essays of Ezra Pound*, Norfolk, Conn. 1954.

Elwert 1982
W.Th. Elwert, *Vergil und Petrarca*, «WJA» VIII (1982), 117-127.

Friedrich 1948
W.H. Friedrich, *Ennius-Erklärungen*, «Philologus» LXXXXVII (1948), 277-301.

Gigon 1978
O. Gigon, *Lukrez und Ennius*, in Id. (cur.), *Lucrèce*, Vandoeuvres-Genève 1978, 167-191.
Hardie 1986
P.R. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.
Hardie 1993
P.R. Hardie, *The Epic Successors of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge 1993.
Heubeck-Hoekstra 1989
A. Heubeck, A. Hoekstra, *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. 2: *Books ix-xvi*, Oxford 1989.
Hinds 1998
S. Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge 1998.
Hooley 1988
D.M. Hooley, *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, London 1988.
Huss-Regn 2007
B. Huss - G. Regn, *Petrarcas Rom. Die Geschichte der Africa und das Projekt der Renaissance*, in Id. (cur.), *Francesco Petrarca, Africa*, II, Mainz 2007, 161-199, trad. ingl. *Petrarch's Rome. The History of the Africa and the Renaissance Project*, «Modern Language Notes» CXXIV (2009), 86-102.
Kahane 1999
A. Kahane, *Blood for Ghosts? Homer, Ezra Pound, and Julius Africanus*, «New Literary History» XXX (1999), 815-36.
Klecker 2001
E. Klecker, *Vergilimitation und christliche Geschichtsdeutung in Petrarcas Africa*, «Wiener Studien» CXIV (2001), 645-676.
Martellotti 1981
G. Martellotti, *Petrarca e Silio Italico. Un confronto impossibile*, R. Avesani - M. Berengo - G. Billanovich (cur.), *Miscellanea Augusto Campana*, II, Padova 1981, 489-503.
Murphy 1997
S. Murphy, *The Gift of Immortality. Myths of Power and Humanist Poetics*, Madison, N.J. 1997.
Pizzani 1995
U. Pizzani, *Ennio e il destino delle anime*, «Rudiae» VI (1995), 39-81.
Schaffenrath 2005
F. Schaffenrath, *Petrarca in Africa. Selbstbezüge in Petrarcas Africa-Epos*, «Humanistica Lovaniensia» LIV (2005), 49-62.
Seagraves 1976
R.W.A. Seagraves, *The Influence of Vergil on Petrarch's Africa*, Diss. Columbia University 1976.

Skutsch 1985
O. Skutsch, *The Annals of Quintus Ennius*, Oxford 1985.
Sowerby 1996
R. Sowerby, *The Homeric Versio Latina*, «ICS» XXI (1996), 161-202.
Suerbaum 1972a
W. Suerbaum, *Ennius bei Petrarca. Betrachtungen zu literarischen Ennius-Bildern*, in O. Skutsch (cur.), *Ennius*, Vandoeuvres-Genève 1972, 293-347.
Suerbaum 1972b
W. Suerbaum, *Poeta laureatus et triumphans. Die Dichterkrönung Petrarcas und sein Ennius-Bild*, «Poetica» V (1972), 293-328.
Sullivan 1964
J.P. Sullivan, *Ezra Pound on Classics and Classicists*, «Arion» III (1964), 9-22.
Sullivan 1965
J.P. Sullivan, *Ezra Pound and Sextus Propertius. A Study in Creative Translation*, London 1965.
Thomas 1983
R. Thomas, *The Latin Masks of Ezra Pound*, Ann Arbor 1983.
Visser 2005
T. Visser, *Antike und Christentum in Petrarcas Africa*, Tübingen 2005.
Waszink 1950
J.H. Waszink, *The Proem of the Annales of Ennius*, «Mnemosyne» III (1950), 215-240.
Wilkins 1943
H. Wilkins, *The Coronation of Petrarch*, «Speculum» XVIII (1943), 155-197.

L'antico in viaggio: la ricezione della classicità nella decorazione dei transatlantici

Massimo De Grassi

Il contributo analizza le decorazioni dei transatlantici italiani, ricostruendone la storia dagli anni Venti agli anni Cinquanta. L'indagine si concentra su casi esemplari di riferimento al mito e all'arte antica negli allestimenti interni delle navi, mettendo in luce la relazione tra i temi scelti e il contesto in cui si inseriscono e mostrando l'evoluzione delle tecniche e del linguaggio formale, dallo stile decorativo ancora di matrice tardo-ottocentesca a soluzioni sperimentali come quelle adottate da Marcello Mascherini e Tranquillo Marangoni.

This essay analyzes the decorations of Italian ocean liners, from the Twenties to the Fifties. The investigation focuses on exemplary cases of the use of classical myth and art in the interior design of ocean liners, revealing the relations between the ancient themes represented and the context of the decoration and retracing the evolution of tecniques and style from the ornamental fashion of the fin-de-siècle to the contemporary solutions of Marcello Mascherini and Tranquillo Marangoni.

Keywords: classical heritage, naval furniture, transatlantic liners, sculpture, xylography.

La breve ma intensa storia delle grandi navi passeggeri sulle rotte transatlantiche, mezzi di trasporto ma anche strumenti di sogno, vista la fortuna di cui continuano ancora a godere, si può configurare come una sorta di moderna mitografia, alla cui costruzione hanno contribuito non poco allestimenti interni che spesso nel secondo dopoguerra diverranno fucina di soluzioni tecniche innovative e di grande efficacia visiva: interventi che in molti casi oggi potremmo definire vere e proprie realizzazioni *site specific*.

I contatti sinergici tra la cantieristica navale e l'arte figurativa, intesa nella sua accezione più ampia, attraversano con alterne fortune tutti i primi settant'anni del Novecento, il periodo cioè di maggior fortuna, economica e sociale, del trasporto navale dei passeggeri. Quegli stessi transatlantici trasformatisi oggi nelle moderne navi da crociera, 'divertimentifici' galleggianti paradossalmente più simili, nel migliore dei casi, a pensioni galleggianti che ai palazzi di lusso evocati negli scritti degli anni venti e trenta[1]. Gli interni, nell'immaginario d'inizio Novecento, dovevano infatti poter riproporre quelli

1 Sul tema De Grassi 2012, 39ss.

dei palazzi di rappresentanza, lussuosi e non necessariamente funzionali, almeno nella prospettiva che quel termine andava lentamente assumendo, limitando il più possibile i contatti visivi con l'esterno, considerati paradossalmente poco gratificanti, per favorire una sorta di 'straniamento' quasi cinematografico. In navi che stavano diventando sempre più grandi, la distribuzione degli spazi interni rimarrà sostanzialmente invariata almeno fino alla metà degli anni venti, replicando, in scala ridotta, le stratificazioni sociali cittadine. Così le misere camerate della terza classe venivano confinate ai ponti inferiori, spesso in contiguità con le allora enormi sale macchine[2], mentre i livelli superiori erano riservati ai lussuosissimi ambienti comuni della prima classe, perlopiù articolati intorno a una grande sala di rappresentanza a doppia altezza riccamente decorata e sontuosa negli arredi, come fosse appunto il salone di un grande palazzo cittadino o, ancor meglio, di un albergo di lusso di rango internazionale.

Sintomatica di questa assimilazione è anche una preziosa testimonianza di Filippo Tommaso Marinetti che viene chiamato dalla società armatrice Navigazione Generale Italiana a scrivere, su commissione, una sua impressione di un viaggio sulla *Duilio*[3], primo grande transatlantico italiano, il cui allestimento interno era stato realizzato dalla palermitana Ducrot Mobili e Arti Decorative nel 1923:

> mi sforzo di ricordarmi che navigo nel salone da pranzo a due piani e cupola, guardando fuggire laggiù, dietro la vetrata, un piccolo mare civilizzato, estraneo, sconfitto, inutile come il fondale sopprimibile di un palcoscenico. Assaporo un ideale insuperabile pranzo italiano mentre in altri saloni profondi si accendono lanternoni medievali che creano la pensosa penombra di castelli. Dopo la festa da ballo e il cinematografo, mi dicono che il mare ingrossa, eppure mi addormento col senso di stabilità che si gode in un palazzo radicato nella terra[4].

Un testo d'occasione certamente lontano dalle intemperanze tipiche della prosa marinettiana ma illuminante di quella che voleva essere l'immagine di queste grandi imbarcazioni: i termini di paragone sono palazzo e castello, e addirittura il mare, che quasi non si vede, diventa un fondale «sopprimibile», come il chiaro di luna di certa prosa futurista. Un messaggio che da un lato voleva evidentemente rassicurare il pubblico sull'effettiva sicurezza di quei mezzi, più volte messa alla prova, e dall'altro mettere a fuoco le reali comodità di cui avrebbe potuto godere a bordo, che si volevano del tutto simili a quelli di un grande albergo di terraferma, se non qualcosa di più, come si legge a proposito del *Roma*, realizzato e allestito dalle stesse compagnie appena tre anni dopo: «questo non è affatto un museo, ma non è già più un albergo: i saloni di prima classe del *Roma* suggeriscono più giustamente l'immagine

2 Su alcuni di questi aspetti cfr. Gibelli 2004, 197ss.
3 Su questa nave cfr. Carosio 159ss.
4 Marinetti 1928, 77; citato in Fochessati 2004, 230.

di un palazzo principesco e fanno veramente pensare che nel rapido incalzante e prodigioso progredire della tecnica navale, ossia delle lussuose costruzioni di bordo, si sia ormai raggiunto lo zenit e non si possa assolutamente andare più in là»[5].

In quell'occasione la compagnia armatrice si era giovata della partecipazione di un artista da tempo riconosciuto a livello internazionale come Galileo Chini, e di uno scultore allora ai vertici del panorama nazionale come Angelo Zanelli, che in quelle sede aveva riproposto, in scala ridotta, la colossale *Dea Roma* da poco posta a vegliare la tomba del milite ignoto sull'Altare della Patria a Roma[6]: una scelta palese nelle sue implicazioni culturali e nazionalistiche, ma ancora molto lontana dal definire un'esplicita vocazione estetica e ancor più dal profilare un possibile richiamo alla tradizione classica.

Per quanto l'idea stessa del viaggio per mare potesse sollecitare antiche narrazioni che avevano sostanziato la dimensione mitica del viaggio stesso, la componente altoborghese e tradizionalista rimaneva prevalente. Le scelte operate sul piano stilistico negli arredi e nella distribuzione planimetrica erano indirizzate in prospettiva storicista, pianificando dei veri e propri tour negli stili utilizzati per arredare gli ambienti comuni della nave. Ancora per tutti gli anni venti le aziende specializzate di tutta Europa continueranno a proporre arredi e decorazioni nei più vari stili adatti a sottolineare il carattere lussuoso e nelle intenzioni principesco di questi ambienti. Far dimenticare l'ambiente circostante sembrava essere l'imperativo dominante, quasi a voler allontanare il più possibile dagli occhi del ricco pubblico di utenti gli inevitabili disagi del viaggio, lasciando questi ultimi agli emigranti della terza classe, accatastati nei dormitori posti vicino alla linea di galleggiamento[7].

Non stupisce quindi che le due principali ditte specializzate in allestimenti (oltre che in arredi in stile) cui le compagnie italiane si affidavano, la palermitana Ducrot e la fiorentina Coppedè, erano richieste anche da costruttori internazionali per «la fedeltà della riproduzione e per la lussuosa interpretazione dello stile» e la loro capacità di armonizzare le situazioni più diverse[8], continuando una tradizione che era stata uno dei fiori all'occhiello dell'ebanisteria italiana (e in particolare veneziana) per tutta la seconda parte dell'Ottocento.

Quasi inesistenti fino a questo punto le concessioni a stili 'moderni' e soprattutto ancor meno attenzione ai temi legati alla tradizione classica: una parziale eccezione si può intravvedere nei dipinti realizzati nel 1923 da Luigi Arcangeli per la Sala da fumo della turbonave *Conte Verde*, dove sirene e altre creature fantastiche sono evocate con cadenze moderniste: creature che costituivano l'unica parentesi allo

5 Colombo 1927, 117; citato in Fochessati 2004, 242.
6 De Grassi 2018, 106s.
7 Sulle condizioni di viaggio del *Duilio* e sulle complesse vicende della sua costruzione cfr. Carosio 2004, 167s.
8 Piccione 2001, 178s.

storicismo imperante che improntava di sé l'allestimento dell'imbarcazione, ma ancora lontani dal suggerire temi legati alla sua funzionalità.

Tra le poche variabili proposte in questi anni spiccano alcuni brani dell'allestimento della S*aturnia*[9], realizzato nei cantieri dell'Alto Adriatico dalla società Cosulich line di Trieste e la cui supervisione era stata affidata all'architetto triestino Arduino Berlam. Quest'ultimo nel 1926 aveva chiamato il conterraneo Giovanni Mayer a realizzare al culmine dello scalone di prima classe un grande rilievo in bronzo che nelle parole del progettista evocava la divinità eponima della nave[10], «la *magna partes fregum Saturnia tellus*, l'italica dea della fecondità e dell'abbondanza, in mezzo ad un mare di spighe e una corona di floridi bambini»[11] (fig. 1). Il tutto era stato modellato con uno stile certamente raffinato, debitore del realismo assimilato durante la formazione braidense dello scultore e che anticipa, almeno nella scelta tematica, una vocazione antiquaria che negli anni successivi, in contesti di questo tipo, diventerà via via più presente, per quanto in modo episodico e non ancora programmatico.



Fig. 1 Giovanni Mayer, *La dea Saturnia*, 1927, scalone di prima classe della motonave *Saturnia*. Opera dispersa.

9 Sulla nave cfr. Valenti 2007. Sul suo arredo: Piccione 2001, 188ss.

10 Piccione 2001, 190. L'allestimento avrà però vita breve, visto che la nave verrà riallestita pochi anni dopo.

11 Berlam 1933, 234. Su Giovanni Mayer e sulla scultura: Salvador 2003, 89s.

Nella seconda parte degli anni venti la deriva storicista nella prassi decorativa delle navi italiane continua arrivando talvolta ai limiti del grottesco, come nel caso del lussuosissimo scalone di passaggio nel *Conte Grande*, realizzato dai Coppedè tra il 1926 e il 1927 e punteggiato dalla citazione della *Primavera* botticelliana a metà dello scalone[12], un aspetto che ai nostri occhi appare decisamente *demodé*, ma all'epoca verrà particolarmente apprezzato dalla clientela statunitense cui la nave era destinata.

Questo paradigma storicista verrà messo in discussione soltanto nell'ultima parte degli anni venti, quando si aprirà qualche spazio operativo di segno diverso, dapprima confinato nella produzione di navi passeggeri meno importanti e costose, impegnate soprattutto sulle rotte mediterranee, forse meno prestigiose di quelle transoceaniche ma sicuramente vitali per l'economia di paesi che si affacciavano su quel bacino. Il rinnovamento avverrà però in relazione al diffondersi di pratiche architettoniche che avranno proprio in Italia uno dei centri di elaborazione più fecondi. L'arrivo sulla scena della cantieristica navale italiana di un architetto come Gustavo Pulitzer Finali apre a nuove possibili soluzioni anche nel campo della decorazione[13], introducendo una progettualità in linea con il nascente funzionalismo[14]. Nella sua ottica non si trattava più di offrire interni modellati sull'evocazione della cultura rinascimentale italiana attraverso «la ricchezza dei suoi decori tipicamente "terrestri" […] ma la modernità di un confort ambientale elegante (non di lusso) questa volta tipicamente marino, anzi, mediterraneo, architettonicamente composto seguendo i canoni ispirati alla grande cultura mitteleuropea che si sviluppa in quegli anni tra Trieste, Vienna e Budapest»[15]. Di fatto, ed è questo il passaggio più interessante ai fini del processo che in questa sede si vuole descrivere, nell'ottica dell'architetto triestino la nave non deve più cercare di 'travestirsi' da palazzo galleggiante, ma manifestare la specificità della sua struttura e del suo rapporto con il mare, anche, come si vedrà, attraverso i suoi aspetti mitografici. Eloquente in questo senso la motonave *Calitea*, consegnata il 12 ottobre 1933 e concepita appositamente per la linea del Levante e del Dodecaneso. Nel nome riprendeva quello di una celebre località di Rodi nota fin dall'antichità per le sue acque e dove pochi anni prima era stato inaugurato dal governo italiano un importante complesso termale. Allestita da Pulitzer Finali, la nave era stata impreziosita nel vestibolo di prima classe da un bronzo di Marcello Mascherini[16], scultore emergente della scena triestina, intitolato *Ninfa Calitea* (fig. 2), realizzato ispirandosi alla *Afrodite al bagno* del Museo Archeologico di Rodi, resa nota al pubblico soltanto da poco[17].

12 Cfr. Valenti 2011, 57s.
13 Cfr. Riccesi 1985.
14 Su questa nave e sulle sue «sorelle» si veda anche Valenti 2011.
15 Pulitzer 2004, 99s.
16 Piccione 2001, 182.
17 Una nota sulla recente scoperta della scultura in Maiuri 1924, 385ss.



Fig. 2 Marcello Mascherini, *Ninfa Calitea*, 1933, vestibolo di prima classe della motonave *Calitea*. Opera dispersa.

Pochi anni dopo, nel 1936, nel quadro di un rinnovamento in senso 'moderno' della *Saturnia* operato nei cantieri triestini, Mascherini realizzerà per il bar della classe turistica due bassorilievi in legno di rovere alti due metri e mezzo con *Ulisse* e le *Sirene*, stilizzati con cadenze vagamente Decò[18] (fig. 3): una sorta di anticipazione delle incursioni nelle tematiche classiche che caratterizzeranno i numerosi interventi dello scultore destinati alle navi passeggeri nel secondo dopoguerra.

In questo contesto per certi aspetti 'preparatorio' si inserisce anche il grande pannello con l'allegoria della *Terra*[19], modellato tra il 1939 e il '40 per la *Roma*, dove emergono atmosfere bucoliche, con immagini genericamente tratte dal repertorio antiquario già sperimentato più volte dall'artista.

18 Piccione 2017, 33.
19 Piccione 2017, 39ss.

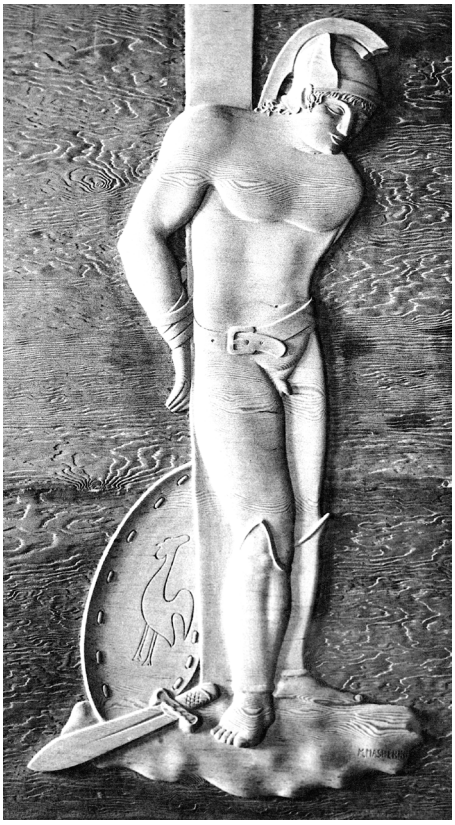


Fig. 3 Marcello Mascherini, *Ulisse ascolta il canto delle siren*e, 1936, bar della classe turistica della motonave Saturnia.

A margine degli aspetti appena citati, va evidenziato come negli anni trenta le navi passeggeri verranno strutturate nei rispettivi cantieri mirando a dotarle sempre più di un contenuto 'nazionalistico', qualificandolo come espressione delle potenzialità industriali del paese armatore. Nel contempo l'allestimento degli interni delle classi superiori andrà sempre più configurandosi come 'vetrina' della migliore produzione nazionale: un'alternativa viaggiante ai padiglioni allestiti nelle grandi esposizioni universali e mirata a un pubblico di potenziali fruitori di prodotti di lusso. Ma anche in un contesto di questo tipo il tema della classicità rimarrà una presenza discreta e costante, in una connessione sempre più stretta con la diffusa tendenza a introdurre temi marini nei partiti decorativi.

A questo proposito vale la pena riportare le illuminanti annotazioni di Giò Ponti sulle pagine di *Domus* dell'ottobre del 1931:

> Il problema dell'arredamento navale va al di là della semplice questione di comodità, di eleganza, di gusto. Esso è, attraverso l'opera degli artisti e degli esecutori, una viva testimonianza del tenore della civiltà di una Nazione che sulla nave esercita l'ospitalità: funzione rappresentativa altissima dalla quale derivano prestigio e autorità grandi: funzione anche grave di ambiziosa responsabilità. Da questa funzione si esclude da sé la sorpassata, se non abbandonata, maniera di arredare all'antica e pomposamente i bellissimi scafi moderni: questa maniera nega tutti gli apporti originali e sinceri dello spirito, dell'arte e della tecnica d'oggi e dà in conseguenza una ben lamentevole testimonianza della nostra civiltà e delle nostre virtù creative, il che non corrisponde affatto al vero ed è quindi gratuita diffamazione delle nobili forze, delle attività e possibilità che oggi l'Italia rappresenta in questo campo. Oltre al controsenso che ripugna lo spirito v'è, nelle navi arredate all'antica, la falsità congenita dell'opera; opera senza autorità e senza stato civile: opera assurda che, per gli intelletti educati non riesce neppure quel che vorrebbe essere, cioè opera stilistica, perché costretta a dimensioni e scopi impossibili a conciliare col rispetto stesso degli stili: opera che esclude automaticamente gli artisti migliori dell'Italia d'oggi, cioè la Nazione vivente, […] i nostri artisti, la cui autorità è alta e significativa e sicura, debbono essere saggiamente presenti con l'opera loro sulle nostre navi. È questa un'altra testimonianza di civiltà e una risorsa stupenda per impiegare doti magnifiche di uomini valorosi[20].

Ponti sottolineerà quindi il filo rosso che univa i vari ambienti, collegando la struttura suggerita da Pulitzer Finali alle soluzioni internazionali più avanzate nel campo dell'architettura navale:

> occorre volere una unità nell'ordinamento di questa serie di ambienti contigui. Chi visiti la *Victoria* è molto colpito dalla seconda classe, nella quale gli ambienti, pur diversissimi, sono "conseguenti", cioè coordinati nella loro diversità (cosicché il passare dall'uno all'altro o il vedere l'uno dall'altro compone per noi sempre un piacevole spettacolo). La chiara concatenazione del disegno ordinatore dà a questi ambienti una suggestione che supera in unità quella (superiore singolarmente) che danno gli stupendi ambienti della prima classe. Come si era già notato, ad esempio, nel *Bremen*, dove le classi inferiori concepite unitariamente sono più schiette delle prime classi composte da ambienti che uno sforzo di lusso ha come troppo diversificato e separato[21].

Le scelte progettuali evocate da Ponti erano anche il frutto indiretto delle norme molto più restrittive sull'immigrazione varate dagli USA nel 1924, norme che di fatto modificavano le prospettive commerciali sulle rotte più battute, quelle per gli Stati Uniti appunto, e che facevano venir meno alla necessità di predisporre ampi spazi da destinare a quella terza classe che per molto tempo aveva alimentato le casse delle compagnie, ma anche limitato le

20 Ponti 1931, 22ss.
21 Ponti 1931, 24.

potenzialità progettuali. I transatlantici progettati dopo quella data godranno quindi della possibilità di ampliare quelle strutture destinate a relax, lusso e intrattenimento molto gradite dalla facoltosa clientela che era diventata la destinataria principale.

Caso emblematico, oltre alle navi tedesche citate da Ponti, sarà la *Normandie*, che con la gemella *Île de France*, era stata commissionata dalla Compagnie Géneralé Transatlantique per vincere la partita sulle rotte più redditizie. Imbarcazioni che erano decisamente innovative nella parte tecnica, tuttavia quest'ultima, nella percezione del pubblico, sarà oscurata dalla raffinatezza delle linee e, soprattutto, dalla ricercatezza delle soluzioni proposte per gli interni, affidati ai principali artisti francesi, sino a diventare una vera e propria bandiera di quell'Art Decò che aveva debuttato alla fondamentale *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes,* tenutasi a Parigi nel 1925. Il *Normandie* diventava così il paradigma della nuova arte francese, proponendola con forza a un pubblico internazionale molto selezionato.

Queste nuove produzioni ricalcano di fatto gusti e ambizioni delle classi dirigenti di cui erano espressione, e se quelle francesi erano improntate all'imperante gusto Déco, quelle italiane erano decisamente più tradizionali: testimonia in questo senso l'allestimento del *Rex*[22], ideale controparte italiana delle migliori produzioni europee e impegnato come queste nella conquista del *Blue Riband* o *Nastro Azzurro*, il record di velocità sulla linea Southtampton-New York che in questi anni passa di mano parecchie volte. Tra i record realizzati da navi italiane, anche quello del *Rex*, che lo stabilirà nel 1933 mantenendolo per un breve periodo[23].

Nel caso di quest'ultima nave la ricerca delle prestazioni aveva determinato la creazione di soluzioni nautiche d'avanguardia, cui però facevano da contraltare soluzioni decisamente conservatrici nelle linee di sviluppo dell'arredo, dove ancora una volta le esigenze del pubblico statunitense avevano il sopravvento. Nei lussuosi ambienti del *Rex* troveranno spazio le migliori tradizioni artigianali della penisola, senza che nessuna opzione venisse lasciata a soluzioni più moderne o almeno limitatamente funzionali. In questo contesto non potranno quindi mancare riferimenti a un passato più o meno recente e prestiti da una tradizione antica che non aveva mai smesso di alimentare la produzione italiana in questo campo. Così il lusso richiesto dalla potenziale clientela trovava una risposta nelle sfarzose sale della prima classe arredate dai Coppedè, ispirate, al limite del plagio, agli ambienti di palazzo Colonna e soprattutto, nel salone centrale, alla celebre Galleria, dove fanno capolino elaborazioni più o meno fedeli del repertorio classico presente nella sala originale.

22 Sul *Rex* e sul suo mito: Piccione 2013.

23 Su questa prestigiosa competizione cfr. Eliseo 2004, 180ss.

A indicare una scelta programmatica a livello nazionale si possono poi citare gli arredi del *Conte di Savoia*, costruito dai Cantieri Riuniti dell'Adriatico a Trieste, per conto del Lloyd Sabaudo di Genova, e completato solo due mesi dopo il *Rex*, rispetto al quale era di dimensioni appena inferiori. Qui la prospettiva storicista dei saloni di rappresentanza si nutrirà di suggestioni classiche più vicine ai format dei *peplum* holliwoodiani che ai prototipi storici. Si leggono in questo senso per esempio gli ambienti del salone principale, popolati di riproduzioni in gesso delle più celebri statue antiche (fig. 4)[24].



Fig. 4 *Salone di prima classe del transatlantico* Conte di Savoia.

D'altro canto, paesi di tradizione marinara altrettanto solida come l'Inghilterra sceglieranno per le loro imbarcazioni di punta soluzioni del tutto diverse, e per quanto la tradizione recente dell'arte locale non fosse in nessun modo paragonabile a quella di Francia e Italia per qualità e quantità, la scelta degli artisti cadrà volutamente su nomi anglosassoni, anche allo scopo di amplificare la valenza 'nazionale' del progetto. Emblematico in tal senso il caso della *Queen Mary*, ammiraglia della flotta d'oltremanica varata nel 1936, dove si assisterà alla messa in opera di sontuosi allestimenti ispirati a un moderato modernismo accompagnato da un vero trionfo di iconografie legate al mondo marino, tanto da costituire il principale filo conduttore nelle scelte decorative[25].

24 Cfr. Valenti 2007, 55ss.

25 Un'accurata e puntualissima disamina della decorazione della Queen Mary all'indirizzo http://www.sterling.rmplc.co.uk/ visitato il 04/07/19.

Dopo i fasti degli anni trenta, la guerra segnerà una forte cesura nell'epopea della navigazione transoceanica di linea, soprattutto a causa delle gravi perdite subite dalle flotte europee, con navi distrutte o trasformate in ospedali o ancora destinate al trasporto delle truppe: flotte che saranno gradualmente ricostruite su principi e dinamiche rinnovate.

Alla ripresa dei lavori nel dopoguerra, lasciato alle spalle il dibattito sull'architettura 'moderna' e il suo ruolo negli allestimenti navali, i cantieri italiani adotteranno ben presto soluzioni d'avanguardia, legate da un lato alla sperimentazione su nuovi materiali e dall'altro alla nuova distribuzione degli spazi interni, con grande attenzione riservata al ruolo degli artisti nel completamento degli ambienti di rappresentanza e un largo spazio lasciato a un recupero ragionato della tradizione classica.

Sul valore di queste esperienze, declinate sul versante italiano e in parte vissute in prima persona, Giò Ponti scriverà ancora una volta pagine lucidissime su *Domus* rilevandone le peculiarità non più in chiave nazionalistica quanto piuttosto nazionale: «nell'arredamento le nostre navi devono essere "dedicate all'Italia" cioè all'onore dell'Italia in due modi. L'uno, figurativo, rappresentato nelle decorazioni, nelle pitture, negli ornamenti: ed è il richiamo della "leggenda d'Italia': le architetture famose, i giardini famosi, l'Italia antica […] l'Italia degli artisti e dell'artigianato di oggi, L'Italia delle incantevoli ceramiche, dei prodigiosi vetri, degli smalti famosi, delle stoffe meravigliose: l'Italia leggendaria dell'arte e della storia. L'altro modo di onorare L'Italia è, se anche concepiamo la nave solo come un "funzionale mezzo di trasporto" e non di propaganda, nel fare che le navi italiane battano tutte le straniere sotto questo aspetto». Ponti chiudeva poi chiedendosi retoricamente: «per quanto riguarda le navi si sa che due sono le opinioni: quella che esse siano esclusivamente dei perfetti mezzi di trasporto e quella che esse siano anche una manifestazione delle arti del paese che la nave rappresenta»; ovvia la risposta, poche righe sotto: «noi siamo ovviamente per la seconda opinione perché non v'è nessuna ragione che dei passeggeri che vengono in Italia attratti da essa, cioè dall'arte italiana, non ne trovino l'espressione (naturalmente la più nobile) sulle stesse navi italiane»[26].

Sul territorio italiano il lavoro si dividerà principalmente tra i cantieri di Genova e quelli dell'alto Adriatico, Monfalcone e Trieste, partendo da importanti lavori di riallestimento che vedranno in prima fila tre diversi gruppi di architetti, che si consolideranno negli anni successivi in altrettante scuole ben riconoscibili nel campo dell'arredamento navale: tra queste le scuola nata a Trieste intorno a Gustavo Pulitzer, trasferitosi nel '48 a Genova, il gruppo composto da Umberto Nordio,

26 Ponti 1951, 26ss.

Vittorio Frandoli, Aldo Cervi e Romano Boico[27]; a chiudere le fila la scuola milanese facente capo a Giò Ponti, che deciderà di giocare in prima persona una partita che nei decenni precedenti lo aveva visto nel ruolo di autorevole commentatore[28].

Lungo la ripresa postbellica gli interventi progettuali si muovono quindi nell'ottica di una più diffusa 'democratizzazione' del viaggio per mare, ripristinando le linee e le rotte commerciali e cercando soprattutto di far fronte alle nuove esigenze.

Esemplari in tal senso i lavori di riallestimento della turbonave *Conte Biancamano* messi in opera nei cantieri San Marco di Monfalcone[29]. Costruita all'inizio degli anni Trenta[30], l'imbarcazione doveva essere del tutto rinnovata dopo le vicissitudini del periodo bellico. Per la prima volta, a seguito di un bando di concorso, il rinnovo degli spazi interni sarà affidato ai tre gruppi di lavoro appena citati. Parallelamente a questa esperienza prenderà il via il rifacimento degli interni della *Conte Grande*, affidato invece in toto al gruppo milanese formato da Giò Ponti, Nino Zoncada e Matteo Longoni. Con questa scelta si darà vita a un dibattito critico intorno alla tendenza 'unitaria' veicolata da quest'ultimo episodio e contrapposta a quella 'pluralista', che trovava nella *Conte Biancamano* la sua espressione più compiuta[31]. In questo contesto il più ricettivo e innovativo nel campo specifico dei lavori decorativi è senz'altro il gruppo triestino di Umberto Nordio, Vittorio Frandoli, Aldo Cervi e Romano Boico[32], che si caratterizza negli allestimenti per la presenza di interventi che mirano a enfatizzare l'aspetto narrativo dell'opera degli artisti, che talvolta prevale sulla composizione degli spazi. A loro infatti viene talvolta affidata non solo l'ideazione di grandi pannelli decorativi, ma anche, come nel caso emblematico di Marcello Mascherini[33], quella di parti strutturali solitamente riservate all'intervento degli architetti. Non è certo un caso che in questi contesti verranno privilegiate tematiche legate al mare, visto sia come presenza esemplare che nei suoi riflessi mitologici. Proprio Mascherini, in linea con la sua produzione artistica, che in quegli anni era sistematicamente indirizzata a un approccio dialettico alla cultura classica, spetterà il ruolo di capofila nel riposizionamento del gusto negli allestimenti navali.

Nel caso specifico della *Conte Biancamano*, oltre agli arredi mobili, con stampe di Antonio Zoran Music e Tranquillo Marangoni e dipinti dei migliori pittori

27 Sull'attività del gruppo triestino si veda anche: Pulitzer 2004, 98ss.; Crusvar 1988, 236ss. Su questi aspetti anche Crusvar 2004, 68ss; da ultimo: Piccione 2017, 30ss.
28 Cfr. Piccione 2007.
29 Sulla storia di questi cantieri cfr. Benvenuti 1988, 36-73; Staccioli 1988, 74ss.
30 Pulitzer 2004, 99s.
31 Cfr. Piccione 2001, 200.
32 Nodari 2018.
33 Cfr. Piccione 2017, 26ss.

triestini sparsi nei locali delle classi superiori[34], a imporsi all'attenzione del pubblico sarà soprattutto lo straordinario rosone con le storie degli argonauti sul soffitto della veranda di prima classe, realizzato da Marcello Mascherini e oggi conservato presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica di Milano, mentre una replica realizzata nel 1950 è collocata sul soffitto dell'Aula Magna del rettorato dell'Università degli studi di Trieste (fig. 5-6)[35]. Un'opera dove il mare, evocato dalle forme stilizzate delle creature di Mascherini, diventava una sorta di diaframma visivo tra il mito di Giasone e la più prosaica Sala delle feste del transatlantico. In questa chiave metamorfica, lo stesso scultore trasformerà il corrimano dello scalone che unisce i quattro ponti principali in una grande rete popolata di pesci e di crostacei, a sottolineare la declinazione marina della sostanza dei miti narrati dall'artista.



Fig. 5 Marcello Mascherini, *Anello degli argonauti*, 1949, salone da ballo del transatlantico *Conte Biancamano*, oggi a Milano, Museo della scienza e della tecnica.

Un atteggiamento che troverà degli echi nel contemporaneo riallestimento della *Conte Grande*, che trova un fondamentale punto di saldatura nello scalone d'accesso alla sala da pranzo di prima classe, dominato da un grande pannello di cristallo dipinto da Giò Ponti ed Edina Altara con un'epica allegoria del viaggio

34 A questo proposito si veda *Le arti*… [1948].
35 Cfr. Piccione 2017, 47ss.

per mare[36], una sorta di contraltare all'altrettanto epico viaggio di Giasone messo in scena da Mascherini. Ideali ancelle di questa avventura erano le due sirene di ceramica colorata affidate a Fausto Melotti, nelle quali la ricezione della classicità era giunta a un grado di elaborazione troppo elevato per portare con sé una traccia evidente dei modelli.

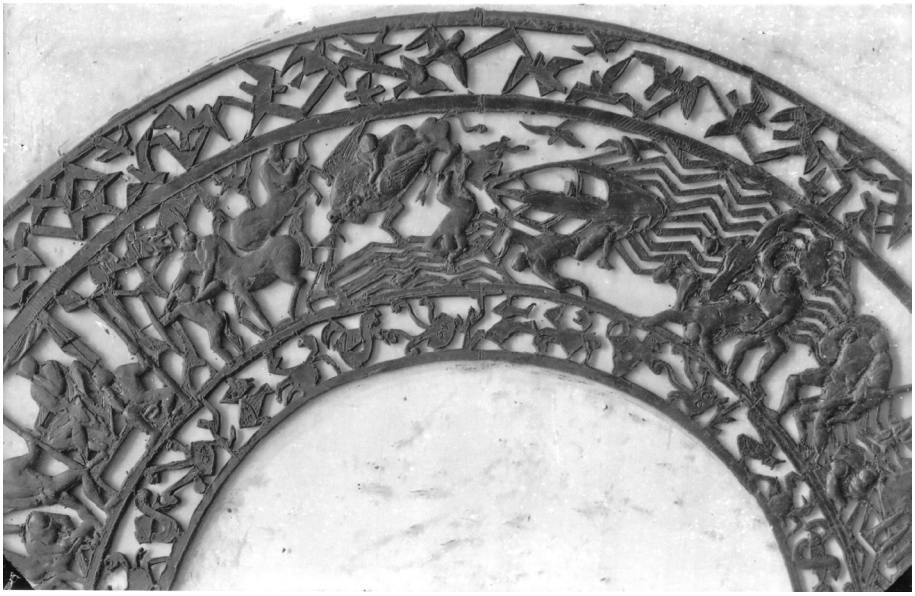


Fig. 6 Marcello Mascherini, *Anello degli argonauti*, 1949, particolare del bozzetto preparatorio. Opera dispersa.

L'intervento di Mascherini sulla *Conte Biancamano*, dove gode di grande libertà d'azione, ha in sé un valore paradigmatico sia sul piano dell'arredamento navale che su quello specificamente stilistico, che si sostanziava anche e soprattutto in una consistente revisione del proprio classicismo, alla luce di nuovi modelli che lo scultore andava via via assimilando.

Negli arredi di quella nave Mascherini

> riprende la riflessione sul mito mediterraneo e attua alcune *performances* di grosse difficoltà tecnica e applicativa. Le sue opere costituiscono il filo d'Arianna che congiunge il vestibolo allo scalone e conduce la veranda circolare del grande salone delle feste: un toro di bronzo, su pilastro indica il percorso della scala sottolineato

36 Cfr. Piccione 2007, 36ss.

> dalla leggerissima balaustra in bronzo fissa a pezzi, riunita, svolta per trenta metri e traforata effetto di rete piscatorie, pannelli marcapiano in gesso *sadi* riprendono il motivo figurativo della pesca, dell'uomo, del mare, e preparano l'aura mistica e stupefacente fusa dalla decorazione sul soffitto dello del salone: tre anelli concentrici di bassorilievo in *sadi* raffigurano nel cielo il mare che racchiudono l'ansia di viaggiare e di possedere dell'uomo. La fascia centrale si intitola a Giasone e il mito del vello d'oro[37].

Si trattava di una prova dove alla necessità di condensare in uno spazio assai limitato un tessuto narrativo molto articolato si univano le notevoli difficoltà tecniche create da un oggetto di forma e funzione assai particolare; una sfida che per essere affrontata necessitava di un sostanziale adeguamento linguistico:

> l'anello degli argonauti è così importante nello sviluppo della lingua scultorea di Mascherini perché, a partire da esso, l'artista si orienta verso quella sintesi puristica dei corpi che caratterizzerà la sua produzione degli anni cinquanta. Gli arti, allungati, tenderanno ad assottigliarsi alle estremità, piedi e mani appariranno sottodimensionati, in un processo di consapevole allontanamento dalla pesante eredità stilistica novecentista[38].

Questa ricerca di sintesi si innestava su una campionatura di fonti visive che spaziavano disinvoltamente entro un ampio arco della storia dell'arte, anche se nel caso specifico l'antico, nella sua accezione più ampia, costituiva il bacino più ovvio. Un processo creativo che attraverso una meditata assimilazione di elementi stilistici di provenienza assai diversa passava dalla pittura vascolare greca arcaica, da cui con tutta evidenza deriva una certa scansione geometrizzante dei corpi, per giungere, come è stato evidenziato, a lucide campionature picassiane, a loro volta evocate da suggestioni classiche[39]. Dinamiche che derivavano dalla ben nota e prensile capacità assimilatoria, ben sintetizzata da Decio Gioseffi:

> In realtà Mascherini andava a rovescio. Veniva da una cultura molto carnale di immagine molto viva e precisa e su questa ad un certo punto aveva innestato un altro bagno nel mito antico […] le sculture filiformi del momento della cultura nuragica, della scultura etrusca di un certo tipo che venivano riciclate dalle avanguardie ma che gli hanno fatto riguardare in gran parte i vasi a figure nere e addirittura i vasi protoattici o i vasi del periodo del Dypilon. Cioè c'è una reale Sapienza archeologica che all'inizio era soltanto d'istinto[40].

37 Crusvar 1988, 245ss.
38 Pezzetta, 182.
39 Pezzetta, 188s.
40 Gioseffi s.d., 17.

Il richiamo alla pittura vascolare arcaica, che Mascherini conosceva almeno grazie ad alcuni repertori custoditi nella sua biblioteca, pare il più pertinente per spiegare la geometrizzazione e l'assottigliamento degli arti, cui si univa una tendenza a risolvere le composizioni facendo riferimento a schemi ben consolidati del repertorio classico. Formule stilistiche che si devono leggere come un superamento delle tornite rotondità delle figure realizzate nell'immediato anteguerra in favore di una visione sempre più personale, propedeutica all'approdo a quelle eleganti stilizzazioni che negli anni cinquanta consacreranno a livello internazionale la fama dello scultore.

Il cantiere dell'anello, insieme a tutte le realizzazioni per la *Conte Biancamano*, era evidentemente diventato un fondamentale momento per porre in atto nuove elaborazioni formali: quell'approccio alla classicità che in precedenza era diventato il principale motivo ispiratore, e che rimane comunque centrale, si consolida intorno a un arcaismo che può forse essere messo in relazione con analoghe e contemporanee ricerche di Marino Marini, ma che presenta però significative e originali varianti. Gli stessi riferimenti alla statuaria di epoca classica o ellenistica sembrano 'travestirsi' in una sorta di schematizzazione arcaizzante[41]: si leggono in questo modo l'*Ercole* del terzo pannello, o la Medea teneramente abbracciata a Giasone del brano successivo (fig. 7 e 9), il primo esemplato sul *Mercurio* degli Uffizi e i secondi sul gruppo di *Amore e Psiche* dei Musei Capitolini, ma non manca nemmeno una citazione michelangiolesca nel re Pelia, chiaramente esemplato sul *Lorenzo de' Medici* della Sagrestia Nuova, ma come le altre figure riletto in un prospettiva 'antichizzata' (fig. 8).



Fig. 7 Marcello Mascherini, *Anello degli argonauti*, 1949, il modello della sezione con *Le feste alla corte di Eeta e Medea e Giason*e durante la lavorazione. Opera dispersa.

41 Per un'analisi delle fonti visive dell'*Anello* si rimanda a Pezzetta 2007, 185ss. Gli elementi elencati si seguito nel presente testo si aggiungono a quel contributo.



Fig. 8 Marcello Mascherini, *Anello degli argonauti*, 1949, il modello della sezione con *Giasone davanti a Pelia e la costruzione di Argo* durante la lavorazione. Opera dispersa.

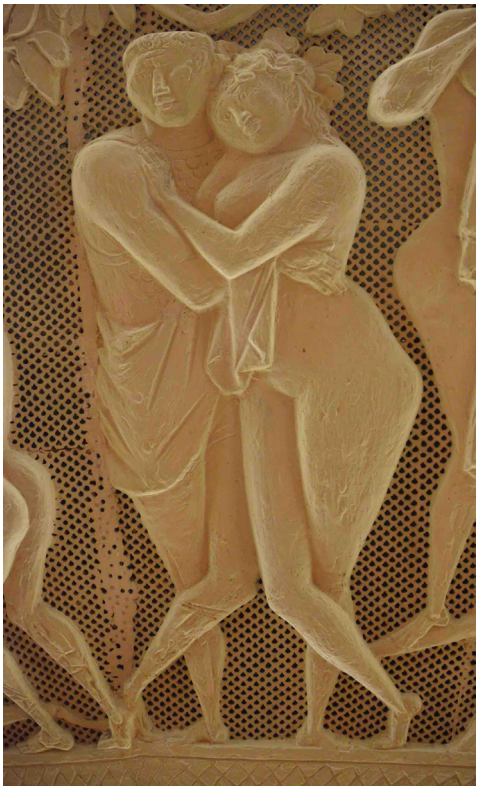


Fig. 9 Marcello Mascherini, *Anello degli argonauti*, 1949, particolare con *Medea e Giasone*, Milano, Museo della scienza e della tecnica.

Una chiave di lettura che Mascherini aveva esteso anche al sistema narrativo, che in questo caso ricorda quello dei grandi vasi dell'VIII e VII secolo, primo tra tutti il celeberrimo *Vaso François*, dove il racconto, come nel rosone, procede per giustapposizione di nuclei tematici ben individuati[42]. Rispetto al modello lo scultore triestino ne risolve però la rigida paratassi in una ritmica ben più ricca e disinvolta, non trascurando, tra gli altri, richiami alle ritmiche visive della scultura dell'estremo Oriente[43].

Dell'importanza e del valore artistico dell'*Anello* si farà portavoce la stessa società armatrice, che pubblicherà un opuscolo a uso e consumo dei croceristi che riproduceva i dettagli del manufatto, ancora in lavorazione visto che mostrava i modelli in creta e non l'esemplare in gesso, accompagnandoli con un sunto delle vicende narrate; la struttura di quest'ultimo risulta poi illuminante per comprendere l'approccio dell'autore alle fonti classiche[44]. Dal materiale fotografico legato a quella pubblicazione e conservato nell'archivio dello scultore arrivano anche informazioni utili sulle modalità esecutive: è infatti documentata l'esistenza un piccolo bozzetto in materiale duttile, già molto vicino alla redazione finale, che servirà da guida all'elaborazione a grandezza naturale del complesso, partendo dalla sezione centrale e procedendo quindi con le altre, quella interna riservata a una fantasiosa fauna marina e quella esterna popolata da gabbiani in volo. L'intero anello era poi diviso in otto sezioni per ragioni squisitamente tecniche, viste le dimensioni notevoli e le necessità di realizzare gli stampi per la colatura del gesso.

Per strutturare il suo racconto visivo Mascherini si era servito, come è stato evidenziato[45], soprattutto di due testi molto noti e apprezzati anche da altri artisti, testi dove la vicenda di Giasone e degli argonauti narrata da Apollonio Rodio era arricchita e interpolata da altri apporti letterari[46]. Nel percorso diegetico da lui scelto lo scultore conservava gli aspetti salienti del mito ma aveva in prima battuta privilegiato, e non avrebbe potuto essere altrimenti vista la destinazione dell'opera, quelli relativi alla costruzione e l'utilizzo della nave *Argo*, presente in cinque delle otto sezioni, compreso il suo trasporto a forza di braccia: un episodio che era narrato anche nel testo guida, dove però il trasporto era stato compiuto trascinando la nave attraverso il deserto libico[47], non certo sollevandola sulle spalle.

42 Per le strategie narrative del vaso cfr. Torelli 2007.

43 Pezzetta 2007, 181s.

44 *Il mito di Giasone*… [1949]. L'opuscolo verrà pubblicato in due formati, uno più grande con copie numerate da 1 a 1000 e una seconda versione più piccola e non numerata ma identica nell'impaginazione. Sul tema anche Curci 2005, 156.

45 Pezzetta 2007, 189s.

46 I testi, conservati nella biblioteca dell'artista, erano quelli assai diffusi di Felice Ramolino (1926) e di Giacomo Prampolini (1938), quest'ultimo in ambito triestino era posseduto anche da Carlo Sbisà, che ne farà uso in più occasioni (cfr. Bianchi 2014, 198).

47 Il passo in A.Rh. IV, 1235-1278. Per un commento analitico del passo cfr. Pagliani 1984, 261.

Al di là delle numerose e inevitabili licenze visive, il risultato è un nastro continuo che inizia con la caduta di Elle in mare, ma la scena si salda visivamente con la morte di Giasone, schiacciato dalla nave *Argo* in una radiosa giornata di sole. Le due scene sono unite dalle onde marine stilizzate che segnano la continuità ideale di quegli spazi, ma era tutto il ciclo a non prevedere cesure nette tra un passaggio e l'altro. Il complesso quindi non doveva essere di comprensione immediata, visto anche che la ridotta altezza della cosiddetta veranda della *Conte Biancamano* non consentiva un approccio percettivo unitario della composizione.

Visione complessiva invece possibile nel caso del secondo esemplare dell'opera, quello usato nel 1950 per decorare il soffitto dell'Aula Magna dell'edificio A dell'Università di Trieste[48]. In quell'occasione il progettisti Raffaello Fagnoni e Umberto Nordio avevano manifestato «il desiderio di collocare nell'Aula Magna un'opera d'arte figurativa importante: ora per una fortunata combinazione l'opera d'arte c'è. È un secondo calco, l'unico ammesso cortesemente dall'Ente armatoriale proprietario della "Conte Biancamano", del grande rosone in stucco armato a trama traforata, modellato dallo scultore Marcello Mascherini [...] la modellazione a bassorilievo è suddivisa in tre zone concentriche: le due estreme, di minor larghezza, hanno una decorazione a motivi di aironi [che in realtà sono gabbiani], rispettivamente di molluschi e crostacei, l'interna centrale, molto più ampia, reca una grandiosa composizione figurata illustrante il mito del vello d'oro e degli argonauti. Il mito, secondo interpretazioni recenti, simboleggia l'aspirazione dell'uomo alla sapienza e all'elevazione dello spirito. L'opera è quindi degna di un'Università anche per significato, oltre che per arte. Le proporzioni erano tali da poter costituire un centro architettonico-decorativo che coronasse il centro funzionale e plastico dell'aula [...] Ancora, l'opera era alla portata delle possibilità finanziarie dell'amministrazione universitaria, alquanto limitate»[49].

Narrando del viaggio degli Argonauti, soprattutto nella seconda parte, quando la nave, secondo la versione del mito utilizzata da Mascherini, «sale dalla Grecia verso l'Europa centrale attraverso il fiume Istro, oggi Danubio, per poi ritrovare il Mediterraneo», lo scultore faceva emergere

> il sentimento della separazione e dell'incertezza sul proprio destino, che trova nel mito di fondazione dei propri territori una possibile origine comune tra popoli diversi, capace di unire invece che dividere. Ma nell'ultimo episodio […] Giasone muore schiacciato dalla carena della sua stessa nave mentre dormiva, conferendo all'opera un ulteriore significato simbolico. Può Trieste evitare di rimanere travolta dalla storia?

48 In quel contesto l'altezza, che consente una visione d'insieme ottimale, impedisce però di percepire molti dettagli. Sul secondo esemplare cfr. De Grassi 2007, 135; De Grassi 2014, 51 (con bibliografia precedente). Sull'edificio: Fernetti 2010.
49 Fagnoni-Nordio 1950, 444.

> Può Trieste trovare una catarsi nel sacrificio dei suoi territori per ritornare all'Italia? Il *Biancamano* risorto dalle ceneri della guerra, come una nuova Argo in viaggio per impadronirsi del Vello d'oro, parte per la conquista dell'italianità della città giuliana[50].

Una realizzazione che nel caso specifico di Mascherini, valeva anche come «catarsi dagli eccessi ideologici del regime» che «può valere sia per il razionalismo sia per il classicismo, se torniamo ad un'origine mitica senza tempo delle terre giuliane»[51]. Le roboanti dichiarazioni che avevano accompagnato la nascita dell'ateneo del 1938 venivano così opportunamente sfumate dai progettisti nella loro relazione del 1950 nel dopoguerra, dove l'edificio doveva interpretare «la necessità che la cultura italiana di Trieste avesse una palese affermazione ai confini della patria, incorporandosi in un'opera che dominasse per mole e proporzioni tutto il panorama, che si ergesse quale pilone d'ingresso della città sulla via proveniente dal confine»[52].

Osservazioni che ovviamente si possono far valere anche riguardo il primo esemplare della scultura, anche se i riferimenti localistici in quel caso passavano in secondo piano vista la destinazione d'uso del manufatto. Nelle scelte narrative non c'erano quindi errori, come pure è stato supposto[53], quanto la volontà di 'adattare' il mito a un racconto che voleva mettere assieme tradizione classica, riferimenti alla propria terra e efficacia visiva. Ad esempio era una tradizione consolidata, anche se di origine assai controversa, quella che attribuiva alle principali isole del Quarnero il nome di Absirtidi o Assirtidi perché in quel luogo si sarebbe consumata l'uccisione e lo smembramento del corpo di Absirto da parte della sorella Medea con la complicità di Giasone. Le parti gettate in mare sarebbero poi state trasformate in isole grazie all'intervento di Mercurio.

La stessa vicenda è narrata anche da Mascherini nella sua composizione e così riassunta nel già citato opuscolo: «consigliati da Medea (in cui l'amore per Giasone è più forte che l'affetto per il fratello), gli argonauti si salvano tagliando il corpo di Absirto e gettandone i brani in mare, dove le navi di Eeta, fermandosi, tentano invano di raccoglierli perché un prodigio li fa divenire altrettante isole: le Absirtidi o Isole del Quarnero»[54]. Quelle isole i cui inconfondibili profili erano stati puntualmente riprodotti dallo scultore proprio per consolidare quella tradizione (fig. 10).

Il mito di Giasone e del viaggio degli argonauti, oltre a essere perfettamente sinergico alla destinazione d'uso, era quindi anche ben radicato nella mitografia

50 Mucci 2004, 121. De Sabbata 2005, 227-234.
51 Mucci 2004, 121.
52 Fagnoni-Nordio 1950, 444.
53 Pezzetta 2007, 193.
54 *Il mito di Giasone*… [1949], tav. 16.

della Venezia Giulia, dell'Istria e del Quarnero, una vicenda di cui resta ampia traccia nella storiografia antica e via via più recente, che su questi aspetti si è lungamente esercitata, in un complesso percorso che partiva da Plinio il Vecchio e che è arrivato per superfetazioni successive sino a oggi[55]. Così il mito diventerà parte integrante anche delle guide cittadine di Trieste e delle altre località della costa, accomunando prospettive e destini di un'ampia regione: «si folleggiò supponendo un fiume Istro sparito, una comunicazione dell'Adriatico col Danubio per via di acqua, la discesa a Trieste degli Argonauti colla nave in sulle spalle, la persecuzione di Medea, l'uccisione di Absirto convertito nelle isole dei Brioni, la fondazione di Pola per opera di Colchi»[56].



Fig. 10 Marcello Mascherini, *Anello degli argonauti*, 1949, il modello de *La morte di Absirto e la nascita delle isole del Quarnero* durante la lavorazione. Opera dispersa.

55 Una prima analisi storiografica delle fonti antiche cfr. Della Croce 1698, 18ss. Per un sunto anche bibliografico in Vassilich 1885, 12ss. Per una panoramica più recente: Alberi 2008, 244ss.
56 Kandler 1845, 3. Un altro riferimento in Benussi 1924, 23: «Ed è perciò che gli antichi scrittori greci facevano arrivare le nostre coste direttamente sempre per via fluviale gli Argonauti e di Colchi partiti dal Mar Nero. Quando poi si venne a sapere che nessun fiume Istro si gettava nell'Adriatico, si modificò il racconto facendo arrivare gli argonauti per il presunto Istro fino a Nauporto (Oberlaibach) dove si caricarono la nave sulle spalle e così giunsero alle isole del Quarnaro o isole Assirtidi».

Il tutto senza che nessuno in precedenza avesse provato ad affrontare visivamente il racconto di queste vicende, con la sola eccezione di Cesare dell'Acqua, che all'interno del suo ciclo dedicato a Massimiliano d'Austria[57], aveva immortalato ne *I primi abitanti di Grignano vedono passare la nave degli Argonauti* il passaggio della nave Argo davanti al sito dove poi sarebbe sorto il Castello di Miramare.

Preceduto dallo sforzo creativo di Mascherini per la *Conte Biancamano*, l'incontro tra la classicità e le prospettive dell'arredo navale troverà il suo apice negli anni cinquanta, soprattutto nella categoria delle cosiddette 'navi a tema', in genere destinate a rotte e clientele ben definite.

Rientra in questa categoria la *Homeric*, che già nella scelta del nome rivendicava la volontà della società armatrice, di origine greca anche se la compagnia batteva bandiera panamense, di declinare i temi decorativi lungo l'orizzonte classico. L'intervento riguardava l'ex *Mariposa*, varata nel 1931, che alla metà degli anni cinquanta verrà ricoverata nei cantieri di Monfalcone per essere completamente riallestita da un equipe di architetti che comprendeva i già citati Boico, Cervi, Pulitzer Finali e Zoncada[58].



Fig. 11 Dino Predonzani, Fregio con le Storie di Ulisse, 1955, salone delle feste della motonave Homeric. Opera dispersa.

57 Sul dipinto si veda: Comingio 2005, 76ss.
58 Sul riallestimento si veda: *Turbonave Homeric*… 1955.

Per l'occasione i progettisti improntano i decori della nave a temi omerici, in linea con un gusto per il recupero del mitologia che attraversa in quegli anni la cinematografia statunitense. L'intenzione era evidentemente quella di rendere fruibili, leggibili e comprensibili a tutti i passeggeri le vicende narrate, e a questo proposito la nave diventerà un vero laboratorio, dove le intenzioni comunicative di sposeranno con estrema efficacia a sperimentazioni tecniche di alto profilo.

Nella relazione per il salone delle feste e gli ambienti adiacenti firmata da Boico e Cervi si legge che si intendeva «avvalersi della collaborazione di uno scultore e di un pittore», poi identificati in assidui collaboratori come Marcello Mascherini, ormai un veterano degli allestimenti navali, e Dino Predonzani[59]. A quest'ultimo si chiederà di realizzare un'elaborata composizione parietale ottenuta campionando spunti e immagini tratte da opere dell'antichità ellenica, in un continuum narrativo che riveste le pareti del salone delle feste e delle salette attigue con una tecnica particolare, che mette insieme pittura e fotografia e che, come testimoniano i progettisti, «consiste nel dipingere le pareti del cofano rivestite in tela con il criterio di diluire la composizione man mano che il pannello si estende nelle due salette laterali. Su parte di queste pareti in tela verranno fissate delle fotografie (virate) scandite ad isole e collegate poi opportunamente dall'artista con le sue pitture»[60], seguendo un procedimento inventato dal fotografo veneziano Giacomelli, in base al quale le foto venivano integrate e raccordate con interventi pittorici a tempera grassa.

Gran parte delle immagini utilizzate arrivavano dal vasto repertorio figurale del *Vaso François*, attraverso stampe dell'archivio Alinari opportunamente ingrandite e impaginate come fossero lacerti di un vasto dipinto murale. Una scelta che donava all'intero ciclo una sostanziale continuità stilistica e una notevole coerenza narrativa nonostante il vistoso salto di scala compiuto dalle immagini, passate dalle proporzioni minute del prototipo alla dimensione colossale.

Usare una delle opere d'arte antica più note al grande pubblico era una scelta del tutto coerente con la vocazione didascalica e 'divulgativa' del ciclo, pensato per fruitori che potevano gradire quella sorta di immersione nel mondo dell'antica Grecia ma che difficilmente erano in grado di apprezzarne fino in fondo i contenuti. Si trattava di un passo indietro rispetto all'approccio ben più creativo e coerente con la tradizione classica operato nella *Conte Biancamano*, ma in parte compensato da altri interventi. Con un'operazione più consapevole e meditata Marcello Mascherini completerà infatti la scenografia del salone delle feste inserendo al centro del vasto ambiente il gruppo scultoreo in bronzo con *Ulisse tentato dalle sirene*, collocato su un alto pilastro verticale sotto un cerchio

59 Crusvar 2005, 80.
60 Ivi, 82.

che simula l'albero maestro della nave di Odisseo (fig. 12 e 13)[61]. Si trattava di un gruppo scultoreo ben diverso dalle opere di soggetto analogo realizzate vent'anni prima per la *Saturnia*, e perfettamente allineato ai ritmi e alle cadenze compositive delle sue migliori opere di quegli anni. Una prova insolitamente complessa anche dal punto di vista compositivo, dove l'artista riprendeva solo in parte la trama iconografica più antica[62], che vedeva l'eroe legato all'albero maestro e le sirene svolazzanti intorno a lui. In questo caso Mascherini era vincolato dal fatto di dover contenere la composizione intorno a una delle esili colonnine della sala, e quindi aveva inserito tre sirene ai piedi dell'albero, idealmente immerse nell'acqua e impegnate in una sorta di danza ammaliatrice. Oltre a essere corredo indispensabile della narrazione, le figure avevano anche lo scopo di garantire al gruppo una fruibilità a 360 gradi, visto che l'opera era quasi al centro della sala, e per questo alle spalle dell'eroe, dotato di armatura e di un vistoso elmo con cimiero e un'enorme cresta, trovano spazio una panoplia di armi e un grande scudo con una testa di Gorgone. Una scelta, quest'ultima, che metteva volutamente in luce l'intero percorso della figura di Ulisse, rendendolo riconoscibile come eroe guerriero anche al di là dell'episodio scelto per l'occasione.



Fig. 12 Marcello Mascherini e Dino Predonzani, 1955, Decorazione del salone delle feste della motonave *Homeric*.

61 Piccione 2017, 58ss.
62 Sul tema cfr. Candida 1970-71, 212ss.

La centralità di quel personaggio troverà un ulteriore omaggio, in quella stessa nave, nei saloni del bar-veranda di prima classe, interamente decorati dai grandi pannelli lignei di Tranquillo Marangoni, autore in quella sede di un ciclo dedicato al ritorno dell'eroe omerico nella sua Itaca. L'artista friulano era allora uno degli incisori più noti del panorama italiano e da poco, grazie alla collaborazione con Nino Zoncada[63], aveva esteso la sua attività al campo della decorazione navale, ricordato così in occasione della sua partecipazione alla Biennale veneziana del 1956: «Ed eccolo, d'improvviso, affrontare la originale avventura: l'arredamento delle motonavi di linea. Nessuno aveva mai pensato né usato di attaccare a colpi di sgorbia in piedi pannelli decorativi, quasi a farne gigantesche matrici da inchiostrare. Il successo ha coronato l'audacia, e l'ultimo ciclo del genere, la *Storia di Ulisse*, condotta in un fare da vasaio greco, è lì a comprovarlo»[64].



Fig. 13 Marcello Mascherini, Il modello di *Ulisse e le sirene* nello studio dello scultore, 1955. Opera dispersa.

63 Cfr. Fochessati 2012, 27ss.
64 Petrucci 1956, 152.

Il riferimento alla prospettiva arcaizzante delle realizzazioni per la *Homeric* è certamente la traccia più importante per comprendere il valore tecnico ed estetico di quell'opera, composta di grandi pannelli in legno di tiglio incisi in positivo e tinteggiati di nero come fossero matrici inchiostrate. Opere che per la loro stessa natura si integravano alla perfezione con la struttura architettonica della sala, restituendo un'inedita sensazione di omogeneità stilistica e nel contempo garantendo l'efficacia del tessuto narrativo. La scelta di individuare nella pittura vascolare le proprie fonti visive, senza per questo ricorrere a desunzioni puntuali come era accaduto a Predonzani, era da un lato funzionale alla personale matrice espressionista dello xilografo, sviluppata sin dai suoi esordi, e dall'altro del tutto simbiotica con la natura del racconto. Il risultato sarà una delle prove migliori di Marangoni in questo campo per completezza ed efficacia visiva e insieme, sul piano culturale, uno dei raggiungimenti più alti nella rilettura della tradizione classica operata in quegli anni, soprattutto in un contesto in cui scadere nei toni dell'illustrazione da rotocalco era estremamente facile.

Sin dai disegni preparatori l'artista friulano aveva previsto una scansione narrativa di forte impatto visivo, facendo prevalere gli aspetti emotivamente più coinvolgenti: i diversi episodi del ciclo omerico messi in scena (figg. 14-16), dalla *Minerva che arma Ulisse* fino a *Il perdono*, passando per il complesso fregio del bancone del bar che raccoglieva diversi momenti della vicenda[65], risultavano così proiettati nell'orizzonte mitico dell'antica Grecia, ma al contempo mantenevano un'efficacia visiva perfettamente fruibile dagli spettatori, invitati a riconoscere il soggetto classico e insieme ad apprezzare l'originalità tecnica e stilistica della sua resa contemporanea.

Il massiccio intervento dei migliori artisti nell'arredo e nella decorazione delle navi progettate in Italia proseguirà per tutti gli anni cinquanta, cercando di coniugare le esigenze funzionali all'eleganza raffinata che diventerà l'autentico marchio di fabbrica dei cantieri della penisola, ma la saldatura molto forte tra modernità e tradizione classica messa in atto nella *Homeric* si allenterà progressivamente negli anni successivi, in ragione di un atteggiamento sempre più 'moderno' nella scelta degli allestimenti. Un esempio macroscopico in tal senso sarà lo sfortunato *Andrea Doria*, allestito a Genova e varato nel 1953, che doveva raccogliere l'eredità del *Rex* dal punto di vista dell'orgoglio nazionale. Tra le moltissime opere d'arte presenti, legate soprattutto alla celebrazione del grande condottiero e attraverso lui dell'intera tradizione marinara italiana, un particolare

65 L'elenco completo delle decorazioni in http://marangoni.altervista.org/Agg120508/26Pannelli003Elenco04ZZZ.jpg consultato il 21 novembre 2020.

interesse per il tema che si sta affrontando doveva avere, tra gli altri, il decoro del bar di prima classe, popolato da creature marine trasformate in coloratissime entità metamorfiche dal genio di Lucio Fontana[66].



Fig. 14 Tranquillo Marangoni, Disegno preparatorio per il pannello xilografico *Penelope e i Proci* per il bar-veranda della motonave *Homeric*, 1954, Genova, Museo di villa Santa Croce.

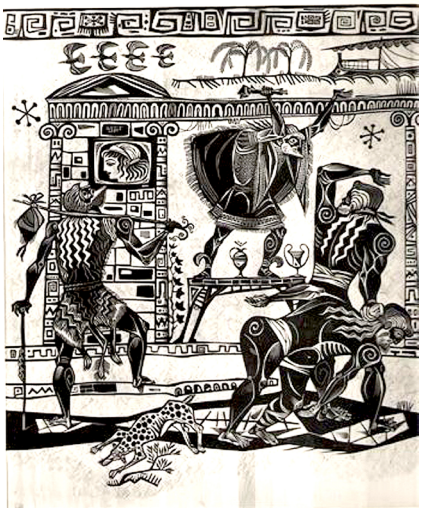


Fig. 15 Tranquillo Marangoni, *Il ritorno di Ulisse*, 1955, pannello xilografico per il bar-veranda della motonave *Homeric*. Opera dispersa.

66 Sull'opera Crispolti 2006, 956, n. 52 A12; Fochessati 2004, 203s.

Dopo questi episodi 'tematici' di altissimo livello si affermerà l'idea di considerare le navi come vere e proprie gallerie d'arte viaggianti, lasciando spazio ai singoli artisti, allentando progressivamente la saldatura tra funzione e decoro che era stata alla base della rivoluzione razionalista nell'arredo navale.

Nel dibattito sull'utilizzo delle navi come gallerie d'arte interverrà anche Giulio Carlo Argan, chiamato a presiedere la commissione del concorso per l'affidamento dei lavori di decorazione della *Leonardo da Vinci*:

> Il viaggiatore attento avrà così il modo, durante il suo soggiorno a bordo, di farsi un'idea abbastanza precisa delle attuali correnti dell'arte italiana. Ma a quegli illustri artisti non si è chiesto soltanto di dare prestigio alla nave con alcuni esemplari dell'arte loro: si è chiesto di collaborare strettamente con gli architetti e i tecnici alla soluzione di un problema; e questa collaborazione è cominciata fin dalla fase iniziale della progettazione […] ecco, dunque, il principio al quale si sono ispirati gli ideatori della nave, eliminare tutto ciò che è falso, si tratti di falso antico o falso moderno, ricorrere soltanto a valori autentici, cioè a opere di accertata qualità artistica, antiche o moderne che siano[67].



Fig. 16 Tranquillo Marangoni, *Testa*, 1954, prova per i pannelli xilografici della motonave *Homeric*, Genova, Museo di villa Santa Croce.

67 Argan 1958, 12s.

Parole di grande spessore che tuttavia non tenevano conto del fatto che la stagione di quelle navi, pensate per trasportare ricchi passeggeri da una parte all'altra dell'Atlantico, stava ormai per terminare. In questa prospettiva, come fosse un malinconico congedo, si colloca la felicità inventiva del grande pannello in rame sbalzato e argentato con *La vita* (fig. 17), intessuto come di consueto di richiami alla classicità e realizzato da Marcello Mascherini per il salone della prima classe della *Raffaello*[68], completata nel 1965 insieme alla gemella *Michelangelo*, ultime grandi commissioni di Stato ormai, tristemente, fuori tempo massimo.



Fig. 17 Marcello Mascherini, *La vita*, già nel salone della prima classe della *Raffaello* (1965), oggi a Monfalcone, MuCa, Museo della cantieristica.

Massimo De Grassi
Università degli Studi di Trieste
mdegrassi@units.it

68 Cfr. Piccione 2017, 69ss.

Riferimenti bibliografici

Alberi 2008
D. Alberi, *Dalmazia. Storia, arte, cultura*, Trieste 2008.
Argan 1958
G.C. Argan, *Le arti a bordo della T/n Leonardo da Vinci,* Genova 1958.
Le arti… [1948]
Le arti sul "Conte Biancamano", Genova [1948].
Benvenuti 1988
S. Benvenuti, *Il Cantiere: storia e memoria*, in V. Staccioli (cur.), *In Cantiere. Tecnica, arte, lavoro. Ottant'anni di attività dello Stabilimento di Monfalcone* (Catalogo della mostra: Monfalcone, Fincantieri, 1988) Monfalcone 1988, 36-73.
Benussi 1924
B. Benussi, *L'Istria nei suoi due millenni di storia*, Trieste 1924.
Berlam 1933
A. Berlam, *Giovanni Mayer*, Udine 1933.
Bianchi 2014
G. Bianchi, *La scelta della scultura e della ceramica: Carlo Sbisà alle Biennali di Venezia dal 1948 al 1964*, in L. Caburlotto - M. De Grassi (cur.), *Carlo Sbisà: "Ai quadri miei non dan libero passo"*, Trieste 2014, 191-226.
Candida 1970-71
B. Candida, *Tradizione figurativa nel mito di Ulisse e le sirene*, «SCO» XIX-XX (1970-71), 212-253.
Carosio 2004
G. Carosio, *I Cantieri Ansaldo e la costruzione del primo grande transatlantico italiano, T/n Duilio*, in P. Campodonico - M. Fochessati - P. Piccione (cur.), *Transatlantici. Scenari e sogni di mare* (Catalogo della mostra: Genova, Museo del Mare, 2004-2005), Milano 2004, 159-178.
Colombo 1927
A. Colombo, *Il "Roma", monumento del mare*, «Le vie d'Italia e dell'America Latina», gennaio 1927, 115-120.
Comingio 2005
S. Comingio, *I primi abitanti di Grignano vedono passare la nave degli Argonauti*, in M. Masau Dan - R. Fabiani (cur.), *Cesare Dell'Acqua. I colori della storia*, Trieste 2005, 76-81.
Crispolti 2006
E. Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazion*i, 2 vol., Ginevra-Milano 2006.
Crusvar 1988
L. Crusvar, *Interni di viaggio: arredo, arte e decorazione navale 1911-1966*, in V. Staccioli (cur.), *In Cantiere. Tecnica, arte, lavoro. Ottant'anni di attività dello Stabilimento di Monfalcone* (Catalogo della mostra: Monfalcone, Fincantieri, 1988) Monfalcone 1988, 236-245.

Crusvar 2004
L. Crusvar, *Il transatlantico: l'incontro tra arte e tecnica negli interni navali degli anni Quaranta e Cinquanta*, in F. Caputo - M. Masau Dan (cur.), *Triesteannicinquanta. La città delle forme architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra di Trieste, Trieste 2004, 68-95.
Crusvar 2005
L. Crusvar, *Dino Predonzani, sogni di mare e di terra. Della decorazione dei muri, alla decorazioni delle navi*, in L. Crusvar (cur.), *Dino Predonzani, sogni di mare e di terra* (Catalogo della mostra: Trieste, Civico Museo Revoltella, 2005-2006), Trieste 2005, 18-94.
Curci 2005
R. Curci, *Civilissimo e barbaro Marcello Mascherini scultore*, Torino 2005.
De Grassi 2007
M. De Grassi, *Marcello Mascherini. "l'acrobata gioioso (…) che parla e scrive"*, Mariano del Friuli 2007.
De Grassi 2012
M. De Grassi, *Il mare in una stanza: arte e cantieristica navale*, in R. Gefter Wondrich - P. Quazzolo - A. Zoppellari (cur.), *Trieste e le culture del mare: navigazioni interculturali*, Trieste 2012, 39-61.
De Grassi 2014
M. De Grassi, *Marcello Mascherini. Anello degli Argonauti*, in M. De Grassi, *"Ricorda e Splendi". Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste 2014, p. 51.
De Grassi 2018
M. De Grassi, *Il mare in una stanza. Quando le navi volevano sembrare palazzi*, in L. Gregoretti (cur.), *Trieste e le culture del mare: navigazioni interculturali*, Monfalcone 2018, 105-130.
Della Croce 1698
I. Della Croce, *Historia Antica, e Moderna: Sacra, e Profana della città di Trieste*, Venezia 1698.
De Sabbata 2005
M. De Sabbata, *Università*, in *Trieste 1918-1954 guida all'architettura*, a cura di P. Nicoloso - F. Rovello, Trieste 2005, 227-234.
Eliseo 2004
M. Eliseo, *Il Nastro Azzurro,* in P. Campodonico - M. Fochessati - P. Piccione (cur.), *Transatlantici. Scenari e sogni di mare* (Catalogo della mostra: Genova, Museo del Mare, 2004-2005), Milano 2004, 180-196.
Fagnoni-Nordio 1950
R. Fagnoni - U. Nordio, *Il nuovo centro universitario di Trieste*, «Tecnica italiana» V (1950), 441-450.
Fernetti 2010
V. Fernetti, *L'Edificio Centrale dell'Università di Trieste storia e architettura*, Trieste 2010.

Fochessati 2004
M. Fochessati, *Sulle rotte dell'arte. Dalla decorazione totale alla galleria d'arte galleggiant*e, in P. Campodonico - M. Fochessati - P. Piccione (cur.), *Transatlantici. Scenari e sogni di mare* (Catalogo della mostra: Genova, Museo del Mare, 2004-2005), Milano 2004, 239-308.
Fochessati 2012
M. Fochessati, *I pannelli decorativi di Tranquillo Marangoni*, in M. Fochessati - M.F. Giubilei (cur.), *Tranquillo Marangoni. Arte sotto torchio, la carriera di uno xilografo scultore del Novecento* (Catalogo della mostra: Genova, Museo di Nervi 2012), Cinisello Balsamo 2012, pp. 27-34.
Gibelli 2004
A. Gibelli, *Emigranti, bastimenti, transatlantici. Genova e la grande ondata migratori*a in P. Campodonico - M. Fochessati - P. Piccione (cur.), *Transatlantici. Scenari e sogni di mare* (Catalogo della mostra: Genova, Museo del Mare, 2004-2005), Milano 2004, 197-206.
Gioseffi 1988
D. Gioseffi, in *La personalità e l'opera di Marcello Mascherini* (Atti del convegno di studi, Università degli Studi di Trieste 15 novembre 1988), Trieste s.d., 15-19.
Kandler 1845
P. Kandler, *Guida al forestiero nella città di Trieste*, Trieste 1845.
Maiuri 1924
A. Maiuri, *Afrodite al bagno- statuetta del Museo Archeologico di Rodi*, «Bollettino d'Arte» IX/3 (1924), 385-390.
Il mito di Giasone… [1948]
Il mito di Giasone nella composizione di Marcello Mascherini "Conte Biancamano", Genova [1948].
Marinetti 1928
F. T. Marinetti, *Sul "Giulio Cesare"*, «Almanacco Letterario», Milano 1928, 77-80.
Mucci 2004
M. Mucci, *Architettura e ricostruzione nel periodo del Governo Militare Alleato*, in F. Caputo - M. Masau Dan (cur.), *Triesteannicinquanta. La città delle forme architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957* (Catalogo della mostra: Trieste, 2004-2005), Trieste 2004, 118-139.
Nodari 2018
F. Nodari (cur.), *Boico, Cervi, Frandoli, Nordio. Interni navali tra arte e design 1963-1967*, Monfalcone 2018.
Pagliani 1984
M. L. Pagliani, *Per l'esegesi del ciclo di Giasone*, in A. Emiliani (cur.), *Bologna 1584. Gli esordi dei Carracci e gli affreschi di Palazzo Fava*, catalogo della mostra di Bologna, Bologna 1984, 253-273.

Petrucci 1956
C. A. Petrucci, *Tranquillo Marangoni*, in *XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'arte catalogo*, Venezia 1956, 152.
Pezzetta 2007
E. Pezzetta, *La questione del rilievo e l'Anello degli Argonauti*, in F. Fergonzi - A. Del Puppo, *Mascherini e la scultura europea del Novecento* (Catalogo della mostra:Trieste, Civico Museo Revoltella, Salone degli Incanti ex Pescheria Centrale, 2007), Milano 2007, 178-193.
Piccione 2001
P. Piccione, *L'arte in viaggio. Architettura e arredamento dei transatlantici italiani,* in M. Eliseo (cur.), *Transatlantici. Storia della grandi navi passeggeri italiane*, Tormena 2001, 167-207.
Piccione 2007
P. Piccione, *Giò Ponti. Le Navi. Il progetto degli interni navali 1948-1953*, Viareggio 2007.
Piccione 2013
P. Piccione (cur.), *Transatlantico Rex. Il mito e la memoria* (Catalogo della mostra: Genova, Palazzo San Giorgio, 2013), Cinisello Balsamo 2013.
Piccione 2017
P. Piccione, *Marcello Mascherini e la decorazione degli interni navali in Italia (1930-1965)*, in P. Piccione (cur.), *Marcello Mascherini Le opere per i transatlantici 1930-1965* (Catalogo della mostra: Monfalcone, Museo della Cantieristica, 2017-2018), Mariano del Friuli 2017, 30-65.
Ponti 1931
G. Ponti, *L'arredamento navale oggi e domani*, «Domus» XLVI (ottobre 1931), 22-24.
Ponti 1951
G. Ponti, *Interni delle nuove navi italiane*, «Domus» CCLXIII (novembre 1951), 26-32.
Prampolini 1938
G. Prampolini, *La mitologia nella vita dei popoli*, Milano 1938.
Pulitzer 2004
N. F. Pulitzer, *Il Conte Biancamano. Come cambia lo scenario dell'architettura navale nel secondo dopoguerra*, in F. Caputo - M. Masau Dan (cur.), *Triesteannicinquanta. La città delle forme architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957* (Catalogo della mostra: Trieste, 2004-2005), Trieste 2004, 96-113.
Ramolino 1926
F. Ramolino, *Mitologia classica illustrata*, Milano 1926.
Riccesi 1985
D. Riccesi, *Gustavo Pulitzer finali – il disegno della nave – allestimenti di interni 1925-1967*, Venezia 1985.
Salvador 2003
F. Salvador, *Giovanni Mayer e Giovanni Marin. La scultura triestina tra Verismo ed Eclettismo*, «Archeografo Triestino» LXIII (CXI) (2003), 1-178.

Staccioli 1988
V. Staccioli, *Cantiere: strutture, tecnologia e metodologie operative*, in V. Staccioli (cur.), *In Cantiere. Tecnica, arte, lavoro. Ottant'anni di attività dello Stabilimento di Monfalcone* (Catalogo della mostra: Monfalcone, Fincantieri, 1988) Monfalcone 1988,74-117.
Torelli 2007
M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François*, Milano 2007.
Turbonave Homeric… 1955
Turbonave Homeric, lavori di trasformazione e rammodernamento, Trieste 1955.
Valenti 2007
P. Valenti, *Le quattro sorelle: storia delle motonavi Saturnia e Vulcania, Neptunia ed Oceania della Cosulich di Trieste*, Trieste 2007.
Valenti 2011
P. Valenti, *I quattro conti*, San Dorligo della Valle 2011.
Vassilich 1885
G. Vassilich, *Il mito degli Argonauti e le Assirtidi*, «Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria» I (1885), 3-49.

Seamus Heaney, "Virgil: Eclogue IX" traduzione e tradizione*

Marco Fernandelli

Seamus Heaney, premio Nobel per la letteratura 1995, è un moderno *poeta doctus* con meriti impareggiabili per quanto riguarda la vita della poesia virgiliana nella contemporaneità. L'importanza, a questo fine, delle traduzioni di Heaney è qui messa in luce sullo sfondo dei suoi contesti di vita, della sua formazione e delle sue idee sulla poesia. "Virgil: Eclogue IX" ha un interesse particolare anche per essere parte, nella medesima raccolta (*Electric Light*, 2001), di una costellazione di riscritture che vanno da un massimo di adesione a un massimo di libertà rispetto all'originale virgiliano. Ciò offre utili spunti per l'uso didattico dell'ecloga moderna, anche in ambito scolastico.

Seamus Heaney, 1995 Nobel Prize in Literature, is a modern poeta doctus *of incomparable merit as far as the contemporary survival of Virgil's poetry is concerned. To this end, the importance of his translations is highlighted here against the background of the contexts of life, education, and ideas about poetry.* "Virgil: Eclogue IX" *is also particularly interesting since it belongs, within the same collection (*Electric Light*, 2001), to a constellation of rewritings which span from a maximum faithfulness to a maximum of freedom to the Virgilian original. This provides useful insights into the didactic use of the modern eclogue, also in schools.*

Keywords: poetics, intonation, mythic method, translation, eclogue.

1. Un'idea di Heaney

I began as a poet when my roots were crossed by my readings[1]

Tutta la carriera di Heaney è attraversata dal compito di rispondere alla domanda: «a che serve la poesia?». Domanda che questo poeta, primogenito di una numerosa famiglia contadina dell'Ulster, si è posto da sé, innanzitutto; e che poi, divenuta pubblica la sua parola, gli è stata rivolta dai tempi, con intonazioni diverse, anche intimative («a che serve la *tua* poesia?»: *i.e.*: «scrivi la poesia che ora

* Il sottotitolo rimanda a un «motto dialettico» caro a Gianfranco Folena, che l'aveva introdotto in una memorabile relazione congressuale tenuta proprio a Trieste nel 1973 (cf. Folena 2021).
1 Heaney 1996, 32.

serve»)[2]. Per Heaney una risposta a questa domanda si può dare solo se essa si completa così: «a che serve *e che cosa è* la poesia?».

In questa formulazione compaiono giustapposti due interrogativi che hanno in realtà un complesso rapporto di reciproca implicazione. Proprio la realtà che produce l'arrogante o sconsolata domanda «a che serve?» è quella in cui la poesia rivela al meglio la propria natura di *risposta*. Questo punto del pensiero di Heaney è cruciale e va debitamente inquadrato. La sua saggistica, e così pure la sua poesia più meditativa, documentano gli stadi di una progressiva autochiarificazione di stimoli e intuizioni attivi fin dall'inizio. In Heaney la «crescita della coscienza»[3] non è questione di svolte ma di conferme; non di illuminazioni, ma di accessi a spazi illuminati, a «radure» (*clearances*) reali e spirituali, dove lo conduce un movimento necessario. Come ogni vero artista, e specialmente come ogni vero poeta lirico, egli sa bene che unica è la strada che conduce a un risultato «felice»[4]. Quando si mette in movimento non sa precisamente dove stia andando ma a un certo punto riconosce la strada giusta, la direttrice lungo la quale il suo avanzare gli si configura come un «attraversamento» (*crossing*)[5]. In quel tratto del suo percorso egli trova le «pietre di guado»[6] che condurranno inesorabilmente i suoi passi verso una di quelle stazioni (incontri, contesti di vita, stati di concentrazione o di riposo) dove una nuova armonizzazione interiore si rende possibile e lo sguardo rivolto all'indietro ricomprende il disordine come ordine[7]:

> Dentro di te resta sempre quel piccolo sé che c'era fin dall'inizio. Immagino che lo scopo di quello che ho scritto sia di creare un'unità da tutti quegli spostamenti e cambiamenti, di allineare in qualche modo il primo luogo e il luogo estremo.

2 Il poeta parla spesso delle sue origini: cf. in part. Heaney 1996, 5-32, O'Driscoll 2009, spec. 3-58. Per una sua sintetica biografia intellettuale, Rankin Russell 2016, 7-28.

3 Heaney 1998, 82; cf. anche 1996, 139.

4 Il riflesso di ciò è l'«inner inevitability» della poesia che si presenta al lettore come una autentica fonte di significato: Heaney 2001, 415. Cf. anche Heaney 2003a, 260: «un processo tipico della poesia lirica della specie più pura: improvvisamente la cosa incontrata per caso si rivela la cosa predestinata: *l'inaspettato appare inevitabile*» (corsivo mio); anche Heaney 2007c, 196-198.

5 Heaney 2016b 937, descrive la propria esperienza come «un viaggio in cui ogni punto d'arrivo – nella poesia come nella vita – è risultato essere una pietra nel guado di un fiume più che una destinazione». Il contesto del suo *acceptance speech* per il Nobel, egli continua, sembra però essere più una stazione spaziale che una pietra di guado.

6 Cf. in part. Heaney 1997, 191: nella serie "Retrospettiva", XXXII, si legge (vv. 1-3): «Acqua che scorre non ha mai deluso. | Traversarla ha sempre favorito qualcosa. | Le pietre di guado erano stazioni dell'anima». Questa poesia ha un finale significativo: l'io poetico, nel contemplare il guado, è sempre raggiunto dalla memoria del padre che osserva vanghe e vestiti lasciati lì dai tagliatori di torba «o gettati via | dalle anime prima di avviarsi | sul tronco che attraversa il ruscello» (vv. 10-12): sul tema vd. *infra*, 384.

7 Heaney 2005, 78.

Tra il 1970 e il '71 Heaney è con la sua famiglia a Berkeley, dove frequenta tra gli altri il poeta e critico Robert Pinsky[8]. Pinsky gli fa conoscere l'opera di Czesław Miłosz leggendogli "Sortilegio", una poesia composta nel 1968 che aveva tradotto in collaborazione con l'autore[9]. Questa poesia è un inno all'intelletto umano, il cui prodotto perfetto è l'alleanza della filosofia con la poesia; esse sono nate «appena ieri», nel tripudio della natura: «Ai monti ne hanno dato notizia l'unicorno e l'eco». Il finale è ironico e va letto tenendo in mente il titolo di questi versi: «Famosa sarà la loro amicizia, il tempo loro senza confini. | I loro nemici si sono condannati alla distruzione». Un sortilegio è l'esercizio di un potere magico su una realtà che si vuole diversa. L'oggetto dell'inno è un bene perduto nel dominio dei nemici della ragione[10]. Miłosz ha combattuto contro l'occupazione nazista della Polonia, dopo la guerra è entrato in conflitto con il regime comunista e «ha pagato i suoi principi e il suo disagio con una vita di esilio e introspezione»[11]. La sua poesia è anzitutto il premio con cui viene compensata la fedeltà a decisioni giuste e altamente costose. Pinsky introduce così Heaney alla conoscenza di uno di quei poeti

> delle repubbliche sovietiche e dei paesi del Patto di Varsavia, la cui poesia non solo testimonia il rifiuto del poeta di perdere la sua memoria culturale ma rivela in questo modo l'efficacia permanente della poesia stessa come atto umano necessario e fondamentale[12].

Ma la lettura di "Sortilegio" ha alcune conseguenze specifiche che qui vale la pena di ricordare. In primo luogo la scoperta, da parte di Heaney, di una intima consonanza con una poesia in attrito con i metodi della lirica modernista, e più in particolare imagista, di cui egli si sentiva in una certa misura un erede[13]. Specialmente doveva risultare estraneo a quelle poetiche il fatto che la voce di "Sortilegio" «sembrava […] sapere già cosa voleva dire prima di cominciare a dirlo»; questo testo, cioè, *trasmetteva un messaggio*, «proclamava con parole

8 «Probabilmente l'anno più importante della mia vita […] Berkeley mi aveva rimescolato, zappettato la terra intorno alla radice, e ci aveva messi tutti sulla giusta strada»: Heaney 2005, 78 e 80.
9 A Berkeley Miłosz fu un docente del Dipartimento di Lingue slave e Letteratura dal 1960 al 1978.
10 Heaney 1998, 64: «La forza essenziale della poesia dipende […] dal senso di perdita che intravediamo dietro alla sua dichiarazione di fede». Sulla secolare inimicizia tra filosofia e poesia nella prospettiva di Miłosz, Heaney 2002b, 414.
11 Heaney 1998, 64.
12 Heaney1998, 64; Id. 2005, 81 ricorda di aver scoperto il «senso che la poesia ha importanza di vita e di morte» leggendo Nadežda Mandelštam agli inizi degli anni '70. Su Heaney e i poeti eurorientali, utile panoramica in Quinn 2009.
13 Sui rapporti di Heaney con il modernismo, cf. in part. Morrison 1982; specificamente sull'eredità di Eliot nel pensiero e nella poesia di Heaney, anzitutto la sua conferenza *Learning from Eliot*, del 1988, in Heaney 2002a, 26-38; quindi Corcoran 1998, 224-229, Cavanagh 2009, 74-108, Dennison 2015, 15-42, spec. 31-34.

cristalline delle verità che avremmo giudicate precedenti alla poesia [… e che] non si sarebbe mai dovuto far passare se non trasformate e mascherate attraverso la cruna dell'ago lirico»[14].

Heaney sente qualcosa di eccitante nella scoperta di questa intesa, che lo porta a usare la parola «cospirazione». La voce di Miłosz, come quella di altri scrittori eurorientali, lo aiutava a capire come le preoccupazioni, i principi, il linguaggio e la perdurante «fiducia storica» del modernismo appartenessero a una tradizione che si era esaurita[15].

Miłosz, d'altra parte, rappresentava – e sempre più è stato questo per Heaney – l'integra difesa della memoria culturale e il modello della ferma responsabilità dell'individuo in un'epoca di relativismo. «Incertus» era lo pseudonimo con cui Heaney firmava le sue prime poesie[16]. I versi di Miłosz sempre mostrano la coscienza umana come un luogo in cui si fronteggiano discorsi rivali, eppure per lui il poeta, il *vates*, è «qualcuno che ha un compito segreto, e verità antiche e vitali in custodia»[17]. Il *compito* è quello della risposta ai tempi, tanto più *segreto* quanto più essa si rivela adeguata, 'felice'. Heaney vede delle somiglianze tra Miłosz e Virgilio, in particolare tra un poemetto idillico-politico degli anni '40, "The World: A Naive Poem"[18], e il libro delle *Ecloghe*:

> Ciò che il poeta [*scil.* Miłosz] rappresentava era una visione della terra di Arcadia, nella piena e ironica consapevolezza che l'unica linea di difesa tra essa e la terra dell'incubo

14 Heaney 1998, 63; cf. anche 127-128 e Id. 2004, 87-88.

15 Nello stesso saggio in cui parla della prima lettura di *Sortilegio*, Heaney illustra questa intuizione esaminando una lirica di Edwin Muir ("L'interrogazione", da *Labyrinth*, 1956), composta in inglese, da un poeta scozzese, che però aveva vissuto a lungo a Praga, a partire dagli anni '20, e aveva assistito al colpo di stato comunista in Cecoslovacchia: «la poesia di Muir è "europea", ma in senso ben diverso da quello per cui *Imitations* di Robert Lowell è "europeo"», in essa si sente «una nota che suona insieme elegiaca e postuma nei confronti della civiltà europea che l'ha prodotta»: Heaney 1998, 68-71.

16 Heaney 2016a, 100 (la breve prosa poetica intitolata "Incertus", tratta da *Stations*), 2004, 38, e soprattutto 2016a, 939-940: parlando dei suoi esordi ricorda il «bisogno di orientarsi, come poeta, in una situazione di violenza politica e di pubbliche aspettative [...]. In tali circostanze la mente, pur prendendo coscienza della natura destabilizzante delle proprie operazioni e indagini, continua a cercare riposo [... nella] "stabilità della verità" [...] Il bambino che, in camera da letto, ascoltava simultaneamente la parlata domestica della sua casa irlandese e il linguaggio ufficiale dello *speaker* britannico, e intanto coglieva dietro entrambi i segnali di una qualche altra angoscia, quel bambino veniva già educato alle complessità della sua condizione di adulto: un futuro in cui avrebbe dovuto scegliere tra una varietà di sollecitazione etiche, estetiche, morali, politiche, metriche, scettiche, culturali, topiche, tipiche, post-coloniali, pretesa semplicemente impossibile». Sul dubbio come condizione della coscienza in Heaney, O'Donoghue 2001, 183 e n. 6, Ferraro 2015, 148, 170, Rankin Russell 2016, 14, 31, 35, Heiny 2018, 66-68; sulla situazione di violenza politica, *infra*, 351, 376-377.

17 Heaney 2002b, 413s.

18 Heaney lo leggeva nella traduzione inglese di Robert Hass e Robert Pinsky.

> fosse la frontiera della scrittura, la linea divisoria che va mantenuta tra l'immaginato e il sopportato[19]. Come nel caso di Virgilio, la felicità dell'arte [«the felicity of the art»] era in se stessa un rimando straziante alla desolazione dei tempi.

L'incontro con la poesia di Miłosz (e con il poeta stesso) era avvenuto in un contesto di grande vivacità intellettuale e ricchezza umana, in cui Heaney aveva potuto guardare da lontano, per la prima volta, alla situazione irlandese. Rientrato in patria, lascia l'Università di Belfast, la città, l'Ulster per ritirarsi nel cottage di Glanmore, a poche miglia da Dublino[20]. Presto prenderà la cittadinanza della Repubblica d'Irlanda. Questo spostamento in un ambiente riparato dalla turbolenza politica, e in campagna, è il primo passo verso le sue prove come poeta pastorale[21]. Heaney scrisse le tre ecloghe di *Electric light* (2001) dopo aver letto la traduzione delle *Bucoliche* del poeta americano David Ferry, uscita nel 1999[22]. Se questa fu l'occasione che lo ispirò a provarsi nella pastorale 'virgiliana', si può tuttavia stare certi che la lettura di Miłosz, propiziata dall'amicizia con Pinsky, ne fu la premessa profonda.

Nella sua conferenza *Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral*, del 2002, Heaney ricorda come "The World", una poesia che secondo lui documentava in modo esemplare la pastorale moderna, avesse causato una reazione assai perplessa durante la sua prima lettura pubblica; e cita a questo proposito un commento di Robert Hass, secondo cui in effetti «[q]uest'opera è la più strana e radicale di tutte le risposte all'orrore europeo degli anni 1935-45 [...] la poesia più serena della lingua polacca»[23]. Agli occhi di Heaney questo idillio paradossale è il perfetto esito di ciò che egli chiama «intransigenza artistica»[24].

---

19 Altrove (Heaney 2003a, 130): «la linea che divide le condizioni effettive della nostra vita quotidiana dalla loro raffigurazione fantastica in letteratura, e divide anche il mondo del discorso sociale dal mondo del linguaggio poetico»; cf anche *infra*, 364-365.

20 Heaney 2016b, 940: «Ciò che desideravo era, più che la stabilità, una fuga attiva dalle sabbie mobili del relativismo, un modo per dare credito alla poesia senza ansie e senza scuse»; cf. O'Driscoll-Heaney 2009, 407: «more focused, more alone, more at work in Glanmore Cottage». La poesia-emblema di questa fase è "Exposure", nella raccolta *North* (1975).

21 Vd. *infra*, 354, n. 43, 397-398.

22 Heaney 2009a, 71; ma già Id. 2007c, 193: «Il senso di una fine e la promessa della storia che sta per trasformarsi, sono evidenti e misteriosi al tempo stesso. La poesia è capace di parlare ai desideri della gente alla fine del secondo millennio così come aeva parlato alla vigilia del primo, e quando l'ho letta di recente in una nuova traduzione del poeta David Ferry, ha risvegliato il mio interesse in modo del tutto vivido e inatteso»; cf. anche Id. 2013, 75.

23 Heaney 2009a, 71.

24 In "The World" è rievocato il mondo dell'infanzia trascorsa nella tenuta del padre in Lituania, divenuta il *locus amoenus* del paesaggio interiore: «Ciò che importa tuttavia non è tanto l'innocenza consolatoria dei ricordi in se stessi, *quanto l'intransigenza artistica con cui tale innocenza è presentata*» (Heaney 2009a, 70, corsivo mio). Il sottotitolo "A Naive Poem" dialoga in modo critico con il noto

Come vedremo più avanti, questa intransigenza va riconosciuta anche nella bucolica virgiliana, e in particolare nell'*Ecloga 9*. Nella sua recensione al *Penguin Book of English Pastoral Verse* Heaney osserva che se gli autori avessero preso in considerazione, nella loro introduzione, questo testo fondativo, non avrebbero potuto presentare la visione pastorale come semplicistica, astorica e mistificante *tout court*[25].

L'*Ecloga 9* è poesia perfettamente *adeguata* ai tempi, sia per come li documenta sia per come ad essi *risponde*. L'«intransigenza artistica» è la risposta di Miłosz alla disumanità del suo tempo, e lo stesso vale per Virgilio. Nella risposta della pastorale ai *mala tempora* si mostra in modo paradigmatico la adeguatezza («adequacy») della poesia in quanto poesia al mondo in quanto mondo[26]. Questo punto è della massima importanza.

Nella bucolica virgiliana, cioè in una poesia composta per essere detta ma che parla di sé come canto, che *sa farsi canto*, in ogni momento, e d'altra parte *postuma al canto*, commentandosi e citandosi, la funzione della poesia ('a che serve?') viene messa a tema insieme con la sua essenza ('che cosa è?'). La «regina delle ecloghe» (A. La Penna), che il lettore incontra verso la fine della raccolta, ci presenta la sconsolata considerazione su *ciò che può* la poesia in tempi difficili; e la presenza del lirico – della «melopoeia» come dice Heaney stesso[27] – è in funzione della situazione elegiaca, per ricordarci il bene che sta per andare perduto. Le *citazioni di canti* intercalate in questo testo, così caratteristiche della sua morfologia, potrebbero essere le ultime *reliquie del canto*, di cui le due voci riportano le parole, insieme memorande e indicative di ciò che si dimentica prima (vv. 37-38, 51-55). Inoltre l'*Ecloga 9* è il più forte stimolo, per il lettore, a percepire la sequenza dei carmi come effetto di un disegno, la compagine del libro come una solida e trasparente architettura («Crystal Palace» nella definizione di Heaney) [28].

Il motivo della *solidità* della poesia – solida nella frase, nelle strutture cui dà luogo, solida come le cose esistenti cui attribuiamo la massima solidità – a sua volta giunge a Heaney dalla voce di un poeta dell'est, Osip Mandelštam[29], concorrendo a illustrare la *realtà* di quell'«immaginato» che bilancia l'opprimente realtà del «sopportato».

---

saggio di Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*, le cui tesi (in particolare quella secondo cui questo tipo di poesia, l'elegiaca, non è di giovamento per chi è sano, non può rianimare, ma solo alleviare) sono messe in discussione nella stessa conferenza di cui qui si parla (spec. 76-78).

25 Barrell-Bull 1974, spec. 4; la recensione comparve nel 1975, sul «Times Literary Supplement», e fu ripubblicata con il titolo "*In the Country of Convention*" in *Preoccupations* (1980; il testo non è tra quelli tradotti in Heaney 1996); cf. anche Heaney 2009a, 64.

26 Sul tema della 'adeguatezza', cf. in part. Heaney 2003a, 143-144; e *infra* 365, 411-412.

27 O'Driscoll-Heaney 2009, 389, Ferraro 2015, 365, 411-412.

28 Heaney 2013, 76.

29 Heaney 1998, 131 e 2005, 82.

Ricapitolando, dunque, il trasferimento di Heaney e della sua famiglia, appena rientrati dagli Stati Uniti, nel cottage di Glanmore, lontano dai *Troubles*, genera le condizioni propizie per una riconsiderazione della pastorale virgiliana[30]. L'uscita del libro di Ferry produce invece lo stimolo diretto per rileggere le *Bucoliche* e quindi comporre "Bann Valley Eclogue" (una riscrittura dell'*Ecloga 1*), "Glanmore Eclogue" (una libera rielaborazione delle ecloghe mantovane combinate tra loro) e "Virgil: Eclogue IX" (una traduzione del testo virgiliano), lavoro, quest'ultimo, intrapreso «per dare un po' di contesto» alla *sua* pastorale[31]. Ma era stato l'incontro con Miłosz a Berkeley, mediato – come si è detto – dal dialogo con Robert Pinsky, che lo aveva orientato a intendere la pastorale virgiliana, e in particolare l'*Ecloga 9*, come poesia adeguata ai tempi, addirittura come il modello di questo, come la risposta perfetta della realtà dell'immaginato alla realtà del sopportato.

Più di una volta, durante il ciclo di lezioni tenute a Oxford tra il 1989 e il 1993, Heaney cita Pinsky a proposito della 'risposta responsabile' della poesia. L'argomento è affrontato nella lezione introduttiva (1989) e poi, con ampiezza maggiore, nell'ultima, intitolata «Frontiere della scrittura» (1994)[32]. In tempi di crisi personale e mondiale, e mentre la Grecia era *in extremis*, Giorgios Seferis affermò che la poesia era «abbastanza forte per aiutare»[33]. Questa frase compare spesso nei testi di Heaney. Essa implica una complessa idea di 'risposta', la risposta della poesia a una determinata situazione e, d'altra parte, e in un senso più essenzialistico (come vedremo tra poco), la sua risposta alle attese del lettore. Nella lezione sulle «frontiere della scrittura», Heaney fa seguire alla frase di Seferis la – già riportata – «saggia osservazione di Pinsky» secondo cui l'artista «non necessita tanto di un pubblico, quanto di sentire un bisogno di rispondere [...] solido come un prestito o un debito in denaro» e «deve rispondere all'immagine culturale del tema con qualcosa di assolutamente diverso»; l'artista cioè – chiosa il conferenziere – deve sempre riconsegnare al mondo la possibilità di affrontare le sue preoccupazioni *ex novo*. Queste considerazioni si integrano in uno svolgimento del pensiero critico – quello di Heaney – dove a ogni raffinamento della visione corrispondono un chiarimento e una risistemazione del passato. L'aumento di conoscenza, in questo percorso, è sempre verificato dal poeta sul parametro dell'autocomprensione e del

30 Dennison 2015, 15-20, 56-63; cf. anche Thomas 2001.

31 Heaney 2013, 76.

32 Le lezioni furono in tutto 15; di 10 Heaney diede una versione scritta per la pubblicazione, concentrando nell'ultima, "Frontiers of Writing", il contenuto di 4 tra le 5 escluse; la restante, dedicata alla poesia di Robert Frost, è stata pubblicata a parte sulla rivista «Salmagundi» (1990-1991).

33 Heaney cita da G. Seferis, *A Poet's Journal: Days of 1945-51*, Cambridge MA 1974, 134.

perfezionamento del «mito di me stesso»[34]. Heaney inizia il suo discorso per il Nobel, in cui ripercorre lo svolgimento della propria esperienza come poeta nordirlandese del XX secolo, presentando la situazione della sua infanzia, vissuta nella campagna della contea di Derry nei primi anni Quaranta:

> Astorici, presessuali, sospesi tra l'arcaico e il moderno, eravamo sensibili e impressionabili come l'acqua potabile che tenevamo in un secchio del retrocucina: tutte le volte che il passaggio di un treno faceva tremare la terra, la superficie dell'acqua si increspava delicatamente, concentricamente, e in assoluto silenzio.
> Non solo la terra vibrava, ma anche l'aria, facendo oscillare i faggi e il castagno sui cui rami passava il cavo della radio. La voce dello *speaker* inglese, che si mescolava a quelle degli adulti di casa, trasmetteva notizie su situazioni di guerra più o meno lontane, muovendo l'immaginazione del futuro poeta e avviandone così il viaggio «nella vastità del mondo [... e] nella vastità del linguaggio»[35].

Il secchio con l'acqua, e la superficie dell'acqua (trasparente, riflettente, increspata, silente), e così i faggi e il castagno sono oggetti di forte presenza nella lirica di Heaney, fin dagli inizi; qui sono posti all'origine di un percorso che ha il suo punto di arrivo nella sala dell'Accademia Reale di Svezia in cui viene pronunciato l'*acceptance speech* da parte del poeta ora divenuto laureato (7 dicembre 1995). Il suo discorso verte sulla natura e la funzione della poesia e si intitola *Crediting Poetry*. Un suo cruciale passaggio recita:

> la poesia può creare un ordine altrettanto fedele all'impatto della realtà esterna e altrettanto rispondente [«sensitive»] alle leggi interne del poeta quanto i cerchi concentrici che cinquant'anni fa correvano sull'acqua di quel secchio nel retrocucina[36].

34 Heaney 2007d, 210-2011 (le pagine autobiografiche - «dare un ordine mitico alla mia autobiografia» - da cui è tratta la citazione sono particolarmente utili per l'intelligenza della poetica di Heaney, in particolare per il suo uso del 'metodo mitico', su cui *infra*, 381-382); cf. anche Heaney 2005, 78, citato *supra*, 351, n. 8: «allineare il primo luogo e il luogo estremo» è naturalmente la mossa fondamentale nella costruzione del 'mito di se stessi'.

35 Heaney 2016b, 937. Anche l'immagine dell'acqua che si increspa (con movimento esocentrico) visualizza l'idea dell'ampliamento di orizzonti (o piuttosto: serve a congiungere le due visioni acquisendo nella seconda, più importante alla fine, la prima, più importante all'inizio): Heaney 2005, 74, 83-85.

36 Heaney 216a, 937. Il testo citato prosegue articolando la nozione di 'ordine' e motivando infine il credito che si deve alla poesia con un riferimento alla sua natura e alla sua funzione (è qui sottinteso il *dictum* di Seferis): «Un ordine in cui possiamo alfine entrare in possesso di ciò che abbiamo accumulato crescendo. Un ordine che soddisfa tutto ciò che è appetitivo nell'intelletto e prensile negli affetti. Ascrivo a credito della poesia, in altre parole, che essa sia quello che è e che dia l'aiuto che dà». Ciò che qui si intende con «appetitivo etc.» è illustrato più avanti (p. 946) attraverso una storia particolarmente amata da Heaney, anche perché ambientata nella campagna del Wicklow, quella di San Kevin e la merla (una merla depone le uova nella mano del santo che sta pregando con le braccia a forma di croce: preso da pietà, questi resta immobile per settimane, finché le uova non si schiudono, «fedele alla vita anche a costo di andare contro il buon senso, all'incrocio tra il processo naturale e l'ideale intravisto»).

La superficie dell'acqua 'risponde' all'urto della realtà esterna in un idioma caratteristicamente locale (increspandosi nel secchio del retrocucina di una povera casa di campagna) e d'altra parte traducendo la turbolenza in forma, regolarità, silenzio[37].

Le 'leggi interne del poeta' si riflettono nella realtà della poesia in questo secondo modo, coerente con un altro motivo-guida della visione di Heaney, il vincolo tra la verità della poesia («fedele [...] rispondente [...]») e la sua condizione di «veicolo dell'armonia del mondo»[38]. La messa a fuoco di queste 'leggi interne' è il contributo più importante che Heaney offre alla concezione della poesia come risposta. Esso è documentato soprattutto dal ciclo delle lezioni di Oxford, intitolato *The Redress of Poetry*, in cui confluiscono, trovandovi una formulazione più organica, analisi e considerazioni sviluppate lungo tutto l'arco del lavoro critico precedente.

Una buona prima sintesi del metodo seguito da Heaney è offerta in apertura della lezione intitolata *Speranza a Reading. Sulla* Ballata del carcere di Reading tenuta come penultima (26 ottobre 1993), ma collocata al centro esatto della versione scritta del ciclo:

> [In ogni lezione] il *sine qua non* è stato il ricordo di una lettura giovanile che nel corso degli anni si è trasformata in una precisa fedeltà alla poesia o al poeta in questione. Allo stesso tempo era mia intenzione chiarire qualche aspetto della maniera in cui la poesia persiste e opera come *modo di riparazione*, la maniera in cui giustifica la fiducia del lettore e si legittima ponendo il suo «fine eccesso»[39] in contrappeso alle inadeguatezze, desolazioni e atrocità della vita; in tutti i casi ho fondato le mie convinzioni sulla sensazione di giustezza che abbiamo quando una poesia suscita una prima impressione indelebile nell'orecchio e poi sopravvive nella mente come piacere, potenza e persino, a volte, principio[40].

37 Sull'argomento cf. anche il quarto dei "Glanmore Sonnets", in Heaney 2016a, 226-227, vv. 11-14.

38 Questo nesso figura in libro molto importante per Heaney come le memorie di Nadežda Mandelštam, che descrive il lavoro del marito su una poesia come uno scavo «per un nucleo di armonia» (una metafora concordante con l'*imagery* originaria di Heaney: "Digging", vd. *infra*) e d'altra parte osserva che [i]l lavoro del poeta «è veicolo dell'armonia del mondo [... e] fonte di verità» (Heaney cita da N. Mandelštam, *Hope against Hope*, Harmondsworth 1975, 225-226): cf. Heaney 1998, 117 e 2003a, 219, 363.

39 L'espressione, che diviene una formula nel discorso critico di Heaney, è tratta da una lettera di John Keats a John Taylor, del 27 febbraio 1818: «I think poetry should surprise by a fine excess and not by Singularity – it should strike the Reader as a wording of his own thoughts, and appear almost a Remembrance»: cf. Heaney 2003a, 323: «Se la lingua *fa più di quanto basta*, come avviene in ogni poesia riuscita, essa opta per la condizione della vita ulteriore, e si ribella contro il limite» (corsivo mio).

40 Heaney 2003a, 230 (corsivo mio). A sua volta la poesia ha il compito di captare «The music of what happens» (da "Song", in *Field Work*): parole considerate a lungo come il motto della poetica di Heaney.

Modo di riparazione. Heaney è un poeta-scavatore[41], dunque attratto dall'etimologia, dalla semantica storica e in genere dalla polisemia, *in verbis singulis et coniunctis*[42]. La sua lucidità nell'uso delle parole e nel discorso sulle parole è garantita quando è guidata dall'orecchio, ma ci sono momenti in cui il poeta – come già Yeats, che Heaney prende ad esempio – si fa allettare da somiglianze solo esteriori tra parole o parti di parole di cui viene divinata una fasulla origine comune e profonda, con conseguenze poco felici[43]. In altri casi la seduzione o la convenienza della polisemia lo persuadono a rivitalizzare artificialmente accezioni desuete di un termine che lo interessa. A proposito di «redress», questo poeta così interessato agli strumenti del lavoro, materiale e intellettuale[44], convalida la propria scelta avvalendosi dello strumento che più fa al caso suo. L'*Oxford English Dictionary* gli offre 4 accezioni per *redress* sostantivo, di cui la prima è quella più conforme al suo concetto della poesia come 'risposta' (*i.e.* «Riparazione, soddisfazione o compensazione per un torto subito o la perdita da esso derivata»)[45]. Per *to redress*, invece, i significati sono ben 15, la maggior parte dei quali obsoleti; lo interessano 2 di questi ultimi: «Raddrizzare [...] ristabilire/restaurare»; e soprattutto l'uso del verbo in ambito venatorio: «Ricondurre (i segugi o il cervo) al corso prestabilito». L'interesse per questa accezione comporta, o quantomeno può comportare, una reinterpretazione di «of poetry» in senso oggettivo. «In questa "riparazione"» commenta Heaney «non c'è traccia di dovere etico; si tratta piuttosto di trovare un percorso di fuga per una capacità innata, un cammino dove qualcosa di non ostacolato, eppure guidato, può scorrere innanzi giungendo alla piena realizzazione». Questa piena realizzazione è la 'felicità' della poesia, della lirica in particolare: «L'impulsivo tendere verso l'espressione felice [...] è un *sine qua non* della lirica». Ma l'uso venatorio di *to redress* riguarda l'inseguito come l'inseguitore: quando Heaney fa l'esempio dei versi di George Herbert «Lovely enchanting language, sugar-cane, | Hony of roses, whither wilt you flie?» e ci dice che questa apostrofe è proprio il genere di domanda che vorremmo la poesia *ci* strappasse, sta parlando sia del cervo che dei segugi, cioè sia del poeta che vola dove lo porta il suo *enchanting language*, sia di noi – di noi lettori. Le oscillazioni prospettiche cui questo discorso dà vita (in un primo momento l'accento cade sulla «capacità innata», dunque sul poeta, poi sulla «domanda che vorremmo la poesia ci strappasse») sono un effetto

41 Cf. Heaney 1996, 33-36 e *infra*, n. 43 e 357; Travaglia 2019a.

42 Per l'esempio di *clearances*, cf. la nota di Francesca Romana Paci in Heaney 1999, 132.

43 Cf. *e.g.* Heaney 1996, 172, 1998, 199 e 2007c. Diverso è il caso in cui cui, come nei "Glanmore Sonnets" (vd. *infra*, 397-398), il motivo fondamentale di "Digging" – la penna per la vanga – si ripropone e amplia, producendo una sistematica interpenetrazione di parola ed esperienza nel contesto della vita in campagna, dopo il ritiro da Belfast: O'Driscoll 2009, 162-163; e Corcoran 1998, 101-106, Tyler 2005, 38-39, Marco Sonzogni in Heaney 2016a, 1011-1013.

44 Ferraro 2015, 142-143, 166.

45 Heaney 2003a, 151-152.

della particolare posizione di chi parla: un lettore incluso nel 'noi', ma che conosce dall'interno l'esperienza del *redressing poetry* e non vuole – o forse non può – parlare del risultato (il testo sulla pagina) senza parlare del processo (il formarsi della poesia, e l'effetto che ci fa quando è 'felice').

Quanto osservato ora ha alcune importanti implicazioni.

Come molti poeti lirici, Heaney ha idee chiare e distinte sul processo della scrittura, e ne parla volentieri. Ma si conosce bene anche come lettore. Quando si dice che Heaney è un moderno *poeta doctus* l'accento dovrebbe cadere non solo sulla qualità della sua cultura e sul modo in cui egli la usa[46], ma anche sulla sua autocoscienza come lettore, soprattutto perché all'origine e alla fine della sua sicurezza di artista si trova sempre l'orecchio[47]. Nel poeta l'orecchio individuale ha un udito primariamente 'etnico' (come quando dice: «il fine perseguito da MacDiarmid nel profondo dell'udito scozzese»)[48]; mentre la voce individuale si forma come conseguenza di un accordo «tra il suo accento personale e lo stile che scopre»[49]. C'è una «essenza della voce del poeta [... un] registro assoluto al quale devi accordare la tua musica». Come riconoscere questo elemento profondo cui adeguare l'intonazione della voce poetica? Ecco come Heaney descrive la propria esperienza:

> Di solito, *lo senti arrivare da qualcun altro*, senti qualcosa nel suono di un altro scrittore che, attraverso le orecchie, penetra nella cassa armonica della mente e delizia talmente l'intero sistema nervoso che la tua reazione sarà: «Ah, vorrei averlo detto io, esattamente in quel modo!». Questo scrittore, infatti ti ha rivelato qualcosa di fondamentale, qualcosa che istintivamente riconosci come pura espressione di un'immagine di te stesso, della tua esperienza. E i tuoi primi passi da scrittore saranno, in modo inconscio o meno, imitazione di quei suoni che sono fluiti in te, di quella in-fluenza[50].

La lettura di Gerald Manley Hopkins è l'esperienza che lo spinge a scrivere. Nella prima strofe della poesia che, sui suoi vent'anni, più lo 'prende', "The Wreck of the Deutschland",

46 Bernardi Perini 2012, 43: «un *poeta doctus* dei nostri tempi»; Morisco 2007, 13-22, spec. 15. Cf. anche Heaney 2007b, 166: Virgilio è per lui il modello del «*poeta natus* e *poeta doctus*» allo stesso tempo; l'espressione compare anche nella poesia "Out of the Bag", in *Electric Light*, a proposito di alcuni poeti moderni.

47 Cf. *e.g.* Heaney 2002d, 6: «the rightness of the thing in the ear is in the end what poetry is all about»; e 1996, 36-37 sulla sua educazione all'ascolto; anche *supra*, 357. La relazione tra lettura e scrittura è messa a fuoco al meglio in Heaney 2002d, ma vari sono i luoghi in cui il poeta tocca questo tema, come si vedrà subito.

48 Heaney 2003a, 265.

49 Heaney 1996, 36-37.

50 Heaney 1996, 37.

> [t]u puoi udire gli accenti, puoi udire l'enfasi, puoi udire la forza monosillabica, puoi udire, in questo, l'elemento fisico, puoi udire l'accento [«stress»] della lingua – l'accento esterno, fonetico – nel senso di un essere in tensione [«being stressed»], di una tensione della mente [«mind-stress»][51].

Altrove Heaney approva l'osservazione di Josip Brodskij secondo cui «[i]n una poesia, testimone della tensione spirituale è l'intonazione; o più precisamente, l'intonazione in una poesia – e non solo qui – sta per il moto dell'anima»[52]. Questa definizione – di un poeta che parla di poesia – è più tecnica di quel che può sembrare. Ciò che qui Brodskij chiama «moto dell'anima» è vicino a quel nesso di senso e suono (il presentarsi interiore di uno stimolo ritmico, melodico, visivo o il formarsi di una intensità che cerca voce) che Robert Frost, continuamente citato da Heaney, descrive come il punto di partenza della creazione lirica[53]. Vista come processo l'intonazione è il «suono del senso», che nel verso si modula e si struttura[54]; vista come risultato, come timbro della voce poetica, può essere analizzata così:

51 Heaney 2007a, 140 (ho leggermente ritoccato la traduzione italiana dell'originale).

52 Heaney 2003a, 173. In modo complementare, e assai felicemente, egli spiega l'autorità poetica come l'ascendente che una particolare tonalità (quella di Auden nel caso specifico) esercita «sul nostro orecchio profondo, e di conseguenza su altre zone della nostra mente e natura»: Heaney 1998, 149; altrove (58, nel saggio su Thomas Kinsella) parla di 'tono' nei termini. più generali («Il tono è la vita interiore della lingua») o in senso etnico («Kinsella... vorrebbe che la coerenza e asciuttezza del tono irlandese penetrasse e innervasse il nostro inglese letterario»).

53 Cf. Heaney 2003a, 265, a proposito di MacDiarmid: «una struttura fonetica che precede il discorso e lo autentica, una sorta di registro preverbale al quale la voce poetica deve accordarsi». Importante anche Heaney 1998, 159, che cita Martin Buber sull'origine dell'arte (al *presentarsi di una forma* l'essere dell'uomo risponde pronunciando la *parola-base*: «ed ecco che prorompe la forza d'azione; l'opera si forma»). Anne Stevenson, una voce significativa della critica heaneyana, aggiunge qualcosa su questo argomento nella sua poesia "How Poems Arrive" (Stevenson 2018, 12-13; cf. anche Heaney 1996, 29: «Ho sempre aspettato le poesie, a volte escono fuori come corpi estratti da una torbiera, per lo più intatte»; e *infra*, 362, 422-423 Heaney richiama spesso il concetto eliotiano di «immaginazione uditiva» (vd. *infra*). Ma è Wordsworth il riferimento più importante per illustrare il processo della creazione poetica (Heaney 2002d, 1-2 ; *infra*, 393) così come per la maturazione del poeta (Heaney 1998, 204-217, nel notevolissimo saggio su Sylvia Plath). Cf. anche 1996, 41-58 (riflessione su «perizia» e «tecnica», e sulle implicazioni del termine latino *vates*); e soprattutto 87.

54 Nell'ambito di questo processo viene trascesa la «prima persona singolare» di chi firma la poesia, o perché «[è] come se la poesia fosse un camminatore solitario, che si unisce alla processione della lingua» (Frost) o perché una facoltà che può essere intesa come schiettamente individuale, l'«immaginazione uditiva», media nelle profondità della psiche «la mentalità più antica e più civilizzata» (Eliot) o perché «[la] fermezza di uno stile raggiunto rappresenta una vittoria sulla soggettività e una capacità di farsi possedere dalla voce archetipica» (Yeats): Heaney 1998, 198-199 (in apertura del saggio sulla Plath) e 2007, 138-139; Dennison 2015, 31-33, 118-120 .

> la prima poesia che scrissi e mi soddisfece fu "Digging"[55]. E mi resi conto di amare veramente Hopkins perché il suono della mia stessa voce, il dialetto, la pronuncia, l'irlandesità del mio inglese di Ulster, la settentrionalità del mio inglese irlandese, l'enfasi vocale, il particolare tessuto fisico della mia voce, tutto in qualche modo rimandava ed era collegato a Hopkins [...] Adesso non sono più così interessato all'aspetto fisico della lingua, ma cerco sempre di far scorrere la poesia in modo spontaneo, mi piace ottenere il «suono del senso», come diceva Frost[56].

Tra le varie ragioni del magistero che Heaney riconosce a Frost (la precisione del poeta-contadino; ciò che "Directive" significa per lui[57]; la mediazione verso il concetto eliotiano dell'«immaginazione uditiva»[58]) si ritrova anche il modo in cui questo poeta, nel parlare della creazione lirica, oscilla tra il polo del poeta e quello del lettore. Nell'incontro del lettore con una poesia 'felice', per quanto ripetuto, sempre si riproduce l'esperienza di una originaria scoperta:

> Leggetela cento volte e non può mai perdere il sapore di un significato che una volta si sviluppò di sorpresa mentre procedeva [...] Comincia nel piacere, inclina all'impulso, assume una direzione con la prima riga messa giù, compie un percorso di eventi fortunati e finisce in una chiarificazione della vita: non necessariamente una chiarificazione grande, di quelle su cui si fonda un culto o una setta, ma una stasi momentanea contro la confusione[59].

La fine di questo escerto («una stasi etc.») è onnipresente o quasi nella saggistica di Heaney[60], al pari di quel noto passo in cui Keats (un altro faro dei suoi esordi) a propria volta parla di un effetto specifico della poesia sul lettore («*la Poesia dovrebbe sorprendere con un fine eccesso* e non con la Singolarità – dovrebbe colpire il Lettore come una messa in parole dei suoi stessi pensieri e apparirgli quasi come una Rimembranza»)[61].

Nel primo caso (cioè nella prospettiva di Frost) il lettore rivive, in una certa misura, l'esperienza del poeta sorpreso da ciò che il suo testo sta dicendo. La

55 Heaney 1996, 33-35, verso l'inizio del fondamentale saggio *Dalla sensazione alle parole* (*Feeling into words*): «*Scavando* è… il nome della prima poesia che ho scritto in cui ho pensato che le mie sensazioni fossero entrate nelle parole o, più precisamente, in cui mi è parso che il mio *senso* fosse entrato nella parola... è interessante come esempio di ciò che chiamiamo "trovare una voce"». Su "Digging" e la maturazione artistica di Heaney utile Rankin Russell 2016, 32-37.

56 Heaney 2007a, 140.

57 Testo emblematico di come la poesia 'lavora' (cioè: funziona): Heaney 2003a, 128-130 e 2007, 141-142.

58 Cf. *supra*, nn. 53 e 54.

59 Heaney 1998, 130.

60 E.g. Heaney 1998, XIX, 130, 150, 176, 212; Id. 2003a, 365;

61 Cf. *supra*, n. 39 (corsivo mio).

poesia è infatti un *evento*, per il poeta come per il suo lettore[62]. Nel secondo caso la poesia sorprende il lettore con il suo «fine eccesso», che riesce a fargli ricordare ciò che essa gli sta comunicando. Nella poesia la lingua mostra, attualizzandolo, il proprio potenziale; la sua precisione e ricchezza (il «fine eccesso»), una volta recepite, stimolano il perfezionamento della nostra autoconoscenza:

> c'è sempre una sorta di beneficio omeopatico per il lettore nello sperimentare le svolte ed estensioni [cioè il «fine eccesso»] che rappresentano la vita di una poesia. Un ritmo esuberante, un'esibizione di virtuosismo metrico, il felice superamento degli ostacoli intellettuali che si presentano: partecipare a queste cose appaga e amplia i piaceri della mente e del corpo, e aiuta il lettore a obbedire all'antico comandamento: *nosce te ipsum*[63].

L'avanzamento della conoscenza di sé prodotto dalla poesia è essenzialmente una rivelazione di bisogni e di risorse che non sapevamo di avere. Così la mente del lettore risponde a quel mettersi della poesia 'sulla strada giusta', alla situazione in cui «una poesia rima [...] una forma si autogenera» e «un metro provoca la coscienza a trovare nuove posizioni»[64]. La prosa critica di Heaney dà il suo meglio quando entra in analisi particolari, quasi sempre resoconti o sviluppi concisi del «beneficio omeopatico» che ha ricevuto dalla lettura di un testo. È di questa esperienza che Heaney più si fida in particolare quando deve mostrare in una poesia qualcosa di paradigmatico. La lirica di Elizabeth Bishop documenta al meglio ciò che egli intende per maturità raggiunta («Col suo senso di proporzione e tradizione, fa sì che uno stile assolutamente personale e contemporaneo sembri continuazione della poesia canonica del passato»)[65]; d'altra parte essa illustra perfettamente il modo in cui la poesia porta il lettore a conoscersi meglio, come individuo e come essere umano. Nel poema in prosa *In the village* si legge:

62 Il poeta ha due riferimenti fondamentali per questo importante motivo: un precetto di Robert Lowell («Una poesia è un evento... non la registrazione di un evento», con 'evento' da associare a 'eruttivo' e 'registrazione' a 'sedimentario'); e una lettera in cui Dylan Thomas, poco più che ventenne, scrive a Vernon Watkins commentandone una poesia («tutte le parole sono belle, ma sembrano così *scelte*, non scaturite… non [vedo] l'attrazione forte e inevitabile che fa di una poesia un evento… non un'esperienza *trascritta*»): cf. rispettivamente Heaney 1998, 174 e 2003a, 283. Questo concetto evenemenziale della poesia penetra nella critica heaneyana per es. nella magnifica lezione oxoniense su Brian Merriman: «il vero motore della vicenda è il distico... [questi versi] fondano una melodia. Fanno risuonare un *diapason* e immediatamente tutta una orchestra di possibilità si desta nell'orecchio del poeta. Un altro grande evento non controllato inizia il suo corso etc.». È utile collegare questo punto con il dilemma (tra verità *trovata* o *comunicata* liricamente) che occupa la mente di Heaney al momento della scoperta di Miłosz: cf. *supra* 348.

63 Heaney 2003a, 177.

64 Heaney 2003a, 321.

65 Heaney 2003a, 334.

> Clang.
> Clang.
> Nate is shaping a horseshoe.
> Oh, beautiful pure sound!
> It turns everything else to silence.
> But still, once in a while, the river gives an unexpected gurgle. "Slp," it says, out of glassy- ridged brown knots sliding along the surface.
> Clang.
> And everything except the river holds its breath.

Heaney commenta così:

> Chi legge e chi scrive potrebbe correggere la frase di Keats nell'*Ode all'usignolo*, «ascolto nel buio»... e dire «ascolto nella luce», poiché la virtù unica della scrittura di Bishop sta nella sua chiara luce di giorno. Le cose come sono sembrano ancora più se stesse una volta che le ha scritte. Per esempio, in questo passo, il piccolo *slp* del fiume dice in un perfetto linguaggio fluviale ciò che poi Bishop dice in inglese: *everything except the river holds its breath* [...] Ma naturalmente è proprio il virtuosismo linguistico di Bishop a creare l'illusione gioiosa di accedere a uno stato originario, prelinguistico. In quanto lettori, non sapevamo di desiderare questo appagamento nella lingua prima che ci fosse proposto; non sapevamo che i dati dell'esperienza potevano essere elevati a questa nuova, dolce, potenza[66].

A ciò che irrazionalmente annuncia al poeta la sua creazione, cioè il presentarsi di un senso che cerca una forma, corrisponde il *thrill*, la «modificazione fisica» che accompagna ogni lettura memorabile e passo dopo passo si traduce nella gioia di scoprire che «everything holds up and answers the desire that it awakens»[67]. Effetto di questa scoperta nella coscienza è il guadagno di «an upper hand over all that is contingent and... 'inconsequential'»[68]. Tutte le facoltà del lettore sono state chiamate in causa e appagate durante questa esperienza, lasciandogli una sensazione insieme di conclusione e di apertura, di una presenza a se stesso che si apre sul futuro. Comprendiamo quando è così – dice Heaney – che la poesia è «abbastanza forte per aiutare»[69]. Ma se il lettore è anche poeta, il «beneficio omeopatico» che, durante la lettura, raffina la sensibilità e articola la coscienza è sempre anche una ispirazione, che prelude a nuova poesia o a un nuovo discorso sulla poesia o a una nuova scrittura di *quella* poesia.

66 Heaney 2003a, 333-334; altro sull'esemplarità di questa poetessa in Heaney 1998, 139-146, spec. 146.
67 Cf. Heaney 2003a, 144-145; e 1996, 13 (il primo *frisson*, sperimentato però come lettore).
68 Cf. Heaney 2003a, 145: il poeta sta commentando un passaggio di Borges che, introducendo il suo primo libro di poesie, adopera un'espressione tradotta in inglese con «inconsequential minds».
69 Cf. *supra*, 351.

> [H]o letto una nuova traduzione delle *Bucoliche* di Virgilio tre o quattro anni fa. Le avevo lette e tradotte a scuola, sicché questo nuovo incontro destò in me una specie di semplice piacere di lettore. Mi ha ricordato la bellezza di queste poesie e la loro stranezza: mi hanno rivisitato[70].

Questa lettura – una rivisitazione tanto attuata quanto subita, a quanto pare – è la premessa per la composizione delle tre ecloghe di *Electric Light*.

Il modello omeopatico della lettura che 'aiuta' – cioè l'*adeguata* risposta del lettore alla poesia messa sulla *giusta* strada – prevede, tra l'altro, una partecipazione di chi legge al «felice superamento degli ostacoli intellettuali che si presentano», cioè l'acquisto di un punto di vista per così dire interno, grazie al quale la lettura della poesia è un'esperienza che si avvicina a quella della sua creazione.

A Heaney ciò capita più facilmente con gli autori che per qualche ragione sente più congeniali. In precedenza ho ricordato qualche passaggio in cui egli parla dell'irlandesità della propria voce. Nella prima stesura della poesia "Follower", in cui ricordava il modo in cui da bambino si metteva al seguito di suo padre che arava, il primo verso recitava «My father wrought with a horse-plough», ma poi era intervenuto un ripensamento, che gli aveva fatto correggere il dialettismo «wrought» in «worked». Ripensamenti come questi – osserva Heaney in una delle sue più riuscite lezioni oxoniensi – finiscono per rendere il termine locale estraneo alla stessa mente che l'aveva scelto in un primo momento[71]. Non si torna più indietro, nonostante la perdita espressiva. Ma qualcuno, per es. il poeta-contadino John Clare (1793-1864), aveva fatto una scelta diversa:

> C'era una volta un poeta... che fu sedotto fino al confine del suo orizzonte verbale e tonale, si guardò intorno appassionatamente, provò alcuni termini e accenti, poi, ostinatamente e intelligentemente, si tirò indietro e si impuntò sui suoi scarponi locali. D'ora innanzi, dichiarò, non ci ripenserò più. È questa forza ostinata di Clare che voglio descrivere, i modi in cui si manifesta e costituisce l'energia caratteristica della sua poesia[72].

L'esemplificazione di Heaney si basa alcuni passaggi di "Mouse's Nest", come l'inizio:

> I found a ball of grass among the hay
> And proged it as I passed and went away.

70 Heaney 2013, 75; cf. *supra*, 349.
71 Heaney 2003a, 207; Ferraro 2015, 74.
72 Heaney 2003a, 209.

Senza danno per il metro, in luogo di «proged» il poeta avrebbe potuto scrivere *poked* o *prodded*; eppure, se l'avesse fatto, «sia lui che il suo lettore sarebbero stati allontanati in modo minimo ma essenziale dalla materialità dell'episodio». Scelte come questa sostanziano la «solidità» della voce di Clare, che sempre resta fedele al suo primo «suono del senso»[73].

Il commento che segue è appropriato a concludere l'analisi di questo esempio e perfetto nell'illustrare il *modus operandi* del critico:

> il successo di un'opera d'arte dipende dall'apparente facilità e sicurezza con cui i punti secondari di questo tipo sono insieme espressi e superati.

Dobbiamo ricordare che Heaney svolge queste lezioni come *Professor of Poetry*. Il candidato che, ogni quattro anni, riceve questa *Professorship* deve tenere tre lezioni pubbliche l'anno e viene scelto sulla base di una provata conoscenza della poesia in quanto accademico, critico o poeta – e negli ultimi 70 anni (da Cecil Day Lewis in poi) si è trattato di poeti con due sole eccezioni. Dal 1708 la più prestigiosa università d'Inghilterra e forse del mondo occidentale riconosce così una importanza alla poesia nella vita della società come azione, forma di pensiero ed esperienza specifiche.

Dunque quando Heaney, in queste lezioni, esamina determinati testi lo fa sempre per parlare *della poesia*; ma dobbiamo da un lato ricordare che questa è sempre la sua attitudine come critico e dall'altro notare come nel suo discorso la visione del poeta rimanga inestricabilmente legata all'esperienza del lettore, in un modo tale per cui chi lo ascolta impara qualcosa da una voce prossima, senza ricevere istruzioni su ciò che non può essere insegnato.

D'altra parte questo suo fare o rifare la poesia che legge – riconoscendo nella cifra di uno stile la soluzione di problemi che il poeta ha affrontato in «punti secondari di importanza primaria» e dunque facendo proprio il suo sforzo – ci dice qualcosa di essenziale su come egli interpreti il compito del traduttore[74]. Sempre, nei suoi saggi e discorsi su altri poeti, Heaney parte da una questione linguistica o ritmica, che gli consente di guadagnare «that distinctively inside perspective on their poetry that a purely academic critic might miss»[75]. Lo studio del particolare è

73 Heaney 2003a, 210.

74 A questo proposito è di particolare importanza quanto si legge in Heaney 2007b, 162, dove si fa riferimento alle prime prove di traduzione da Dante (*If.* XXXIII): «Quelle parole erano ancora valide. Quando tornavo a leggerle mi trovavo in un terreno familiare, terreno solido sotto ai miei piedi. Così sentii immediatamente l'esigenza di *camminare lungo quel terreno ancora una volta con le mie parole, ed iniziai a tradurre* il racconto di Ugolino» (corsivo mio). Nella testimonianza convergono poetica della traduzione (cf. anche *infra*, 419) e 'metodo mitico' (*infra*, 381-382).

75 Stevenson 1985, 132.

in realtà una seconda azione, poiché esso è stato preliminarmente isolato da una ricerca sulle ragioni del *thrill*, dell'effetto fisico che la voce poetica – la sua 'musica' – ha prodotto. L'individuazione del particolare che reca 'l'impronta digitale' di quella voce consente di comprendere sia la genesi della scrittura sia la funzione di quel particolare nel costituire il timbro dei versi. Consente cioè di vedere la poesia come risultato di un processo. In esso l'ideazione non ha alcun posto, poiché è specifico della poesia che Heaney tratta quando parla di poesia *tout court* – ovvero della lirica[76] – di essere qualcosa che 'si presenta', che 'arriva'[77]. Se si accoglie, come fa Heaney, la distinzione stabilita da Paul Valery tra *les vers donnés* e *les vers calculés*,

> [i]l verso dato, l'espressione o la cadenza che tormenta l'orecchio e l'immaginazione, questo è il *diapason* sul quale l'intera musica della poesia è orchestrata, ciò da cui si parte nel comporre e calcolare le melodie complessive. Credo che [...] [ciò] capiti a tutti i poeti nello stesso modo, arbitrariamente, con un senso di possibilità, come una vigilanza, una brama, una sollecitudine. Credo anche che la qualità della musica nella poesia finita sia in relazione al modo in cui il poeta si pone nel rispondere al suo *donnée*[78].

Lo fa assecondando quella suggestione iniziale (come Wordsworth) o opponendovi resistenza (come Yeats)[79]. Naturalmente il germe ritmico-melodico della poesia può svilupparsi, almeno entro certi limiti, lungo percorsi già segnati, poiché le letture, specialmente quelle giovanili, lasciano nell'orecchio strutture che aprono al poeta determinate prospettive sonore. Ma altrettanto importante del bagaglio intellettuale è per Heaney «la zavorra istintuale», la sensibilità uditiva che si forma in uno specifico ambiente e in modo idiosincratico.

Quando poi il suo atto critico passa dall'analisi del particolare a un piano più panoramico, l'interesse non si orienta verso un contesto, sociopolitico o culturale o letterario, ma collega il fenomeno specifico (la voce poetica e la sua genesi) a una visione della poesia, poiché il fine ultimo della sintesi non è la più ampia e meglio fondata comprensione di un poeta, della sua opera o del suo percorso, ma sempre l'illustrazione, attraverso tutto questo, del modo come la poesia 'funziona' («the way it works»), ovvero di ciò che fa e di ciò che è. Secondo una sua formulazione-limite:

> rhytmical [...] and phonetical rightness [...] this rightness of the thing in the ear is in the end what poetry is all about. It's what I love to attend to when I read and analyze poems by other poets[80].

76 Heaney 2007a, 136: «in generale la mia nozione di poesia derivò dalla lettura di liriche brevi».
77 Cf. *supra*, n. 53.
78 Heaney 1996, 59.
79 Per l'uso di queste categorie in rapporto all'opera stessa di Heaney importanti osservazioni in McDonald 2019.
80 Heaney 2002d, 6.

A coronamento del suo esame di "The Mouse's Nest", così Heaney ne commenta l'*explicit* («The water oer the pebbles scarce could run | And broad old cesspools glittered in the sun»):

> nell'acqua che quasi non riesce a scorrere sui ciottoli deve vedersi l'analogo della sete e dello spasimo che si trovano al centro della poesia di Clare. Questo spasimo deriva dal suo porsi alle frontiere della scrittura, nello spazio fra il mondo inconfondibilmente tangibile in cui abita e un altro mondo, raggiungibile e percorribile solo dalla lingua vigile[81].

Questo passaggio ha certo un che di apodittico, forse perché l'esperienza vissuta (da Heaney) si sovrappone a quella ricostruita (di Clare), ricevendo e cedendo senso, secondo quella tendenza della critica di Heaney che spesso viene definita 'autobiografica'. Si tratta di un'etichetta motivata, certo, ma che non si deve adoperare in modo sommario. Qui la frontiera della scrittura è una linea osservata dal punto di vista del poeta e riguarda la sua esperienza, non quella del lettore cui la poesia mostra qualcosa, offrendo un aiuto. Questa frontiera si traccia nell'atto stesso di una presa di coscienza e di una assunzione di responsabilità. Esse fondano l'adeguatezza della poesia a parlare del mondo non commentandolo o riflettendolo ma facendo da contrappeso a ciò che in esso più pesa – le cose e le esperienze insignificanti, la brutalità, il potere oppressivo, la faziosa dannazione del passato:

> nel lavoro della poesia c'è una tendenza a porre una realtà alternativa sul piatto: una realtà che può solo essere immaginata ma che nondimeno pesa perché è immaginata all'interno del campo gravitazionale dell'attualità e può perciò reggere il confronto e trovare un equilibrio con la situazione storica. Questo effetto riparatorio della poesia deriva dal suo essere una alternativa intravista, la rivelazione di un potenziale che è negato e sempre minacciato dalle circostanze. E a volte, naturalmente, tale rivelazione, una volta incastonata nella poesia, rimane un criterio per il poeta, che in seguito si trova a dover sopportare lo sforzo di rendere testimonianza nella propria vita del piano di coscienza stabilito nella poesia[82].

Per questo la poesia è, anzi «deve essere» – come accade esemplarmente in Virgilio, in Dante, nei poeti-testimoni dell'Europa dell'est, in Heaney stesso – «modello pratico [«working model»] di una coscienza inclusiva»[83].

81 Heaney 2003a, 213.
82 Heaney 2003a, 138-139.
83 Heaney 2003a, 143.

Ma questo può accadere solo a condizione della sua integrità artistica[84]. Ciò che esiste di là dalla frontiera della scrittura, nello spazio aperto dalla scrittura e nel suo necessario rapporto con il mondo di qua, è integralmente artistico, una applicazione delle «leggi interne» del poeta. «Le parole di un poeta si riferiscono a cose che non esisterebbero senza le parole»[85]. «Chi canterebbe le Ninfe? Chi spargerebbe la terra D'erbe in fiore, e velerebbe di verde ombra le fonti?»[86].

Molta della poesia che Heaney chiama in causa nelle sue lezioni e nei suoi saggi mette a tema la rispondenza e l'equilibrio – la via e il momento del bilanciamento giusto, che ha una sola possibilità di instaurarsi – oppure li realizza paradigmaticamente nella sua struttura, si tratti di una forma trovata individualmente oppure ereditata dalla tradizione. Potremmo dire che una proposizione come questa documenta nel discorso critico la regola del suo oggetto:

> E così come, nel processo della sua genesi, la poesia esemplifica la convergenza di impulso e azione giusta, così nel suo riposo la poesia offre la premonizione di un'armonia desiderata e ottenuta a caro prezzo[87].

Anche se Heaney non lo dice in modo esplicito, è chiaro che l'*Ecloga 9*, con l'armonico binarismo dello stile bucolico, la tematizzazione del canto nei *mala tempora* e la propria stessa antichità, ha uno speciale potere di illustrare ciò che la poesia fa ed è nella prospettiva essenzialmente astorica di questo poeta.

L'antichità dell'ecloga ha in effetti nella visione di Heaney una duplice valenza. Da un lato documenta la costanza nel tempo di certe caratteristiche, specifiche della poesia, così che ne emerga un significato generale, antropologico. Dall'altro l'antichità dell'ecloga, associata all'idea di tradizione, e in particolare di tradizione transnazionale, offre la possibilità di un dialogo che apre, di una intertestualità che immette la parola nuova in un contesto di esperienze umane secolari e che d'altra parte si stabilisce con una forma in cui già è attivo uno scambio tra culture e lingue[88].

L'antichità dell'ecloga ha cioè da un lato il magnetismo della profondità, dall'altro la forza di un bene che cresce nel cambiamento, un bene cui si attinge solo acquisendo una 'coscienza inclusiva'.

La formula della 'frontiera della scrittura' porta sul piano dell'espressione, in una maniera che può anche apparire un po' frettolosa e imprecisa, un'esperienza

84 La quale non va impugnata – come in molte espressioni del discorso postcoloniale – solo perché rappresentativa di un sistema politico o culturale screditato: Heaney 2003a, 143.
85 Cf. Heaney 2003a, 150, che qui e altrove cita questo *dictum* di Stevens 2000, 108.
86 Verg. *ecl.* 9,19s., *Lycidas loq.* (trad. A. Traina).
87 Heaney 1998, 131.
88 Ferraro 2015, 108.

interiorizzata in profondo, che si è necessariamente tradotta in immagini di ordine spaziale e di movimenti eseguiti o impediti nello spazio:

> Il leader politico irlandese che opera fra due lealtà, lo scrittore irlandese che reagisce a due ambiti culturali, il luogo irlandese citato secondo due sistemi toponomastici [...] il problema è familiare e una delle sue cause imprescindibili è il confine in Irlanda, una frontiera che è entrata definitivamente nell'immaginazione [...] e che continua a dividere l'Irlanda della Gran Bretagna dall'Irlanda dell'Irlanda [...] il fatto del confine, della partizione, di due Irlande su una sola isola, rimane il fatto saliente[89].

Il tema psichico della divisione semantizza il paesaggio e le cose (il fiume, le pietre di guado), struttura o colora l'esperienza e genera le metafore per dirla (le frontiere della scrittura), cerca superamento in una dimensione interiore, esistenziale (*crossings*) prima che pratica o politica:

> whatever the possibilities of achieving political harmony at an institutional level, I wanted to affirm that within our individual selves we can *reconcile* two orders of knowledge which we might call the practical and the poetic; to affirm also that each form of knowledge *redresses* the other and that the *frontier* between them is there for the *crossing*[90].

2. *Seeing Things* e la via verso Virgilio

> *Strange how things in the offing, once they're sensed,*
> *convert to things foreknown*[91]

Heaney illustra la riconciliazione tra il pratico e il poetico attraverso una famosa lirica di *Seeing Things* (1991), l'ottava del ciclo "Lightenings" («The annals say: when the monks of Clonmacnoise etc.»), presentando il *crossing* al contempo come evento e come esperienza.

89 Heaney 2003a, 358; cf. anche il commento di Heaney 2002c, spec. 50-52, sulla poesia "Terminus" di *The Haw Lantern*; e Rankin Russell 2016, 174-177, sul Bann e la sua valle, «tradizionalmente divisivi».
90 Cf. Heaney 2003a, 376: ho preferito riportare dalla versione originale (p. 203) questo estratto dell'ultima pagina di *La riparazione della poesia* per la più immediata evidenza che vi assumono alcuni concetti chiave. La lezione, l'ultima del ciclo, si intitolava come detto *The Frontiers of Writing* e si concludeva con la lettura integrale di "Lightenigs VIII" («The annals say»), la poesia più nota di *Seeing Things* (1991: vd. *infra*). La presenza di questo testo all'inizio e alla fine stabiliva così l'idea di un vero e proprio *ciclo* di lezioni.
91 Da *Seeing Things*, "Squarings XLVIII", in Heaney 2016a, 610-611, vv. 1-2.

Questa è la poesia del perfetto *aptum* moderno («total adequacy»)[92]. Si può dire che essa si pone «as a hermeneutical touchstone for the poets as much as his interpreters, a wee motion-picture of the inner workings of the ideal poem»[93]. Sono, probabilmente, i versi più famosi di Heaney; egli stesso vi riconosce la sintesi di ciò che per lui la poesia fa ed è in punti strategici delle lezioni oxoniensi e nel *Nobel speech*.

Questo punto d'arrivo si situa in un libro che, pubblicato poco dopo la morte di Robert Fitzgerald (1985), suo mentore a Harvard, e del padre Patrick (1986), apre l'ultima fase del lavoro creativo di Heaney. In *Seeing Things* il tema poetico principale di *The Haw Lantern* (1987) – la frontiera della scrittura – viene ripensato e orientato in una direzione specifica: dal dominio del concreto a quello dell'immaginario qui si passa con l'«oltrepassamento» dello sguardo, con la percezione visionaria delle cose comuni, che tanto più si fanno epifaniche quanto più precisamente sono osservate e descritte[94]. Un approccio, questo, incoraggiato dagli *auctores* moderni di Heaney, in particolare da Wordsworth e da Joyce[95]; e propiziato dal modo in cui gli oggetti si offrono allo sguardo nella vita di campagna: rarefatti, concordanti, ben inquadrati[96].

Questa raccolta è nata a partire da "The Ash Plant" ("Il bastone di frassino") e "The Pitchwork" ("Il forcone"), due poesie della mente filiale. Nella prima Patrick Heaney è ritratto durante i suoi ultimi giorni, presente nella vita solo grazie al bastone di frassino – il suo «ramo d'argento» – che gli dà appoggio, gli dà realtà corporea e ancora «lo fa camminare tra noi»[97]. Nella seconda si tratta di nuovo di un arnese ricavato dal legno di frassino, per eccellenza lo strumento di lavoro del padre per il piccolo Heaney, che ben lo conosce, lo sente nei particolari e insieme lo proietta nella fantasia – dove le cose espandono il loro

92 Cf. Heaney 2003a, 144, che riferisce l'espressione alla *Divina Commedia*.

93 Dennison 2015, 1-2. Vendler 1998, 136-154 continua a sembrarmi la più intelligente lettura della raccolta nel suo insieme.

94 Cf. l'Introduzione di Gilberto Sacerdoti a Heaney 1997, X, XIV.

95 Wordsworth sapeva «bilanciare la verità dell'osservazione con la facoltà immaginativa di modificare gli oggetti osservati... [nella sua poesia] la descrizione è rivelazione e l'invisibile si manifesta nella visibilità assoluta»; sono ben noti gli effetti epifanici delle sperimentazioni joyceane: Sacerdoti in Heaney 1997, X-XIV. Un cenno all'importanza di Wordsworth per Heaney *supra*, n. 53; cf. anche Heaney 2002d, 1 su quel contenuto di esperienza o percezione (il primo stadio della creazione poetica per Wordsworth: «the emotion») che richiede espressione, pronto a rivelare se stesso come qualcosa d'altro; Batten 2009.

96 Due buoni esempi di quest'ultimo carattere sono offerti nelle poesie "Markings" e "Field of Vision": Heaney 2016a, 496-499 e 512; cf. anche 1998, 25 (nel saggio su Patrick Kavanagh).

97 Il bastone di frassino verrà nominato anche in "Lightenings XXVII", con riferimento a una fase molto anteriore della vita di Patrick (invito alla figlia partente a cercare sulla nave un uomo con un bastone di frassino: il ruolo di psicopompo ha comunque connotazioni funebri).

essere o si trasformano e dove quell'emblema di perfezione, modello anche della penna del poeta, darà luogo a un simbolo superiore, di apertura, «the opening hand»[98].

Queste due poesie vengono poi inserite nella prima parte della raccolta, nella sua sezione centrale (in quarta e ottava posizione), in cui al primo posto si colloca una poesia dedicata alla pesca sulle due rive di un fiume ("Casting and Gathering", due contrari posti in essere dall'acqua che scorre in mezzo), al secondo una poesia sulla pesca in riva al fiume con il padre ("Man and Boy", con scambio di ruoli), quindi le tre parti della poesia che dà il titolo alla raccolta, unite dal motivo dell'acqua (gita a Inishbofin, raffigurazione scultorea del battesimo di Cristo, incidente del padre sulla riva del Moyola).

Una traduzione dal VI dell'*Eneide* (vv. 98-148) e una dal III dell'*Inferno* (vv. 82-129), cui viene dato un titolo (rispettivamente «The Golden Bough» e «The Crossing»), incorniciano la raccolta. I due testi sono in dialogo tra loro; e così assegnano un contesto ai contenuti del libro.

Si entra in *Seeing Things*, dunque, oltrepassando una soglia virgiliana, la mente occupata dal motivo del ramo d'oro.

Virgiliano è poi il finale di "Man and Boy", una poesia in cui i piani temporali si intersecano in modo parossistico, quasi a fissare un tema. La situazione di apertura è la pesca in riva al fiume, cui è prossimo un falciatore «appoggiato in eterno alla sua falce»[99], che affida a Patrick Heaney, ancora ragazzo, una notizia per suo padre («Io disse a mio padre che lo disse a me»), nel pomeriggio in cui quegli morì; seguono la corsa (immaginata) verso casa, la porta mezza aperta, il momento di una immedesimazione («Nell'aria sento molto calore e molta fretta. | Sento le sue gambe e i suoi talloni svelti in lontananza, | Strani come i miei») e un salto logico, marcato dal trattino:

> [Sento etc.] – quando mi metterà a cavalluccio
> a grande altezza, testa leggera e ossa sottili
> come un vecchio rimbambito salvato dal fuoco.

Il futuro («quando mi metterà a cavalluccio») è tale rispetto al presente della corsa; quel futuro è un passato rispetto al presente della scrittura; il bambino (Seamus) issato sulle spalle dal giovane padre (Patrick) assomiglia in qualcosa al padre per antonomasia, ad Anchise – gli è simile nella materialità del corpo, che è infatti leggero e sottile ai due capi della vita.

98 Cf. la nota di Gilberto Sacerdoti in Heaney 2016a, 1063; la mano aperta già in *Sortilegio* («Apre la mano rappresa di ciò che è già stato»).
99 Cito da Heaney 1997, 34-37.

Ma «testa leggera e ossa sottili» gli sono presenti, in questo momento, non come peso e consistenza del corpo bambino, ma del corpo senile, quello che trova presenza nei versi della poesia scritta per prima, "The Ash Plant".

Da un lato nella «testa leggera» e nelle «ossa sottili» si realizza l'annuncio della «spettralità immanente» presentatasi a Heaney ragazzo quando il padre, scampata la morte nel Moyola, gli si fece incontro e gli apparve «faccia a faccia», sembianza e essenza insieme ("Seeing Things III")[100]. Dall'altro il «vecchio rimbambito salvato dal fuoco» – *secundum comparationis* che si rivela, circolarmente, matrice del *primum* («testa [...] sottili») – ripropone non solo la situazione di Anchise (quella che *Eneide* II ha fissato come icona della *pietas*), ma l'eccesso, il tratto iperbolico della sua rappresentazione per bocca di Enea nel libro VI (vv. 110-114 *illum ego* [...] | *eripui his umeris* [...] *ille meum comitatus iter maria omnia mecum* | [...] *ferebat,* | inualidus, uiris ultra sortemque senectae), virato tuttavia in senso pienamente negativo[101]. Il v. 113 (*ille meum* [...] *mecum*) è certamente tra quelli che hanno motivato Heaney a tradurre la richiesta di Enea alla Sibilla[102] e verosimilmente, con l'intreccio 'lui-io' che vistosamente presenta, è sullo sfondo del finale di "Seeing Things III" («And there was nothing between us there | That might be not still be happily ever after») – una conclusione che forse sottende tutte le future azioni del «pius Seamus»[103].

Nell'*Eneide* il ramo d'oro svolge la sua funzione di talismano, una prima volta, al momento dell'incontro con Caronte, sulla riva del Cocito, dove si accalcano le anime che bramano l'attraversamento (vv. 295ss.). Presupposto che Caronte non sia toccato dalla pietà filiale[104], sarà il ramo d'oro a garantire il passaggio di là dalla palude Stigia ai due 'pellegrini'; ma perché ciò accada esso dovrà essere *riconosciuto* (vv. 406s.): [Sibylla loq.] «*at ramum hunc*» (*aperit ramum, qui veste latebat)* | «agnoscas». La specificazione in parentesi non sarebbe stata necessaria; essa però attira l'attenzione sulla coppia verbale *aperit* | *latebat* (cf. v. 136 latet *arbore opaca* | *aureus* [...] *ramus*), che acquista pregnanza in prossimità di *agnoscas*: *aperiuntur* simultaneamente l'oggetto e il suo significato; all'istante si placa l'ira di Caronte, che accoglie nell'imbarcazione *uates* e *uir*.

100 Nella sua nota in Heaney 2016a, 1061, Gilberto Sacerdoti commenta l'espressione «Quel pomeriggio | lo vidi faccia a faccia» richiamando San Paolo (1 *Corinzi* 13,12): «Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia».

101 Heaney traduce il v. 114 di Virgilio con «A man in old age, worn out yet holding out always».

102 Enea chiede solo di ricongiungersi con il padre, che ovunque lo ha accompagnato (v. 106 *unum oro*, 116-117 gnatique patrisque*,* | *alma, precor, miserere*): a questo servirà il ramo d'oro (vv. 124-148).

103 In questa poesia si presenta rovesciata la situazione di "Man and Boy": sempre di pomeriggio, il padre torna a casa (come aveva fatto da ragazzo), dalla riva che è di qua dal fiume, insieme mostrando la propria «spettralità immanente» e restando preso in una nuova prospettiva di vita («in quel momento | nulla ci fu tra noi che non potesse | esserci ancora, felicemente, per sempre»).

104 Horsfall 2013, 308, *ad* v. 405:

Quest'ultimo fa gemere la barca con la sua mole (*ingens Aeneas*); la *cumba sutilis* fa acqua (vv. 413s.)[105].

Questo passaggio virgiliano, mediato dalla memoria dantesca, ha notoriamente un riflesso in "Seeing Things I" (cf. anche "Lightenings XXXVI"), dove viene rievocata una escursione in barca, che, a causa del consistente carico di passeggeri, spaventa Heaney alla partenza e lo tiene in uno stato di angoscia lungo il tragitto.

A parte i numerosi dettagli che evocano il testo virgiliano, vanno qui registrati due fatti: (a) in un elemento 'altro' (in mare), dove il rischio della vita è sotto il controllo di una padronanza 'altra' (i marinai) e persone estranee tra loro, in stato di ubbidienza, siedono costrette in una strana prossimità («in nervous two or three | Obedient, newly closed»), la paura, l'emozione inopinatamente *subita* – vero e proprio pathos – cerca soluzione nel guadagno di una autonomia spirituale, che si realizza come un nuovo potere dello sguardo; (2) lo sguardo è penetrante (poiché l'io, durante la traversata, vede sempre il fondo del mare in trasparenza) e abbracciante (poiché la sua direzione è alto-basso) e stimola la traduzione in termini mentali di questa esperienza sensoriale: nello stato mentale contemplativo il *vedere attraverso* e la *visione panoramica* si riformulano come nesso dell'*intuire* e del *comprendere*, che dà luogo a un 'secondo conoscere', a un ri-conoscere.

Questo 'secondo conoscere' in cui si compie l'atto del 'vedere le cose' è incontro con l'epifania del significato, riconoscimento di un'essenza o di una tipicità:

> All the time
> As we went sailing evenly across
> The deep, still, seeable-down-into water,
> It was as if I looked from another boat
> Sailing through air, far up, and could see
> How riskily we fared into the morning,
> And loved in vain our bare, bowed, numbered heads.

È importante collegare il contenuto delle prime due poesie scritte ("The Ash Plant", "The Pitchfork", sul rapporto con il padre), il motivo liminare del ramo d'oro (viatico nella ricerca del padre), il carattere iniziatico dell'esperienza riportata nei versi ora citati, e in generale nella prima sezione della poesia che dà il titolo alla raccolta, *Seeing Things*; e infine questi stessi versi con la poesia-emblema di *Seeing Things*, "Lightenings VIII", dove è narrato un prodigioso incidente. Sopra i monaci in preghiera nell'oratorio di Clonmacnoise compare una nave, la cui àncora si incaglia nella balaustra dell'altare. Un marinaio si cala con una corda per districare l'àncora, ma l'abate comprende il rischio che

105 Così anche nella situazione di *If.* XXXVI.

costui *anneghi* e esorta i monaci a venirgli in aiuto. Così il marinaio può risalire alla nave «uscendo dal meraviglioso come l'aveva conosciuto lui». Tutto ciò è vero *storicamente*: «The annals say».

Il rapporto sopra-sotto (e viceversa) è in Heaney una vera e propria struttura dell'immaginario. Il 'secondo piano', sopraelevato, delineatosi nella mente del passeggero trasportato sulla panca della moderna *cumba* (vede con gli occhi il fondo del mare, dalla barca, vede nella mente la barca da una seconda barca, dal cielo), ricorre nella parabola in cui la duplicità dei piani (piano dell'abate, terrestre, piano del marinaio, celeste) costruisce un rapporto complementare, tra ordini di realtà apparentemente opposti, l'uno incredibile per l'altro, ma costitutivi, nella portentosa circostanza del loro contatto, di un senso affidabile:

> From the perspective of each community the other is the marvelous, the wondrous. This momentary two-way traffic between earthly life, represented by orthodox Catholic Ireland, and the life of the Yeatsian imagination suggests how impoverished each life is without interaction with the other, yet at the same time, how dangerous immersion in another world can be for those not used to it[106].

Di nuovo poi la struttura sopra-sotto si presenta in un modo che sollecita fortemente l'immaginazione del lettore in un componimento di *Electric Light* (2001), "Bann Valley Eclogue", dove il punto di vista panoramico («Planet earth like a teething ring suspended | Hangs by its world-chain») è eredità del testo virgiliano sotteso (*ecl.* 4, 50-52 *aspice conuexo nutantem pondere mundum* | *terrasque* etc.); quest'ultimo è a propria volta indebitato con il finale della *Repubblica* di Platone (X 616b-c, 'mito di Er'), che Heaney, da poeta escatologico, cita in più di una occasione, e che qui sembra evocare con un procedimento di 'imitazione a finestra'[107].

Infine: la seconda parte della raccolta consiste in una serie ("Squarings") di 4 gruppi di 12 poesie ("Lightenings", "Settings", "Crossings", "Squarings"), ciascuna di 12 versi. La genesi di questo 'quadrato' è descritta dettagliatamente in un saggio del 2002, intitolato *Sixth Sense, Seventh Heaven*, proprio a partire da un'espressione contenuta nell'ultimo di questi componimenti ("Squarings XLVIII", vv. 1-6):

106 Rankin Russell 2016, 156.

107 Cf. Cucchiarelli 2012, 272, *ad* v. 50: «Il punto di osservazione è sublime, tale da permettere al *puer* di volgere lo sguardo al cosmo intero (*mundus*) percependone la "convessità": così già le anime prossime a ritornare sulla terra nel racconto di Er»; ma tutta la ricca nota merita di essere letta e meditata. Con l'espressione 'imitazione a ffinestra' (*window reference*) si intende quella situazione del testo in cui un imitatore allude al modello del proprio modello, così rivelando, relativamente al testo imitato, il suo carattere di riscrittura oppure sottolineandone la *doctrina*, per mettersi in competizione con esso. Nel commento alle *Ecloghe* virgiliane consultato da Heaney (Clausen 1994: cf. Heaney 2007c, 194), non si fa cenno alla base platonica del passo in questione.

Strange how things in the offing, once they're sensed,
Converts to thing foreknown;
And how what's come upon is manifest

Only in the light of what has been gone through.
Seventh heaven may be
The whole truth of a *sixth sense* come to pass[108].

Questa lirica parla del conoscere, ma come conoscere del poeta che giunge a uno stadio maturo della consapevolezza di sé e può trarne delle conclusioni: quando su di lui «scroscerà la luce», come gli è successo in un preciso momento, mentre era in viaggio sulla «strada dopo Coleraine» che costeggia il Bann, sotto un cielo fattosi più rapido, quel giorno – scrive – «sarò al passo con ciò che mi è sfuggito» (vv. 7-12). L'illuminazione e il cielo sono echi del testo sotteso alla creazione di tutta la seconda parte di *Seeing Things*, cioè la lirica di Yeats "Cold Heaven"[109].

L'inizio (vv. 1-2 «Strange how etc.») ricorda i vari passaggi degli scritti critici in cui Heaney parla del convertirsi della poesia, nell'esperienza del lettore, da qualcosa di non familiare, o di solo intravisto, in qualcosa di atteso e inevitabile. Nella seconda frase (vv. 3-4 *And how* etc.), simmetrica alla prima nella forma e complementare nel senso, ci viene fatto osservare come il contingente si renda intelligibile solo sullo sfondo del passato, inteso evidentemente come patrimonio di esperienza, come *Erfahrung*: esso è individuale o collettivo, interno all'arco di una vita o secolare, secondo quanto ci viene detto in altre occasioni, e certo a questo ultimo senso bisogna porre attenzione per il modo come i carmi sono stati contestualizzati, cioè attraverso la cornice dei due testi-archetipi, l'uno riscrittura dell'altro, portati entrambi verso il presente per mezzo della traduzione e della titolazione.

Enigmatica la terza frase (vv. 5-6 «Seventh heaven etc.»), che fa da ponte tra la gnome iniziale e la parte narrativo-meditativa che dovrebbe confermarne la validità. Il saggio del 2002 chiarisce che quando una poesia incomincia a sollevarsi sulle sue gambe e a muoversi autonomamente, quando si verifica la situazione in cui, come dice Frost, «the wonder of unexpected supply keeps growing», ciò significa che un 'sesto senso' ha aperto all'impulso poetico originario («something [...] needing expression, ready to reveal itself as something else»)[110] la strada verso il suo adeguato adempimento – quel 'settimo cielo' cui la poesia può dare accesso.

La poesia che Heaney sceglie per illustrare questo processo è "Squarings I". Essa è anche la prima composta della serie, il germe donde si è sviluppato

108 Corsivi miei.
109 Rankin Russell 2016, 151.
110 Heaney 2002d, 1.

l'insieme, con i suoi rapporti interni e la sua regola del 12. Dunque, anche se l'autore non lo dice espressamente, "Squarings XLVIII" pone il sigillo («Seventh heaven [...] | [...] sixth sense [...]») a una sequenza lirica cui "Squarings I", una volta soddisfatto il sesto senso poetico, dopo varie correzioni e aggiustamenti, ha fatto da *diapason*. Tutto è cominciato con il presentarsi dell'immagine di un mendicante, non definita, cui si associava l'idea del giudizio dell'anima, mentre Heaney, nell'agosto del 1988, passava le sue giornate alla National Library di Dublino intento ad annotare una scelta di poesie di Yeats per *The Field Day Anthology of Irish Writing*. Aveva da qualche anno perso la madre, più recentemente il padre; aveva cominciato ad usare la metafora della testa «nuda nell'universo», cioè non più protetta dal tetto che sentiva sopra di sé nell'infanzia (nuda dunque come le teste dei passeggeri nella barca di "Seeing Things I"). Nel verso finale di "Squarings I" il primo emistichio recita: «Unroofed scope». Ciò dà origine a un nuovo componimento che riprende il filo da questa immagine ("Squarings II", v. 1: «Roof it again»). Si crea poi il bisogno di realizzare un trittico. Questo primo nucleo è abbastanza solido da dare origine a tutta la seconda parte di *Seeing Things*, come già detto; con queste tre poesie di dodici versi d'altra parte Heaney incomincia a rispondere a un invito che, come personaggio, aveva ricevuto nella dodicesima parte di "Station Island" (composta nel 1982). In questa fantasia purgatoriale Heaney aveva rappresentato il suo incontro con il fantasma di James Joyce: questi svolgeva lì un ruolo 'virgiliano', di guida e autore, pronunciando un'ampia ammonizione la cui *summa* si ritrovava nel verso: «You've listened long enough. Now strike your note»[111].

Diversi interlocutori di Heaney, in quel poemetto escatologico, erano stati vittime dei *Troubles*; in sostanza, il dialogo con i morti verteva sul diritto della poesia di dare piacere come arte creativa, al poeta e al suo lettore, in una situazione così cruda. Ma, scrive Heaney vent'anni dopo,

> the question had been worked through and the reward came with the plunge into subjectivity which the twelve-line poems effected. A great deal of their insouciance arises from their having escaped the shackles of the civic… The poems I was being given to write were turning out to be the poems that the Joyce-shade had been wanting me to write[112].

Riepilogando:

a) due poesie dedicate a due oggetti (il bastone di frassino, il forcone) che condensano e insieme estendono l'essere fisico del padre, presente in un modo

111 Su questo passaggio particolarmente noto e controverso di "Station Island", Rankin Russell 2016, 121-123.

112 Heaney 2002d, 9.

nuovo ai sensi e alla coscienza del «pius Seamus», aprono il ciclo lirico che costituirà *Seeing Things*;

b) la raccolta non nasce dunque da un piano, ma sorge da una occasione interiore e cresce su se stessa nella direzione di una forma certa, secondo un procedimento che è proprio della creazione poetica singola; ciò vale per la raccolta nel suo insieme e in modo più cogente per la sua seconda parte; l'insieme e la parte sono incorniciati da testi in dialogo tra loro (rispettivamente: le due traduzioni; "Squarings" I e XLVIII);

c) la morte di Patrick è recente. In *Seeing Things* la memoria sembra trovare facilmente i suoi oggetti; nondimeno essa è lo strumento di una ricerca, che 'fissa lo sguardo' sulle cose, sul corpo, sulla voce, sulle situazioni per vedere di là da apparenza e contingenza. Molto di ciò che è stato prende significato retrospettivamente; alcune impressioni e emozioni sono state preannunci di questo nuovo 'vedere', come è ben esposto nelle tre parti di "Seeing Things" (vedere dall'alto; visibilità dell'invisibile; «spettralità immanente»);

d) nell'esperienza di Heaney il primo episodio del nuovo vedere occorre mentre è ancora ragazzo, cioè nella circostanza dell'incidente del padre con l'irroratrice sulla riva del fiume: si inizia qui il suo destino di pius Seamus, si pongono qui le basi per la sua ripetizione della ricerca di Enea. Nel VI dell'*Eneide*, Enea vuole incontrare Anchise e nient'altro, e a questo sembra servire il ramo d'oro, ma lo attende una esperienza conoscitiva complessa, che riguarda l'ordine morale del mondo, le leggi dell'essere, la storia futura, inattingibili nell'al di qua. Sulla soglia di *Seeing Things*, "The Golden Bough": ciò che appare alla vista, in questa raccolta, è il realizzarsi di un annuncio («His step unguided, his gosthood immanent»), in un orizzonte che si va ampliando ("Man and Boy": Patrick come Anchise; "Seeing Things I": l'amore vano per le teste nude) e conferisce un significato generale o profondo alle cose ri-viste. L'annuncio non riguarda il futuro ma l'immutabile, la condizione creaturale della persona. Questa esperienza si autoconosce nelle situazioni iniziatiche di "Seeing Things" I, II, III, sempre collocate in uno scenario dove l'acqua è presente (viaggio in barca, battesimo, ritorno dalla riva del fiume) e il tempo è 'vinto' (ripetizione, immobilità, immanenza della morte nella vita);

e) la verità si manifesta nel giusto rinvio del fenomeno all'archetipo (Patrick/Anchise, pius Seamus) o nella visione simultanea dell'inizio e della fine («testa leggera, ossa sottili»; «spettralità immanente»); ma si deve innanzitutto notare che ogni oggetto messo a fuoco in *Seeing Things* – cosa, persona, azione, situazione – entra nella poesia con tutta la sua forza di realtà (a partire da «la sua mano deperita | cerca frenetica e trova l'arto fantasma | di un bastone di frassino che lo rinsalda») e grazie ad essa. Questa forza è il risultato di una acuta sensibilità percettiva, di un nitido vedere, anzitutto, cui il linguaggio si adegua. Un brano dantesco chiude la raccolta; e il combinarsi del vivo e dell'intelligibile

nel produrre l'effetto di verità è precisamente ciò che Dante offre a Heaney in una forma esemplare[113];

f) tuttavia, dopo il suo primo poema escatologico, "Station Island", in cui Joyce compare nel ruolo del Virgilio dantesco, l'interesse di Heaney (2007b) si orienta verso il Virgilio storico:

> Ad essere sincero, però [...] [c]ome sono più adatto a conversare con il mandriano in una strada di campagna che a discutere appassionatamente con i dannati nei gironi dell'inferno. Sono più preparato, insomma, per una pastorale virgiliana che per l'epica dantesca. Quando Virgilio mi appare, non è come qualcuno che è mandato dal cielo da Beatrice ma come qualcuno che incontri per caso su una strada di un villaggio. La mia campagna nativa, come la sua, è fatta di campi e greggi, siepi e case di contadini. Egli aveva i suoi faggi sotto la cui ombra i pastori suonavano il flauto; io crebbi all'ombra dei faggi ai bordi del nostro viottolo e mi sentivo sicuro in quella prima casa come Titiro si è sempre sentito nella sua casa letteraria, nei primi versi della prima ecloga. Virgilio, inoltre, aveva il suo fiume Mincio, io ho il mio Moyola. Virgilio si spostò dalla fattoria paterna nel nord ad un rifugio poetico nel sud fuori Napoli, io feci uno spostamento molto simile dall'Ulster a Wicklow e poi a Dublino. Virgilio visse durante la guerra civile che seguì l'assassinio di Cesare, io ho sperimentato non solo la guerra civile nell'Ulster, ma grazie all'età della tecnologia sono stato testimone delle guerre civili e dei conflitti etnici in tutto il mondo, bombardamenti a tappeto e attacchi terroristici. Virgilio vide le strade d'Italia piene di contadini spogliati di tutto e di ex proprietari terrieri, gente come lo stesso padre di Virgilio scacciato dal suo possedimento dai veterani di Cesare, e forzato a cedere la propria casa e la propria terra a fil di spada. Io ho visto le strade di Belfast bruciare e poi affollarsi di vicini, scacciati da altri vicini, ma ho vissuto anche per vedere i rifugiati riversarsi sulle strade d'Europa e Asia e Africa, nei porti, nei posti di frontiera, persino vicino ai semafori di casa dove pregano di avere il permesso di venderti dei fiori o di lavare i vetri della tua macchina.

Inoltre *Seeing Things* è la raccolta in cui, come Heaney stesso dichiarerà, viene portata a effetto la raccomandazione del 'Virgilio' di "Station Island" («strike

113 Questo nesso specificamente dantesco, nel senso inteso da Erich Auerbach, si allinea ai contributi di Wordsworth e Joyce nel determinare la poetica di *Seeing Things*; d'altra parte in questa raccolta si nota un passo avanti nel modo di leggere e appropriarsi il testo di Dante rispetto ai tempi della traduzione di *If.* XXXIII (composta durante la *Dirty protest*, pubblicata nel 1979, in *Field Work*), che fece da preludio alla composizione di *Station Island* (1984): sul suo interesse per il conte Ugolino e la genesi di questa raccolta, si leggono considerazioni importanti in Heaney 2007b, 161-164, utili anche a illuminare il modo in cui questo poeta farà uso del 'metodo mitico' (vd. *supra*, 366 e *infra*). In questa fase la sua intelligenza di Dante è influenzata dalla lettura degli studi danteschi di Mandelštam; in seguito sarà la crescente familiarità con Virgilio il principale elemento mediatore. Sullo sviluppo dell'interesse di Heaney per Dante cf. in part. Cavanagh 2009, 145-165, Fumagalli 2001.

your note»). All'inizio della raccolta non viene riportata la traduzione del brano in cui Enea, guidato dalle colombe che si posano sull'*ilex*, *trova* il ramo d'oro, ma quella dei versi in cui la Sibilla, rispondendo a una richiesta dell'eroe, gli spiega *come trovarlo*. Nell'*Eneide* il *pius Aeneas* attraversa l'altro mondo alla ricerca del padre, lo trova e tenta di abbracciarlo, ma l'incontro non si corona con l'abbraccio, bensì con l'acquisto di un sapere che gli rende possibile la completa appropriazione del suo compito. Nell'opera di Heaney, il pius Seamus è *actor* della poesia, ma, a differenza del *pius Aeneas*, ne è anche l'*auctor*. La ricerca e il ritrovamento del ramo d'oro che garantiscono a Enea «the right of way» erano stati pensati dal poeta moderno – prima che si accingesse alla traduzione di Virgilio, in realtà prima anche che suo padre morisse – come il simbolico acquisto di «the right to speak»[114].

La ricerca e l'acquisto hanno luogo, allora, nell'esercizio stesso della poesia: attraverso la traduzione, anzitutto, poi nella messa a punto dei carmi che mostrano «di sapersi alzare sulle proprie gambe e muoversi autonomamente» e così di aver meritato, a tutti gli effetti, «the right to speak».

Dunque Virgilio – o meglio il suo poema – sta a Heaney come la Sibilla ad Enea. E poiché il poema di Virgilio è presente nella mente di Seamus fin da tempi lontani, che di molto precedono la composizione di *Seeing Things*, ecco che la ricerca del ramo d'oro è in qualche modo una forma di auto-ascolto e il suo acquisto una forma di auto-riconoscimento.

Ciò vale fino alla fine del suo percorso virgiliano, che si compie, per quanto concerne la sua poesia originale, con la raccolta *Human Chain* (2010) e in assoluto con la traduzione integrale di *Eneide* VI, completata da Heaney poco prima di morire (2013) e uscita postuma (2016).

In "Album II", una delle prime liriche di *Human Chain*, Heaney presenta una situazione di congedo dai genitori, vissuta mentre faceva il suo primo ingresso, dodicenne, nella *hall* del college:

> *Quercus*, the oak. And *Quaerite*, Seek ye.
> Among green leaves and acorns in mosaic
> (Our college arms surmounted by *columba*,
>
> Dove of the church, of Derry sainted grove)
> The footworn motto stayed indelible:
> *Seek ye first the Kindgom*…

114 Heaney-Hass 2000, 16.

Columba di Iona (521-597), noto in Irlanda come Colum Cille («colomba della Chiesa»)[115] è il santo eponimo del St Columb's College e il patrono di Derry City, nome inglese di Doire, che significava «boschetto di querce». Nell'"Album" che ferma il passato di Seamus in quadri: una quercia (*Quercus*), una ricerca (*Quaerite* [*primum regnum Dei*], assonante con la precedente parola latina); una colomba (*columba*) che, nell'insegna del college, sormonta le foglie e i frutti della quercia. Ritornano in questa immagine le componenti dell'episodio virgiliano (il bosco sacro, le colombe e l'elce – *quercus ilex* – su cui gli uccelli si posano segnalando la presenza del ramo d'oro); d'altra parte la rammemorazione autobiografica rivela la preesistenza del futuro nel passato ovvero il significato fatale di questa entrata di Heaney – il pius Seamus, il futuro poeta 'virgiliano' di *Seeing Things*, *Electric Light*, *Human Chain* – nel college intitolato a San Columba[116].

L'evento è preceduto (storicamente, non nella sequenza delle poesie) da un mancato abbraccio al padre, l'estate prima della partenza, un fatto ricordato in "Album IV" («Avessi dovuto abbracciarlo da qualche parte | sarebbe dovuto accadere sulla riva del fiume | l'estate prima della scuola, lui nel fiore degli anni»): a questo abbraccio ne seguono altri tre, che riprendono l'esperienza di Enea (cf. Verg. *Aen*. VI 700-702 *Ter conatus ibi collo dare bracchia circum; | ter frustra* [...]), ma la modificano anche perché un quarto tentativo va a segno, ad opera del nipotino ("Album V"). Questo accade

> Just as a moment back a son's three tries
> At an embrace in Elysium
>
> Swam up into my very arms, and in and out
> Of the Latin stem itself, the phantom
> *Verus* that has slipped from 'very'.

115 Il nome del santo affascina Heaney: "Colum Cille *cecinit*" (nella serie "Lightenings" di *Seeing Things*) è una traduzione che si iscrive tra le sue molte 'poesie sulla poesia' in modo memorabile: Rankin Russell 2016, 217-218.

116 In Virgilio le colombe si incontrano, prima che nell'episodio epico del ramo d'oro, in un altro testo caro a Heaney come *ecl.* 9 (v. 13). Sull'evolvere della sua consuetudine con i classici e specialmente con Virgilio, Zirzotti 2014, Impens 2018, 45-83, i saggi raccolti in Harrison-MacIntosh-Eastmann 2019, di cui in part. Falconer 2019; Heaney (in O'Driscoll 2009, 293) dice che una svolta ebbe luogo ai tempi del suo incontro con Fitzgerald a Harvard, quando rilesse le sue traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Sulla formazione di Heaney al St Columb e dopo, *ibid.*, 32-41, 295-296, 400-405, Marianne McDonald 2019, Dennison 2015, 20-37.

3. Heaney traduttore di Virgilio

I'll confound the Lethe in Moyola

Heaney descrive il modo in cui è evoluta la sua esperienza di traduttore di Virgilio in una conversazione con Robert Hass del 2000[117]. Preliminarmente, richiesto se avesse una visione teorica della traduzione, aveva risposto di no, ma che poteva far riferimento a due atteggiamenti fondamentali del traduttore: il *Raid approach* («you go in [...] and you raid Italian, you raid German, you raid Greek, and you end up with booty that you call Imitations»: cioè il metodo di Lowell, buono per chi non ha una formazione nella lingua che traduce)[118]; e il *Settlement approach* («You enter an oeuvre, colonize it [...] but you stay with it, and you change it and it changes you a little bit»: il metodo per es. di Robert Fitzgerald)[119].

Il suo *modus operandi* nel caso di "The Golden Bough" è stato quello del *raid*. Poco dopo la morte di Fitzgerald, aveva tradotto per un evento in suo onore i versi di *Eneide* VI che narrano l'incontro di Enea con Anchise. Fitzgerald era stato per lui una figura paterna; e in passato Heaney aveva tradotto parti dei canti iniziali dell'*Inferno*, sviluppando un intenso interesse per il tema del *descensus*. Di lì a poco, la morte di suo padre e la richiesta da parte della rivista «Translation» di un suo contributo: tradurre il dialogo di Enea con la Sibilla, preparatorio al ritrovamento del ramo d'oro, era come ottenere la possibilità della discesa, il viatico per far visita a suo padre. Alla fine di quel piccolo, compiuto racconto

> [Aeneas] has been given the right of way. It's like finding a voice, the beginning and end at once. So that was a raid, and it led into a book where I met my father in a poem called "Seeing Things"[120].

Di questa traduzione merita mettere a fuoco un particolare. A *Aen*. VI 103-105, dopo che la Sibilla ha delineato le prove che attendono Enea e i suoi, si legge:

> Incipit Aeneas heros: «Non ulla laborum,
> o virgo, nova mi facies inopinave surgit;
> omnia praecepi atque animo mecum ante peregi [...]».

117 Heaney-Hass 2000; cf. anche Heaney 2009b. Gli studi più importanti su Heaney traduttore di Virgilio sono: Tyler 2005, 50-68, Putnam 2010 (ma cf. anche Id. 2012), Falconer 2017, Heiny 2018, Harrison 2019.
118 *Raid* è parola eliotiana (in East Cooker, «*raid* nell'inespresso»), di cui è traccia in Heaney 1998, 224.
119 Heaney-Hass 2000, 1-2.
120 Heaney-Hass 2000, 16.

Versi che Heaney traduce così una prima volta (*Seeing Things*, "The Golden Bough", 1991):

> Heroic Aeneas began: «No ordeal, O Priestess,
> That you can imagine would ever surprise me
> For already I have foreseen and foresuffered all [...] »

e così una seconda (*Aeneid, Book VI*, 2013):

> Heroic Aeneas began: «No ordeal, O Sibyl, no new
> Test can dismay me, for I have foreseen
> And foresuffered all [...]».

Nel testo originale Enea rispondeva alle parole con cui la Sibilla aveva descritto la visione del futuro: nel futuro si sarebbe ripetuto il passato (vv. 86-89):

> «[...] bella, horrida bella
> et Thybrim multo spumantem sanguine cerno.
> Non Simois tibi nec Xanthus nec Dorica castra
> defuerint; alius Latio iam partus Achilles […]»[121].

Versi come questi hanno avuto una particolare importanza nel confermare a Georg Knauer che l'*Eneide* è stata ideata secondo un principio tipologico, per cui un passato di fatti (la guerra di Troia, le sue conseguenze) e un passato testuale (i poemi omerici) 'si ripetono' in questo poema nei termini del rapporto prefigurazione-compimento[122]. La relazione tipologica è basata sulla storicità, come risulta esemplarmente chiaro nella *Commedia*; ma nel momento in cui tale relazione si salda il significato prevale sul fatto e si assiste all'annullamento del tempo.

In considerazione del modo come la Sibilla 'informa' Enea su ciò che l'aspetta, prospettandogli cioè *un certo tipo* di fatiche, a lui già note, la sua risposta assume una speciale pregnanza, su cui attirano l'attenzione gli elementi intensivi del v. 106 (*omnia praecepi atque animo mecum ante peregi*). Come è stato giustamente notato, l'eroismo di Enea (v. 103 *Aeneas hero*, *hapax* nell'*Eneide*) viene testimoniato anche dalla particolare disposizione intellettuale che il v. 106 documenta[123]. Ma

121 L'attacco di questa profezia è ripetuto per bocca del narratore nel II proemio del poema (VII 41): *Tu vatem, tu diva, move. Dicam* horrida bella.

122 Knauer 1964.

123 Austin 1977, 74 intende il verso così: «I have taken thought for all beforehand, and worked it out in my immost heart»; Fo 2012, 239 traduce: «tutto ho già colto e nell'animo tutto ho già percorso». Mi pare però abbia ragione Norden 1927, 155 nel ritenere che *animo* determini sia *peregi* che *praecepi* (cf. Caes. *ciu*. III 87,7 *animo victoriam praecipiebant*). Norden nota anche l'imitazione dante-

l'interpretazione di questo verso non è pacifica. C'è chi, a partire da Servio, lo intende nel modo più concreto possibile, cioè come un riferimento a informazioni che l'eroe ha ricevuto in passato[124]; e chi invece lo legge alla luce di un canone della saggezza antica, stoico in particolare, ma non solo[125].

Una certa *Stimmung* prodotta, in questo colloquio tra la profetessa e l'eroe, dal motivo della ripetizione, la particolare fattura del v. 106, la sua ricchezza di sensi hanno indotto uno dei poeti più attentamente letti e studiati da Heaney, T.S. Eliot, ad appropriarsi questo verso per coinvolgerlo in un passaggio cruciale della parte III di *The Waste Land*, "The Fire Sermon"[126]. In questa sezione prende la parola Tiresia, «spettatore e non "personaggio" [...] la figura più importante del poema, che unisce tutti gli altri»[127]. Il Tiresia dell'*Odissea*, interrogato da Odisseo desideroso di parlare alla madre sulla soglia dell'Ade (XI 90-137), è certamente l'archetipo della Sibilla virgiliana. Ha ricevuto da Persefone il privilegio di conservare saldo il νοῦς, cosa che lo oppone a tutti gli altri morti, ombre vaganti (X 490-494). Il Tiresia di Ovidio, molto importante nel contesto eliotiano, è chiamato in causa nelle *Metamorfosi* (III 320-328) perché protagonista di una doppia trasformazione (da uomo a donna e viceversa), la quale è anche l'*aition* della sua duplice condizione (vedente e poi non vedente; non vedente e veggente). In Eliot Tiresia ha tratti esteriori che possono far pensare a una decrepita sibilla («vecchio con avvizzite mammelle femminili»); e risponde in modo inequivocabile alla citazione in esergo del poema, primo sconcertante episodio di degradazione della Sibilla virgiliana[128].

---

sca di questo passo in *If.* XV 93 (dove il pellegrino dialoga con Brunetto Latini), in apertura di una nota che sintetizza al meglio premesse e effetti del v. 105.

124 Cf. anche il luogo dantesco ricordato da Norden: la prescienza del pellegrino (v. 94 «Non è nuova a li orecchi miei tal arra [i.e. anticipo, caparra]») si deve alle profezie di Ciacco e Farinata.

125 Norden 1927, 154 ricorda Aesch. *Prom.* 101-103, cita ampiamente Cic. *off.* I 80-81 (*fortis animi et constantis est non perturbari in rebus asperis... quamquam hoc animi, illud etiam ingenii magni,* praecipere *cogitatione futura et aliquanto ante constituere quid accidere possit in utramque partem, et quid agendum sit cum quid evenerit*) e rimanda a vari luoghi senecani, tra cui *ep.* 76,33, dove viene approvato il luogo virgiliano; cf. anche Horsfall 2013, 133.

126 Questo titolo rimanda al *Sermone del fuoco* pronunciato dal Buddha contro la lussuria e le passioni. Sulla costellazione Virgilio-Eliot-Heaney interessante Sofri 2007.

127 Così la nota di Eliot a «I Tiresias», v. 218. La patria di Tiresia è Tebe, città guasta per eccellenza.

128 Un frammento di un discorso di Trimalcione (Petr. 48,8) si trova, come noto, sulla soglia del poemetto moderno, prima della dedica «For Ezra Pound | *il miglior fabbro* [cf. Dante, *Purg.* XXXVI 117]». L'ospite, in un capitolo in cui dà penosamente sfoggio della propria cultura letteraria, ricorda di aver visto a Cuma (*scil.* la Cuma microasiatica, donde egli proviene) una sibilla chiusa in una ampolla: costei, interrogata da alcuni ragazzini («Sibilla che vuoi?»), aveva risposto loro «Morire voglio». Nelle parole del *parvenu* l'epico e il mitico si degradano sistematicamente, convertendosi in un comico-grottesco privo di arguzia: la tremenda Sibilla incontrata da Enea nell'antro cumano (in Campania) è qui chiusa in un'ampolla, poiché Apollo le aveva dato l'immortalità senza esonerarla dalla vecchiaia che rimpiccolisce; e ora è irrisa da un manipolo di ragazzini. Cf. Serpieri 1982, 73: «L'epigrafe è... pienamente funzionale al poema: pone il tema della degradazione, sbarra il futuro, introduce la figura del veggente (poi Madame Sesostris e, soprattutto, Tiresia) che non "vede" più nulla, se non la desolazione volgare del presente».

Nella terza sezione della terza parte del *Waste Land* – proprio al suo centro – si accampa dunque questa coscienza antica e mobile, strettamente associata al tema dell'eterno ritorno, in grado di «simbolizzare anche lo stesso artista moderno»[129].

All'ora violetta, l'ora del ritorno di tutti a casa, Tiresia può vedere: il suo vedere è quello del vedente, ma anche del cieco, che – vedendo interiormente – tende a sovrapporre all'oggetto individuale l'idea di esso e perciò, in un certo qual modo, orienta la percezione verso la tipicità, verso ciò che ricorre, e che si lascia insieme vedere e prevedere. Ma ciò è esasperato dalla levatura mitica di questa figura e d'altra parte dalla situazione di una periodicità ordinaria, in cui il quotidiano, che eternamente ritorna, entra nel campo visivo di Tiresia – occupato solo da cose *vere* – significando la propria assenza di significato. Nemmeno in questo orizzonte la realtà riceve l'atteso investimento simbolico, il decisivo riordinamento; si è perso il divario tra l'apparente e il vero, il potere veritativo del vate ribadisce ciò che è davanti a tutti. All'ora violetta, il vedere del veggente coincide con le percezioni della vista, cui si offre lo spettacolo degli oggetti consueti o delle scene povere di premesse e di conseguenze, cui gli eventi della vita si riducono.

In questo caso si tratta di «The typist home at teatime», la dattilografa che, nel suo appartamentino, attende la visita di un impiegato di una piccola agenzia di locazione, per fare la solita esperienza, senza desiderio, del degradato desiderio di lui. I due commenti qui sotto citati seguono la scena dell'attesa e quella dell'incontro (vv. 228-230; 243-246; cf. *Aen.* VI 106):

> I Tiresias, old man with wrinkled dugs
> *Perceived* the scene, and *foretold* the rest –
> I too awaited the expected guest.
>
> (And I Tiresias have *foresuffered all*
> Enacted on this same divan or bed;
> I who have sat by Thebes below the wall
> And walked among the lowest of the dead).
>
> *omnia praecepi* atque animo mecum *ante peregi.*

Nel testo di Eliot l'allineamento sullo stesso v. 229 dei predicati *Perceived* [...] *foretold* corrisponde a *praecepi* [...] *peregi*; il trattamento intensivo dell'anticipazione (prae-*cepi* [...] ante *peregi*) viene colto e rilanciato dal poeta moderno attraverso la voce di *to fore-suffer*, una neoformazione *ad hoc*, che aggiunge un terzo verbo alla base virgiliana; la pericope nella parentesi si lega ai vv. 228ss. attraverso la movenza *I Tiresias* e stringe il legame con il testo latino attraverso l'espressione

129 Crivelli 2015, 135.

dell'oggetto: *I* [...] *have foresuffered* all; cf. omnia *praecepi* [...] *ante peregi* (*animo* determina entrambi i predicati).

Heaney rende il verso latino, sia nella versione del 1991 che in quella del 2007-2013, con «for already I have foreseen and foresuffered all», manifestamente incastonando nella propria traduzione da Virgilio la tessera eliotiana[130].

Scriveva Curtius di Eliot[131]:

> Eliot è [...] un poeta alessandrino con le sembianze che deve e può avere oggi. In primo luogo è un poeta erudito [...] adorna le sue opere con citazioni preziose e reminiscenze di letture [...] La sua poesia ha attinto nutrimento dal nerbo della tarda latinità, dei trecentisti italiani, degli elisabettiani e dei francesi decadenti. I filologi potrebbero imparare da lui il senso artistico di questa tecnica del mosaico: come si esalta l'esperienza personale, come diventa iridescente, come si illumina quando si annota in ricordi sapienti.

Anche a proposito di Heaney, come abbiamo visto, si parla spesso di *poeta doctus*; e il modo heaneyano di leggere Virgilio rappresenta almeno in una certa misura «[a] heritage of classicism endemic to Eliot's kind of Modernism»[132].

Ma ciò che più conta notare in questo caso è che:

a) la traduzione di Heaney incorpora consapevolmente un momento della tradizione del testo virgiliano, rappresentato appunto dal riuso di *Aen*. VI 103-106 nel poema di Eliot;

b) *The Waste Land* è d'altra parte un poemetto che applica, su larga scala e in modo paradigmatico, il 'metodo mitico' (vd. *infra*), adibito episodicamente da Heaney nei momenti virgiliani di *Seeing Things* e di *Electric Light*, poi in modo sistematico nel poemetto "Route 110" di *Human Chain*;

c) il testo virgiliano tradotto da Heaney e posto sulla soglia di *Seeing Things* è caratterizzato dalla dialettica del futuro e del passato (prescienza 'vatica', della Sibilla, cui risponde quella 'etica', dell'eroe): il passato ritorna nel futuro (come forma dell'esperienza: una nuova guerra di Troia; e come suo contenuto: ogni pericolo viene da Enea previssuto, grazie a ciò che ha già vissuto); e questo tema è posto all'orizzonte subito prima dell'ingresso dei due nell'Oltremondo. Lo spazio oltremondano è poi il modello mitico, organizzato secondo un principio tipologico-assiologico, dell'annullamento del tempo, della simultaneità del non contemporaneo, cosa del massimo interesse per un cultore di Joyce, Yeats, Eliot come Heaney;

d) l'uso del linguaggio eliotiano nella traduzione di Virgilio è un modo particolarmente raffinato di portare verso il presente, e verso una cultura

130 Il presoffrire di Tiresia è ricordato in Heaney 1998, 152 (Auden come il personaggio eliotiano).
131 Curtius 1963, 1984, 124-125.
132 Corcoran 1998, 162.

più familiare, il testo del passato[133]. Segni più modesti di questa tendenza 'domesticante' non sono rari[134]. Un esempio anche nel passo qui considerato: l'apostrofe *o virgo*, sentita come culturalmente estranea, e perciò bisognosa di spiegazione, viene resa con le più trasparenti espressioni *O Priestess* oppure *O Sibyl*, dove la scrittura maiuscola dell'interiezione compensa la flessione del registro epico che ha luogo in più punti nella resa moderna. Più di una volta Heaney parla delle sue conversazioni con Fitzgerald sul modo di tradurre i testi antichi e sulla problematicità delle scelte 'domesticanti', anche nel colloquio sopra citato.

Quanto qui ricordato pone dunque in luce le esperienze che hanno portato Heaney alla traduzione di Virgilio (gli studi scolastici; le traduzioni da Dante; la morte di Fitzgerald e poi del padre); quindi l'atteggiamento complessivo da lui adottato come traduttore di *Eneide* VI ('R*aid approach*'); e infine due manifestazioni del suo orientamento (moderatamente) 'presentista' nel tradurre il testo antico.

La prima di esse ha una speciale importanza per gli interessi di questo studio poiché la fibra eliotiana intessuta nei versi virgiliani tradotti rappresenta in modo ben percepibile il testo-maestro del 'metodo mitico', stimolo e guida per l'*applicazione* – come avrebbe detto Jauss, sulla scia di Gadamer – dell'intelligenza e degli interessi del presente al testo del passato.

Mythic method è espressione coniata da Eliot in relazione a un modo di concepire il rapporto tra realtà vitale, tradizione e creazione poetica attestato nell'opera dei Heaney fin dai tempi di "Personal Helicon" (vv. 1-4, 13-20) [135]:

> As a child, they could not keep me from wells
> And old pumps with buckets and windlasses.
> I loved the dark drop, the trapped sky, the smells
> Of waterweed, fungus and dank moss.
>
> […]
>
> Others [*i.e.* other wells] had echoes, gave back your own call
> With a clean new music in it. And one

133 Cf. anche *infra*, 417-420, 424.

134 Harrison 2019.

135 È la poesia conclusiva di *Death of a Naturalist*, 1966, dedicata all'amico e poeta John Longley: questo testo, già nel suo titolo dichiara l'adozione di un 'metodo' poetico, associando l'aura dell'Elicona al paesaggio locale, nativo, di County Derry, e così anche illuminando retrospettivamente il significato di altre poesie della raccolta (tra cui "Digging"), da leggere «as loose variations on the classical myths»: Impens 2018, 47-48, 52; anche Zirzotti 2014, 147-149; e Heaney 2007d, 2011-2013. Sul nesso specchio-analogia-poesia, Heaney 2007c, 186: l'analogia è lo specchio in cui le cose familiari, riflettendosi, ci rimandano significati importanti: «E lo specchio più profondo e limpido di tutti si trova nella poesia»; cf. anche *infra*, 386.

was scaresome for there, out of ferns and tall
Foxgloves, a rat slapped across my reflection.

Now, to pry into roots, to finger slime,
To stare, big-eyed Narcissus, into some spring
Is beneath all adult dignity. I rhyme
To see myself, to set the darkness echoing.

Si è già parlato della sua prima esperienza di allontanamento dall'Irlanda e delle sue profonde conseguenze[136]. Heaney intitola uno dei suoi ultimi saggi *Mossbawn via Mantua* fondendo in questo titolo un'idea di Coleridge e un motivo joyceano[137]. Si ritrova – cioè si percepisce in maniera nuova – l'origine (Mossbawn, per quanto riguarda Heaney), passando per un luogo lontano e ricco di tradizione (per esempio Mantova) e lì collocando il proprio punto di osservazione. Heaney ha appena licenziato la sua ultima raccolta, *Human Chain* (2010), in cui ha composto un ciclo di poesie autobiografiche basate sul libro VI dell'*Eneide* ("Route 110"), ma esemplato sulla struttura dello *Ulysses*[138]:

> I was following the example of Joyce, since each poem in the sequence echoed and paralleled episodes in that most haunting book [*i.e. Aeneid* VI] in much the same way as Joyce had echoed and paralleled books of Homer's *Odyssey* in the different chapters of his novel *Ulysses*.

In realtà sono cinque i punti di osservazione europei a partire dai quali egli può dire di aver operato una 'rifamiliarizzazione' con le proprie origini irlandesi; essi corrispondono a cinque costituenti della memoria culturale. Il primo è quello che Heaney chiama «Christian humanist inheritance», un fattore determinante del modo come gli Europei immaginano la propria esperienza e le attribuiscono significato. E prosegue affermando che

> [it] provides the first co-ordinates of the western mind… It was moreover the system employed to epoch-making effect by twentieth-century Irish writers, the *mythic method*, as T.S. Eliot called it when he reviewed James Joyce's *Ulysses*[139].

136 Cf. 353-354.

137 Rispettivamente: il maggior pregio dell'immaginazione poetica è la sua capacità di conferire «novelty and freshness» agli oggetti che ci sono familiari (e dunque anche ai loro contesti, ai nostri luoghi); il percorso più breve per raggiungere Tara, dice Stephen Dedalus, è via Holyhead, cioè lasciando l'Irlanda per svolgere le peregrinazioni europee che effettivamente portarono Joyce a vedere l'Irlanda a suo modo: Heaney 2019, 19; cf. anche 1998, 67-68.

138 Heaney 2012, 19.

139 Heaney 2012, 20 (corsivo mio); una definizione già in Heaney 1998, 158 («rete di sicurezza classicista sotto i dati pericolanti della contempraneità», in Joyce, Eliot e nei primi *Cantos* di Pound); cf. anche 212-213 (sulla Plath); Cavanagh 2009, 79, Dennison 2015, 47-63; e *infra*, 388.

In quella celebre recensione Eliot aveva sottolineato

> the significance of the method employed—the parallel to the Odyssey, and the use of appropriate styles and symbols to each division… In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious[140].

Ma anche la letteratura contemporanea irlandese ha usato questo 'metodo'; per es. lo ha fatto un poeta influente sulla formazione di Heaney come Patrick Kavanagh in *Epic*, un poemetto dove una lite tra due contadini della contea di Monaghan viene modellata sulla contesa tra Greci e Troiani nell'*Iliade*. «Rather than the mythic» conclude Heaney «I shall call this inheritance simply the "classical"»[141].

Ma poiché in Heaney l'interesse per il mitico è interesse per l'archetipico, trattare il 'mitico' come 'classico' significa acquisire l'archetipico nel concetto della tradizione ovvero vedere la tradizione sotto l'aspetto della produttività *ad infinitum* dei temi-archetipi, dei quali uno è il viaggio oltremondano.

Non dobbiamo poi dimenticare che la traduzione, in quanto esperienza del ripercorrere passo passo la scrittura dell'originale è, in un certo qual modo, e con profonde implicazioni quando si tratti di poesia escatologica antica, un rivivere il passato nel presente, ma anche essere un altro in uno stato di intensificata coscienza di sé.

La lirica che precede le 12 di "Route 101", cioè "The Riverbank Field", è dedicata alla traduzione da Virgilio. Presso il fiume Moyola gli Heaney possedevano il terreno che dà il titolo alla poesia. La riva del fiume è stata lo scenario di varie esperienze, tra cui l'incidente occorso al padre con l'irroratrice e il dialogo di Patrick bambino con il falciatore. La poesia, composta di 8 terzine, è tra le più note di Heaney, ma vale ugualmente la pena di riportarne il testo per intero:

> after *Aeneid* VI, 703-15, 748-751
>
> Ask me to translate what Loeb gives as
> 'In a retired vale… a sequestered grove'
> And I'll confound the Lethe in Moyola

140 Eliot 1923.
141 Heaney 2012, 20.

By coming through Back Park down from Grove Hill
Across Long Rigs on to the riverbank –
Which way, by happy chance, will take me past

The *domos placidas*, those 'peaceful homes'
Of Upper Broagh. Moths then on evening water
It would have to be, not bees in sunlight,

Midge veils instead of lily beds; but *stet*
To all the rest: the willow leaves
Elysian-silvered, the grass so fully fledged

And unimprinted it can't not conjure thoughts
Of passing spirit-troops, *animae, quibus altera fato*
Corpora debentur, 'spirits', that is,

'To whom second bodies are owned by fate.'
And now to continue, as enjoined to often,
'In my own words':

'All these presences
Once they have rolled time's wheel a thousand years
Are summoned here to drink the river water

So that memories of this underworld are shed
And soul is longing to dwell in flesh and blood
Under the dome of the sky.'

I versi virgiliani cui rinvia l'esergo seguono immediatamente il momento del triplice abbraccio frustrato (*Aen*. VI 701-702[142] ; riporto qui i vv. 703-708:

Interea videt Aeneas in valle reducta
seclusum nemus et virgulta sonantia silvae,
Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem.
Hunc circum innumerae gentes populique volabant:
ac veluti in pratis ubi apes aestate serena
floribus insidunt variis etc.

Colpisce, come altre volte in Virgilio, l'uso di *interea*, l'avverbio che marca la situazione sempre notevole della concomitanza: *mentre* va a vuoto l'abbraccio al padre, lo sguardo di Enea è guidato a cogliere un altro oggetto. Esso prende il posto di quella

142 Cf. anche *supra*, 380.

presenza (l'ombra di Anchise) che aveva causato l'impulso all'abbraccio: ora Enea circonda *con lo sguardo* qualcosa di lontano, orientato verso il futuro e, come l'eroe saprà tra poco, rappresentativo di una legge dell'essere (la legge della purgazione e reincarnazione). Si tratta anzitutto di un paesaggio, che accoglie una certa scena (l'affollarsi sulla riva del fiume delle anime prossime alla reincarnazione)[143], ma che in un primo momento viene messo a fuoco per se stesso.

C'è simmetria tra questo contesto e quello in cui, nel libro VIII, Enea riceverà lo scudo decorato con i *fata nepotum*. Ci sono anche interessanti differenze. Una prima è data dal dettaglio dei *virgulta sonantia* che mette in luce il germinare e lo svilupparsi della vegetazione nel mondo dei morti. Una seconda è data dal particolareggiamento dell'immagine del fiume, sulla cui riva sorgono le *domus placidae*, citate nel testo di Heaney. Il v. 705 presenta una fattura che genera suggestioni traendo molto dalle risorse della lingua flessiva e dal patrimonio della lingua poetica: esso dunque pone un massimo di difficoltà al traduttore moderno.

L'iperbato che costituisce l'*ordo verborum* in modo diverso dalla sequenza logica possibile (cioè: *Lethaeumque amnem qui prae domos placidas natat*) produce la singolare evidenza della funzione del fiume, che fa dimenticare (*Lethaeum* separato al massimo da *amnem*, che chiude il verso incorniciandolo), quindi di un'idea di 'davanti' (*domos placidas* prima di *prae-natat*; *qui* prima di *amnem*); infine il combinarsi suggestivo di *placidas* e *praenatat*, attraverso l'allitterazione (suggeriti insieme quiete e perpetuo movimento), con *placidas* al centro del verso, incorniciato dalle due cesure, e *praenatat*, neoformazione arcaizzante[144], che conferma un senso abilitato da Ennio (*ann.* fr. 602 Skutsch) per l'iterativo *nato* (il fiume fa ciò che in esso abitualmente si fa).

Il *delectus* e *l'ordo verborum*, l'assetto ritmico e la melodia, la misurata dilatazione (un verso intero) nel terzo dei tre oggetti retti da *videt* (*nemus*, *virgulta*, *Lethaem* [...] *amnem*) producono una espressività singolare, che Heaney, nella traduzione integrale di *Eneide* VI, rinuncerà a riprodurre[145].

Tuttavia si tratta di un passaggio e di un verso che hanno magnetizzato il suo interesse. *Lethaeus amnis* è la singola – diciamo così – denominazione di luogo sul cui sfondo si sviluppa la movenza da *place-name poem* che, nel testo di Heaney, elenca i toponimi locali: essi scandiscono l'abituale itinerario del poeta verso il *Riverbank Field*, dove la realtà dei moscerini serali riscontra l'immagine delle api virgiliane, indaffarate in moltitudini alla luce del sole. «Il modo migliore di confrontarci con le grandi realtà è forse quello di cercare un loro riflesso

143 Lo spettacolo sotto gli occhi di Enea è illustrato attraverso la famosa immagine delle api, su cui cf. in part. Horsfall 2013, 476-478.

144 Horsfall 2013, 476.

145 Heaney 2016c, 38, vv. 945-948: «Meanwhile, at the far end of a valley, Aenas saw | A remote grove, bushy rustling thickets, | *And the river Lethe somnolently flowing,* | *Lapping those peaceful haunt along its banks*» (corsivo mio).

nelle realtà più vicine a casa. Possiamo scoprire significati importanti per noi scrutando con attenzione nel profondo e limpido specchio dell'analogia»[146]. C'è ovunque, nei versi moderni, un abbassamento di tono, una de-epicizzazione, che si risolve però non nel semplice locale-quotidiano, ma in un locale-quotidiano che tende al mitico. L'innesto di estratti latini (*domos placidas*), così come già in "Bann Valley Eclogue", marca una lontananza incolmabile (suggerita dal semplice timbro delle parole citate), verso la quale il testo moderno è tuttavia orientato, come verso un luogo di ritorno. All'antico, 'tradotto' nell'attuale-vissuto, quest'ultimo ritorna per offrirsi a una più compiuta comprensione come esperienza umana e d'altra parte per guadagnare significato culturale: il metodo mitico ha il potere di iscrivere il locale e il contingente, il paesaggio familiare e le azioni che vi si svolgono nel grande flusso della cultura europea di cui Virgilio, per Heaney come per Eliot, è il 'classico', il vero centro.

Così la risposta a una ipotetica richiesta di tradurre («Ask me to translate») quell'originale latino che una versione 'ufficiale' restituisce («what Loeb gives [...]») e tiene in vita in un modo comunemente apprezzato, si dà anzitutto come risposta a una domanda più profonda, che vuole la 'traduzione' del lontano nel vicino (il Lethe nel Moyola), del letterario nel vivente, ma anche viceversa, se la corrispondenza è colta in modo 'felice', tra termini realmente congeneri, capaci di illuminarsi reciprocamente: solo in tal caso si motiva la metafora della con-fusione («I'll confound») come modello di questa fase del tradurre.

Si tratta in effetti di un preliminare stato di intensità, di una *ispirazione* a tradurre generatasi nella situazione mentale del metodo mitico[147]; e il suo esito – se una traduzione alla fine sarà fatta – troverà posto in un corpus lirico originale, si tratti di una singola silloge (come nel caso di "The Golden Bough" e di "Virgil: Eclogue IX") o degli *opera omnia* del poeta.

In un certo qual modo questa preliminare, qui solo immaginata, 'con-fusione' del Lethe nel Moyola verifica la propria effettiva 'felicità' nei 12 componimenti di "Route 110", rispetto ai quali dunque "The Riverbank Field" – una lirica improntata alla scena delle anime sulla riva del fiume, rivolte verso il futuro – è proprio il prologo, cui "Route 110 XII" risponde come epilogo («a thank-offering for one | Whose long wait on shaded bank has ended»).

D'altra parte però questa poesia è anche l'annuncio dell'azione successiva, di quel tradurre che ha luogo dopo che è stata verificata la felice rispondenza – l'adeguatezza – del lontano al vicino e viceversa.

Ricordiamo che questo 'tradurre' si configura, nella terzina iniziale di "The Riverbank Field", come un ri-tradurre o un tradurre in alternativa a «what Loeb

146 Heaney 2007c, 186; e *supra*, n. 135.
147 Cf. *supra*, n. 74.

gives as | 'In a retired vale [...] a sequestered grove'». La poesia in effetti non è semplice da comprendere se il lettore non ha sotto gli occhi o quantomeno in mente la pagina Loeb. La traduzione di H. Rushton Fairclough, del 1916, rivista nel 1935, è in prosa. L'escerto che lì traduce i vv. 703b-704a di Virgilio e che poi forma il v. 2 di Heaney è un pentametro, come gli altri versi che compongono la lirica.

Qui c'è traduzione riportata, sottinteso il testo latino.

I vv. 3-8a, che formano il primo movimento della risposta alla domanda virtuale («Ask me»), ripropongono la traduzione Loeb, questa volta facendola seguire alla citazione del testo latino, il quale è stampato in corsivo e chiamato in causa per marcare l'unico vero punto di contatto tra i due paesaggi, quello virgiliano e quello locale (vv. 6-8a): «Which way, by happy chance, will take me past | The *domos placidas*, 'those peaceful homes' | Of upper Broagh», con il *rejet* che pone in evidenza il toponimo (dall'ant. irl. *bruach*, di cui il titolo della poesia è la traduzione inglese)[148].

Il secondo movimento di pensiero, vv. 8b-16, presenta una più ampia, e decisiva, corrispondenza tra i due ambienti; le proprietà del paesaggio locale si fanno descrivere in termini che rivaleggiano, nel loro stile lirico moderno («the willow leaves | Elysian-silvered, the grass so fully fledged |And unimprinted»), con la qualità lirica dello stile virgiliano; al contempo però, una volta assunta dall'io lirico la padronanza *visiva* dei salici e del prato (nel senso trascendentale di *Seeing Things*), ecco che l'idea virgiliana si presenta come compresa dal di dentro, necessaria («it can't not conjure thoughts | Of passing spirit-troops, *animae, quibus altera fato* | *Corpora debentur*»), così che questa comprensione basata sull'osservazione diretta del luogo e sulla personale lettura del testo latino diviene la giustificazione della traduzione Loeb: nella sequenza del testo di Heaney «'spirits'» di Fairclough («'spirits', that is, | 'To whom second bodies are owed by fate') arriva dopo «passing *spirit*-troops», che è il modo heaneyano, impregnato di metodo mitico, di leggere Virgilio. Questa 'secondarietà' della traduzione Loeb, posposta alla *nuova* riscrittura di Virgilio, segnala un passo avanti nella appropriazione heaneyana del testo latino. L'ultimo verso di questa sezione è di nuovo un pentametro realizzato attraverso un estratto della prosa di Fairclough: esso marca il completarsi di un ciclo (v. 2 ~ v. 16), di là dal quale la poesia muove un ulteriore, e ultimo, passo avanti.

Esso è compiuto con una movenza aggiuntiva (v. 17a «And now to continue»), che ha un compito introduttivo e una connotazione metapoetica (17b-18 «as enjoined to often, | '*In my own words*'[149]»). Le virgolette sono segnate per indicare, argutamente, una sintetica autocitazione. Il comando qui citato proviene infatti da

148 Heaney 1996, 31. Cf. anche Heaney 1996, 31: «Mossbawn [il luogo dell'infanzia di Heaney] confina con i villaggi di Broagh e Anahorish, villaggi che, nelle gole, sono musica gaelica dimenticata, *bruach* e *anach fhíor uisce*, la riva del fiume e il luogo dell'acqua limpida».

149 Corsivo mio.

voci di personaggi heaneyani, primo tra tutti il Joyce di "Station Island" (vd. *supra*). A questa frase virgolettata segue, virgolettata, la traduzione da Virgilio. Di nuovo il testo latino è sottinteso (cf. v. 2), ma ora la voce che ascoltiamo è quella dell'io lirico. In questa terza e ultima parte della poesia (vv. 17-24) non c'è più traccia né del testo latino né della traduzione Loeb – frammenti di prosa adattati al verso, come si è visto –, che è stata sostituita dalla fluida traduzione poetica di Heaney. L'associazione del Lete con il Moyola (e viceversa) si realizza qui finalmente come *con-fusione*: le tre voci distinte (di Virgilio, di Fairclough, dell'"io") sono diventate una sola, che dice in modo nuovo ciò che si legge in Virgilio – nuovo non solo in rapporto alla traduzione Loeb, ma al testo stesso dell'*Eneide* (come per forza deve accadere) e in realtà anche a ciò che c'era prima nelle riscritture virgiliane di Heaney.

Questa differenza da sé è suggerita dalla struttura progressiva della poesia, la quale non semplicemente mette a tema il tradurre, ma ne rappresenta il processo, che parte da una disposizione creativa, suggerita già dall'esergo (e così appare subito l'atteggiamento di Heaney in rapporto alla traduzione Loeb, ma in realtà allo stesso tradurre) e approda appunto alla pura traduzione dei versi latini, dopo lo stacco marcato dalla frase «'In my own words'».

È importante comprendere compiutamente il significato di questa frase in questo punto della poesia; e perché la traduzione che occupa le due ultime terzine ne rappresenti il giusto finale.

Nel 2006 era nata agli Heaney una nipotina. Nel 2007 il poeta si era dedicato a comporre "Route 110", il poemetto che – egli ricorderà successivamente – «plotted incidents from my own life against certain well known episodes in Book VI [...] a matter of a relatively simple 'mythic method'»[150]. Ciò che stavolta lo aveva ispirato, nell'ideazione del poemetto e nella congiunta selezione degli episodi autobiografici e virgiliani, era stata la possibilità di associare la nascita della bambina al tema platonico-virgiliano della rigenerazione delle anime[151]:

> The focus this time [...] was not the meeting of the son with the father, but the vision of future Roman generations with which Books VI ends, specifically the moment on the bank of the River Lethe where we are shown the souls of those about to be reborn and return to life on earth[152].

Gli è accaduto dunque qualcosa di simile all'esperienza di Enea, il cui sguardo, mentre tentava invano di abbracciare l'ombra del padre, era stato catturato dal felice spettacolo delle anime-api sulla riva del fiume[153].

150 Heaney 2016c, VIII; Travaglia 2019b.
151 Una situazione simile aveva propiziato la composizione di "Bann Valley Eclogue": Heaney 2013, 76.
152 Heaney 2016c, VIII; anche Id. 2013, 22, 26-27.
153 Cf. *supra*, 385-386.

Le considerazioni autobiografiche qui riportate provengono dalle pagine prefatorie alla traduzione integrale di *Eneide* VI. Proseguendo il suo discorso, Heaney ricorda come egli si fosse accinto a questa ultima fatica in uno stato di euforia e ispirazione per aver completato la sequenza «in thanksgiving for that infant birth» e al contempo con l'intenzione di onorare la memoria di un altro suo padre spirituale, Father Michael McGlinchey, il suo insegnante di latino al St Columb's College, «who first turned my ear and temperament to Virgil»[154]. Orecchio e temperamento: i punti di partenza della creazione poetica, come abbiamo visto. Aprendo la sua prefazione Heaney precisa che la sua traduzione non è né «a 'version'» né «a crib», (con ciò indicando i due estremi del *vertere* e dell'*exprimere*, del trasformare e del riprodurre), ma piuttosto «like classics homework»; e in conclusione aggiunge che McGlinchey ha fatto di lui «an inner literalist», che ancora fatica con le operazioni elementari della traduzione dal latino, in realtà aiutandosi spesso, e più che in gioventù, con una copia della Loeb o con il vecchio Penguin Classics. Tuttavia dai tempi del college anche qualcos'altro è cambiato. L'osservazione è preziosa:

> Yet nowadays too that sixth form homunculus must contend with a different supervisor, a writer of verse who has things other than literal accuracy on his mind and his ear: rhythm and metre and lineation, the voice and its pacing, the need for a diction decorous enough for Virgil but not so antique as to sound out of tune with a more contemporary idiom – all the fleeting, fitful anxieties that afflict the literary translator[155].

Viene così tratteggiata una poetica della traduzione che, da un lato, con la sua ragionevolezza e il suo tradizionalismo, conferma l'indifferenza di Heaney per i contemporanei *translation studies* e il loro accento sulla traduzione come riscrittura, forma di intertestualità, prodotto d'autore; dall'altro mette in evidenza tuttavia come il nuovo *supervisor* della traduzione da Virgilio sia «a writer of verse», il quale verifica la riuscita del lavoro per mezzo della propria mente e del proprio orecchio, non di un manuale di grammatica.

Come abbiamo visto, tutta la carriera di Heaney è caratterizzata da un procedere per segmenti che si presentano come superamenti ('pietre di guado') in una direzione certa, che si palesa e si conferma progressivamente[156]. Per Heaney il senso di necessità di questo percorso è forte tanto quanto quello che egli avverte nello sviluppo di ogni poesia riuscita. All'origine del suo itinerario artistico ci sono l'ingresso al St Columb's College (il primo allontanamento da

154 Heaney 2016c, VII-IX, spec. VIII.
155 Heaney 2016c, IX.
156 Cf. *supra*, 346-351.

casa, il primo vero ampliamento di orizzonte), l'incontro con padre McGlinchey e dunque con Virgilio (Heaney ripensa se stesso come «the one who sighed for his favourite Virgil in that 1950s classroom»); alla fine di questo itinerario c'è, come penultimo passaggio, "Route 110", il poemetto del metodo mitico; e come ultimo la traduzione integrale di *Eneide* VI, quel libro che negli anni del College non aveva potuto leggere, a favore del IX, ma a proposito del quale McGlinchey sospirava: «Och boys, I whish it were Book VI».

La fatalità di questo percorso, in cui Virgilio insegna a Heaney a 'vedere le cose', come la Sibilla e Anchise a Enea, come Virgilio stesso a Dante, è illuminata – come si è visto – in "Album II", nel quadro che ritrae il congedo dai suoi genitori del piccolo Heaney, che ha ormai varcato la soglia del St Columb's: *in nuce* tutto è presente nell'insegna del College[157].

In "The Riverbank Field" incontriamo una poesia sulla traduzione, che fa da prologo ai 12 quadri di "Route 110" e che nella sua terza e ultima parte, ben staccata dalle precedenti, dà un saggio di traduzione 'con la voce sua propria'.

Viene così annunciato qualcosa di interno ai confini della raccolta e qualcosa che si trova di là da questo limite, come ultimo atteso segmento di un ampio percorso.

La riva del fiume, luogo liminare per eccellenza, è il contesto-simbolo dell'esperienza di vita di Heaney e uno degli scenari prediletti della sua poesia[158]. Esso ritorna nella penultima e ultima poesia di "Route 110".

Voglio concludere questa sezione su Heaney traduttore con un rilievo su "Route 110 XI". Sulla riva del Moyola, di sera, a pesca, in attesa, lui e il padre. Balugina qualcosa a pelo d'acqua, forse si è trattato della testa di una lontra: non c'è dubbio sul barlume, ma si insinua un altro dubbio:

> Or doubting the solid ground
> Of the riverbanck field, twilit and a-hover
> With midge-drifts, as if we had commingled
>
> Among shades and shadows stirring on the brink
> And stood there waiting, watching,
> Needy and ever needier for translation.

Il passaggio alla poesia successiva è mediato da una congiunzione che produce in realtà uno stacco: «And now the age of births». Viene onorata dal poeta, con un mazzo di steli e spighe argentate, «one | Whose long wait on the shaded bank has ended».

157 Cf. *supra*, 375.
158 Cf. Rankin Russell 2016, 294 (*Index*, *s.v.* «liminality»).

In "Route 110 XI", *the riverbank field*, i nugoli di moscerini a sera, l'attesa rimandano alla poesia adottata come preludio di "Route 110"; e naturalmente anche l'ultima parola, *translation*.

Essa provoca il lettore a interrogarsi sui sensi che il termine assume nella prospettiva di Heaney. Dobbiamo collegare la nostra ipotesi al tema particolare di questo studio, e dunque limitarne la portata.

Possiamo credo concludere quanto segue:

a) l'attività critica di Heaney si concentra su testi che hanno una forte inerenza al suo lavoro creativo, o per l'influsso che hanno avuto sulla sua formazione o per una congenialità con i suoi interessi e le sue esperienze o perché esemplari rispetto al suo concetto della poesia: perciò, come si è visto, le analisi di Heaney consistono anzitutto in una valorizzazione di queste affinità e si estrinsecano nel ripercorrere il processo creativo, nel porsi i problemi affrontati dall'autore o dall'autrice e nell'illuminarne le soluzioni. Perciò tradurre deve essere stato per lui un modo particolarmente sistematico di svolgere questa azione del 'riscrivere' il testo altrui sottoposto a scrutinio; e d'altra parte tradurre è sempre anche un modo di mettere sotto pressione la lingua di arrivo, di esplorarne le possibilità, di articolare la coscienza e affinare l'orecchio mentre si affrontano i problemi dell'equivalenza, della compatibilità, della differenza, che continuamente comportano decisioni;

b) nel caso di un testo lontano nel tempo, che esprime una cultura remota ed è scritto in una lingua morta, ma da un autore classico – cioè canonico – come Virgilio, tali decisioni riguardano l'opportunità di avvicinare culturalmente, linguisticamente e stilisticamente il testo tradotto al suo lettore contemporaneo («a diction decorous enough for Virgil but not so antique as to sound out of tune with a more contemporary idiom»)[159], ma nella presupposizione che il testo che si è scelto di tradurre abbia una sua inesauribile attualità, illuminata dal metodo mitico e documentata dalla tradizione: quest'ultima è alimentata da nuove letture che 'fanno crescere' il testo, accendendone significati sempre nuovi, in modo continuo o frammentario, come nel caso di *The Waste Land*, che è anche il testo-maestro per le applicazioni possibili di questa visione. Può essere interessante comparare quanto qui osservato con la chiara affermazione di un autore tradotto: «[A]vvertivo come, al contatto con l'altra lingua, il testo esibisse potenzialità interpretative che erano rimaste ignote a me stesso, e come talora la traduzione potesse migliorarlo (dico "migliorare" proprio rispetto all'*intenzione* che il testo veniva improvvisamente manifestando, indipendentemente dalla mia intenzione originaria di autore empirico)»[160].

159 Heaney 2016c, IX.
160 Eco 2003, 15.

c) c'è una situazione di convergenza tra il metodo mitico e l'atteggiamento dello scrittore-traduttore che Heaney chiama *Raid approach*. Lo scrittore, nel rivolgersi a un altro testo ha una motivazione più o meno 'predatoria' («I would like that, it sounds right, I need that»)[161]: sia il *Raid* che il *Settlement approach* hanno questa motivazione. Nel primo caso è chiaro che la mera traduzione non è lo scopo del *raid*: Heaney traduce il Canto XXXIII dell'*Inferno* indotto a questo dalla somiglianza che vedeva nel rapporto tra il Conte Ugolino e l'Arcivescovo Ruggeri con la situazione dell'Ulster nei tardi anni '70 («violence and intimacy»), ai tempi della *Dirty protest* dei carcerati nordirlandesi a Long Kesh[162]. «I [...] raided Dante». Il suo lavoro è una «Lowell-esque translation»[163]; Heaney non conosceva l'italiano, dice di aver introdotto di suo alcune immagini, di aver ispessito la testura del dettato italiano in qualche punto; e ammette che questo è stato il suo *modus operandi* anche con "The Golden Bough" in apertura di *Seeing Things*[164]. Tuttavia una formazione in latino l'aveva ricevuta; e il suo colloquio con il testo di Virgilio, con le *Ecloghe* e soprattutto con *Eneide* VI, era divenuta nel tempo un'esperienza di immersione, del tipo *settlement* dunque («you stay with it, and you change it and it changes you a little bit»)[165];

d) la scelta 'predatoria' di Heaney, in realtà, non è motivata semplicemente da affinità situazionali, ma anche da un dato qualitativo, essendo i testi di Dante e del suo 'autore' Virgilio esempi supremi di *redress of poetry*, di adeguatezza compensatoria della poesia al mondo 'sopportato'[166]. Va dunque registrato che anche la traduzione può configurarsi come una applicazione del metodo mitico, se è un effetto del *Raid approach* dello scrittore-traduttore; e che d'altra parte il *Settlement approach* raffina quella osmosi tra poetiche (del tradotto e del traduttore), che «la mente e l'orecchio» rendono possibile applicandosi anzitutto al terreno solido della lingua. Bisogna sempre tener presente che le traduzioni di Heaney, virgiliane e non, sono destinate all'inserimento in un corpus poetico: è questo che le motiva e che ne integra il significato: lo si è visto per "Virgil: Eclogue IX", che dà un contesto alle altre due ecloghe in *Electric Light*; per "The Golden Bough", sulla soglia di *Seeing Things* e in dialogo con "Crossing", la traduzione da *If*. III; e per la traduzione integrale di *Eneide* VI, che illumina retrospettivamente non solo tutto il lavoro virgiliano di Heaney, ma tutta la sua carriera poetica, mostrando in una chiave teleologica, e su ampia scala, quanto anticipato in breve spazio, nella autorappresentazione del poeta-traduttore, in "The Riverbank Field", una poesia insieme sintetica e di annuncio;

161 Heaney 2000, 1.
162 Heaney 2000, 1-2.
163 Cf. *supra*, 376-377.
164 Cf. *supra*, 376.
165 Cf. *supra*, 376.
166 Cf. *supra*, 350-351.

e) nell'explicit di "Route 110 XI" Heaney ci invita a pensare il concetto notato da *translation* come un nesso di 'attraversamento e mutamento di condizione'. In questo modo l'idea di 'traduzione' entra nel campo nozionale che offre tutti i contenuti all'idea heaneyana del ποιεῖν quale atto creativo autoconsapevole. La poesia è il prodotto di successive 'traduzioni', cioè trasformazioni in continuità, senza salti, di un elemento di partenza, che si è presentato sotto forma di 'cadenza', 'senso', 'parola-base', 'immagine iniziale'[167] e in tre mosse in tutto diviene *testo*[168]. La seconda di queste mosse è quella che viene più nitidamente pensata come una *trasformazione* da un ordine di realtà a un altro; la poesia di Elizabeth Bishop ne offre il modello[169]. Ma esiste anche la trasformazione del testo in un altro testo, di cui l'imitazione, la traduzione (congiunte nelle "Imitazioni" di Lowell, il modello del *Raid approach*) e i prodotti più specifici del metodo mitico sono i tipi più familiari al lettore contemporaneo. La 'traduzione' intesa in un senso ampliato, come trasformazione di un testo in altri testi, è il principio-base della tradizione letteraria europea, cui Heaney guarda con crescente interesse e fiducia nell'ultima parte della sua vita, assegnando a Virgilio, come aveva fatto Eliot, il ruolo più rappresentativo[170]. In questo processo i testi che hanno forza archetipica e valore artistico passano 'da una riva all'altra' – cioè da un'epoca a un'altra, da una cultura all'altra – rigenerandosi a condizione di dimenticarsi[171]. Rivivono, cioè, se ciò che in essi è più storico – cioè più estraneo alla cultura e alla sensibilità del presente – non pregiudica l'accesso al *gist*, all'essenza[172]:

> Virgil
> Here are my words you'll have to find a place for:
> *Carmen*, *ordo*, *nascitur*, *saeculum*, *gens*.
> Their gist in your tongue and province should be clear
> Even at this stage. Poetry, order, the times,

167 Cf. *supra*, 355-359, 362.

168 Cf. Heaney 2002d, 1-2, che si basa su un dogma di Wordsworth, secondo cui la formazione di una poesia passa per tre fasi: 1) l'esperienza vissuta; 2) il bisogno di espressione, che si manifesta quando già «the process of searching for equivalence is under way»; 3) la scrittura effettiva, che è la fase più semplice del processo, poiché quando c'è «verbal purchase on the emotion» (Wordsworth) o «the dark embryo» (Eliot) o ispirazione, come si dice tradizionalmente, «the poem has esablished its biological right to life and will be seeking compulsively to flesh itself out in words».

169 Cf. *supra*, 358; e Heaney 2003a, 334: «Non c'è nulla di spettacolare nella scrittura di Bishop, anche se in essa c'è sempre qualcosa di trasformativo. Si ha il senso che è stata resa giustizia ai fatti della situazione mentre contemporaneamente la situazione è reimmaginata in termini poetici».

170 Eliot 1993b, 492: «Virgilio si conquista la centralità del classico supremo; è lui il centro della civiltà europea».

171 Su questo affascinante tema, così importante per chi si occupa di ricezione dell'antico, cf. in part. Weinrich 2016.

172 Riporto qui di seguito la seconda stanza di "Bann Valley Eclogue" (seconda redazione, 2001): Heaney 2013, 50-53, 59-67 (il commento di G. Bernardi Perini); cf. anche Impens 2017.

> The nation, wrong and renewal, then an infant birth
> And a flooding away of all the old miasma.

4. *Virgil: Eclogue IX*

apologia pro vita mea

Come osserva Florence Impens, *The Cure at Troy*, una traduzione del *Filottete* di Sofocle, è il testo che esemplifica al meglio il modo in cui Heaney ha reimpiegato la letteratura classica avendo in mente un pubblico nordirlandese[173]. Siamo ancora nell'ambito di un uso del testo classico in una prospettiva almeno tendenzialmente postcoloniale. Questi confini sono definitivamente superati quando eventi di risonanza ecumenica invitano il poeta ormai da tempo laureato a scelte come la traduzione dell'*Ode* I 34 di Orazio subito dopo l'11 settembre 2001[174]. L'ampliamento di orizzonte che ha luogo durante gli anni '90 si constata anche sotto un altro profilo. *The Midnight Verdict* (1993) è un trittico costituito da due traduzioni da Ovidio (estratti di *met*. X e I) che incorniciano una traduzione selettiva del poema *The Midnight's Court* del poeta settecentesco irlandese Brian Merriman: questo composito testo heaneyano ottiene il risultato di riconfigurare un poema di interesse nazionale, ambientato in uno scenario squisitamente irlandese, come un episodio della letteratura europea[175]. L'associazione con i testi classici dedicati alla vicenda di Orfeo invita il lettore a leggere Merriman «within the acoustic of the classical myth»[176]; e poiché il testo che Heaney sceglie per 'dare un contesto' al *Cuirt* è il racconto di Ovidio, in cui molto spazio è dato al modo in cui il bardo muore (dilaniato dalle donne che ignora)[177], è proprio questo l'elemento del mito

> in rapporto al quale Cuirt… può udirsi in modo inedito… le presunte debolezze della chiusa appaiono in una nuova prospettiva, e la mia tesi che l'opera meriti di essere letta nel contesto della letteratura mondiale ne esce avvalorata. Naturalmente il poema rimane ciò che ogni opera vitale deve essere: una risposta a condizioni locali;

173 Impens 2018, 53-56.

174 "Anything Can Happen: After Horace, *Odes*, 1, 34". Il poeta ha spesso commentato questo suo lavoro: cf. in part. Heaney 2004.

175 Heaney 1993 e 2003a, 200-206; Zirzotti 2014, 152-157, Impens 2018, 67-70. Su «archetypal pattern» e «field of force», cf. in part. Dennison 2015, 57-69; anche *infra*, 395, 421. Come un fatto storico o un documento trapassa in archetipo: Heaney 1996, 55-56.

176 Heaney 1993, 11.

177 Nel finale del *Cuirt* la regina delle fate Aoibheall incitava le donne presenti ad aggredire e fare a pezzi il poeta, in quanto tipico maschio colpevole di negligenza verso l'altro sesso: ciò ne provocava il risveglio, il processo non era stato che un sogno.

> ma diviene anche qualcosa di più. La sua potenza si accresce se la poniamo nel campo di forza di un archetipo[178].

Ciò, come dice Heaney stesso, pone «Orfeo in Irlanda», con la conseguenza che la geografia e il paesaggio locali hanno la possibilità di essere incorporati nella topografia della poesia 'classica'. E quando assiste alla messa in scena del poema di Merriman nel Clare, dove si svolge la prima scena del *Cuirt*, prende atto insieme con un pubblico strordinariamente partecipe del fatto che in quella celebrazione «interamente convincente e contemporanea, Orfeo era stato ri-membrato [«re-membered»] in Irlanda».

Questa integrazione della topografia classica nel contesto locale – con la reciprocità che ciò comporta – si ripete e si perfeziona nelle due ecloghe originali di *Electric Light*. Heaney pubblica questa raccolta nel 2001. Si tratta del primo libro composto dopo il riconoscimento del Nobel Prize nel 1995, (solo alcuni dei "Sonnets from Hellas" erano stati già scritti). Si nota in esso un ampliamento delle forme e dei materiali attinti da diverse tradizioni letterarie, e in particolare dalla poesia classica[179]. Un *place-name poem*, "At Toombridge", introduce la raccolta giustapponendo a un'immagine amena il ricordo di un *checkpoint* militare ben noto agli abitanti della zona di Toom e di una famosa rivolta finita in repressione[180]: «*Electric Light* was a book of denied consolation»[181]. A questa intonazione complessiva del libro concorrono le tre ecloghe inserite nella prima metà della raccolta ("Bann Valley Eclogue", n. 5, "Virgil: Eclogue IX", n. 15, "Glanmore Eclogue", n. 16), le quali riflettono un modo virgiliano di interpretare il genere: «This pattern of subverted pastoral – of the positive denied or questioned – is everywhere… The eclogue is set up to be shot down, a possibility which, as Heaney himself has repeatedly made clear, is native to the pastoral form»[182].

Come ricorda lo stesso Heaney, il viaggio in Grecia del 1995 non solo precedette ma anche propiziò la scrittura delle tre 'ecloghe', che nel libro si leggono però dopo la serie dei "Sonnets from Hellas" (n. 17)[183]. In particolare al primo sonetto, "Into Arcadia", si può riconoscere un certo ruolo preparatorio[184]: esso racconta di un incontro, avvenuto nell'area di un distributore di benzina, con

178 Heaney 2003a, 205.
179 Cf. il saggio introduttivo di Boitani in Heaney 2016a, LXXVII-LXXXII.
180 Zirzotti 2014, 113.
181 O'Donoghue 2009, 118.
182 O'Donoghue 2009, 117.
183 Cf. Heaney 2013, che alle pp. 69-82 riporta l'intervista al poeta di Rui Carvalho Homem, pubblicata su «The European English Messenger»: in questo testo, molto utile per conoscere la genesi e il farsi di *Electric Light*, Heaney afferma di aver seguito il consiglio dell'amico Dennis O'Driscoll nell'ordinare i componimenti della raccolta.
184 Fernandelli 2019, 240-251.

un «capraio in carne ed ossa», che aveva riportato la mente del poeta moderno al testo delle *Talisie* di Teocrito e mosso la sua ispirazione[185]. Nell'ultimo verso Heaney usa per la prima volta la parola *eclogue* ("[the goatherd] subsisting beyond eclogue and translation"). Questo incontro è stato per lui un'esperienza *sui generis*, unica. Il metodo mitico prevedeva «il continuo parallelo fra contemporaneità e antichità» e nella poesia di Heaney, come abbiamo visto, sono frequenti i casi in cui figure o situazioni del presente e del passato coesistono nello spazio dell'immaginazione; ma in questo caso passato remoto e vivo presente, ecloga e realtà («c'era una perfetta continuità…») coesistono fisicamente, sotto i suoi occhi. Sotto i suoi occhi la figura che «sussiste» non si presenta semplicemente come la permanente realtà che la poesia bucolica un tempo trasfigurò e che non ha certo mai cambiato, bensì come qualcosa che insieme appare come *reale* e come *immutato*, e ciò proprio a causa della sua collocazione in Grecia, in Arcadia, dove questo incontro occorre tanto imprevisto (per il turista) quanto atteso (dal poeta). Non per il turista ma per il lettore di Teocrito – e futuro poeta di 'ecloghe' –, il capraio arcade è «un capraio in carne ed ossa». Questo aumento di realtà si deve appunto alla percezione poetica, cioè a una percezione che, come da *Seeing Things* in poi, è già anche visione. L'improvviso presentarsi del capraio arcade *in another pattern*, come figura senza tempo e nel tempo insieme ha motivato il poeta a ritrarlo, a scattargli quella «istantanea di un momento di coscienza» («snapshot of a moment of consciousness») in cui consiste la poesia lirica[186].

Anche il terzo sonetto, "Pylos", è interessante per i fini di questo studio. È mattina presto «a Pilo sabbiosa»: «I woke to the world there like Telemachos | Young again», illuminato da un riverbero sul soffitto che fu «like a warning | From myself to be more myself». Torna alla mente, ancora una volta, l'ammonizione che il fantasma di Joyce aveva rivolto all'io lirico nella dodicesima parte di *Station Island* (1984): «You've listened long enough. Now strike your note». Nella seconda metà del sonetto vengono rievocati Robert Fitzgerald, maestro di letture omeriche a Harvard («Harvard Nestor»), e l'interesse di questo amico e poeta per l'episodio della gara con l'arco (*Od.* XVII 572-579), inteso come il simbolo di un modo di fare poesia[187]. C'è dunque, in questo sonetto, un accenno di metodo mitico: un rinnovamento («I woke… Young again») si annuncia attraverso l'evocazione dell'*Odissea* («sandy Pylos», «like Telemachus»[188], «Harvard Nestor») e avrà luogo

185 Cf. Heaney 2013, 75: [Heaney] «c'era una continuità completa fra questa persona del secolo ventesimo e la figura letteraria che si trova in Teocrito. Perciò ho subito avuto il senso, "Ok, puoi far qualcosa!"».

186 Heaney 2012, 26.

187 Mirare al centro invisibile delle cose: Zirzotti 2014, 53-55.

188 Va ricordato, tra l'altro, che nel primo capitolo dello *Ulysses*, Telemaco è il 'parallelo' odissiaco di Stephen Dedalus, cioè di James Joyce.

nei termini di un acquisto di autonomia propiziato dall'ascolto di un maestro, come una decina di anni prima.

Un terzo maestro, in questa raccolta, è Virgilio. Le tre ecloghe heaneyane hanno in comune la struttura dialogica[189]. In quella composta per prima, "Bann Valley Eclogue", comunicano un personaggio chiamato Poet e il suo *hedge-schoolmaster*, l'autore dell'ecloga messianica[190]. Questo dialogo a distanza («ci parliamo attraverso due millenni») è reso possibile dalle affinità di estrazione sociale, formazione, esperienza della storia che collega Virgilio e Heaney[191]. In epigrafe dell'ecloga moderna si trova l'incipit dell'*ecl.* 4: *Sicelides Musae paulo maiora canamus*; il primo verso suona: «Bann Valley Muses, gives us a song worth singing»; l'inizio della prima battuta del personaggio Virgil è: «Here are my words you'll have to find a place for: | *Carmen*, *ordo*, *nascitur*, *saeculum*, *gens*»[192]. L'epigrafe ha da un lato l'effetto di preparare il lettore all'incontro con un testo risonante di echi antichi, dall'altro fissa un punto di riferimento alto rispetto al quale il testo moderno definisce subito la propria levatura: si innalza rispetto a un certo standard, in conformità con l'incipit virgiliano, restando però al di sotto del suo modello antico (*Sicelides Musae* > *Bann Valley Muses*), il quale offre le parole chiave da adottare e di cui trovare l'equivalente, se si vuole che lo scopo (*paulo maiora*, «a song worth singing») sia infine raggiunto. Giustamente si è messo in evidenza come questa ecloga crei le premesse per il procedimento seguito da Heaney in "The Riverbank Field". Ma va considerato anche un altro aspetto: Heaney crea una poesia dialogica da una monologica; il dialogo si svolge nel quadro di un rapporto maggiore-minore, maestro-allievo; il maestro offre le parole alle quali l'allievo, sotto la guida delle muse locali, deve trovare un posto; così la 'traduzione' del passato nel presente, del testo antico nel nuovo, si presenta sotto la forma di una 'appropriazione', la quale ha luogo però nei termini del ricevere una eredità; e anche la volontà di trasmetterla e lo scegliere un erede – cioè la coscienza e la responsabilità della tradizione – sono parte del magistero virgiliano, cioè di un legato da tramandare ulteriormente. Niente di aggressivo, in questo caso, nel ricevere-trasformare che correntemente prende il nome di 'appropriazione'.

189 La bibliografia rilevante su Heaney e Virgilio bucolico è raccolta e ben discussa da Zirzotti 2014, 117-131, pur con qualche lacuna: Becker 1999, Nassi 2003, 15-27, Tyler 2005, 31-73, Twiddy 2006, Harrison 2011, 122-126, e soprattutto Bernardi Perini 2012a e 2012b, cui vanno aggiunti ora anche Fo 2015, il commento a "Glanmore Eclogue" di Luca Guerneri in Heaney 2016a, 1098-1100, Heiny 2018, Impens 2018, Fernandelli 2019.

190 *Hedge-master* («maestro della siepe») si chiamava il maestro che teneva scuola in modo clandestino, apparentemente all'aperto (in realtà soprattutto *indoors*), per i figli delle comunità cattoliche irlandesi nel XVIII secolo: per il riferimento dell'espressione a Virgilio cf. in particolare Bernardi Perini 2012b; e il secondo dei "Glanmore Sonnets" in Heaney 2016a, 222-223, v. 10.

191 Heaney 2007c, 195. Su queste corrispondenze cf. in particolare Bernardi Perini 2012a; e *supra*, 377-378.

192 Cf. *supra*, 394.

Di nuovo un personaggio chiamato Poet dialoga con un altro individuato da un nome proprio, Myles, in "Glanmore Eclogue", il testo composto per secondo nella serie 'virgiliana'. Questa poesia si basa manifestamente su *ecl.* 1, riletta però alla luce dell'altra ecloga mantovana, di cui acquisisce alcuni toni e motivi[193]. Il lettore giunge a "Glanmore Eclogue" subito dopo aver letto "Virgil: Eclogue IX". Glanmore rappresenta insieme un luogo di ritorno e di esilio. Heaney qui ritorna alla vita di campagna, cioè a un ambiente che lo riporta all'atmosfera dell'infanzia trascorsa nella fattoria di Mossbawn; ma, come già si è visto, lo fa lasciando la terra di origine, l'Ulster, dove imperversano i *Troubles*. Il luogo è propizio. Una accademica canadese, studiosa di cultura anglo-irlandese, Ann Saddlemyer, affitta agli Heaney un cottage che era appartenuto alla famiglia di John Millington Synge (vi abitava il custode della loro tenuta), poeta, musico, drammaturgo, studioso di tradizioni locali e del gaelico irlandese, con cui erano stati in rapporto di amicizia e cooperazione due illustri attivisti della causa irlandese come William Butler Yeats e la sua protettrice, Lady Augusta Gregory. La serie dei "Glanmore Sonnets" in *Field Work* (1979) è un primo passo nella direzione dell'ecloga[194]. "Glanmore Eclogue" completa questo percorso presentando inizialmente una battuta del personaggio Myles (= Melibeo) che si rivolge a Poet (= Titiro) nominando l'alloro che ha preso il posto della *fagus* virgiliana («A house and ground. And your own *bay tree* as well»), una pianta che rende ameno quel luogo realmente e *fatalmente*, visto che l'autore dei versi è ora un *poeta laureatus*.

Dopo il viaggio in Grecia del 1995, e dopo aver composto buona parte dei sonetti 'greci', Heaney lesse la traduzione delle *Bucoliche* pubblicata dal poeta americano David Ferry, di cui si è già parlato. Aveva studiato il libro virgiliano a scuola, ma questa traduzione propiziò un nuovo incontro, generando in lui innanzitutto «una specie di semplice piacere di lettore». Occasioni particolari stimolarono poi la composizione di "Bann Valley Eclogue" e di "Glanmore Eclogue"; la traduzione di *ecl.* 9 fu realizzata per ultima per dare a queste composizioni originali, come si è già visto, «un po' di contesto»[195].

Le *ecl.* 1, 4 e 9 hanno in comune, nella prospettiva di Heaney, il rapporto con la guerra civile[196]. La 9 si riconosce sullo sfondo di "Glanmore Eclogue" per alcuni motivi particolari che la poesia moderna riprende e trasforma; la traduzione che ne dà Heaney, "Virgil: Eclogue IX", si presta a 'offrire un contesto' proprio in quanto traduzione, in quanto cioè collega, all'interno della raccolta, la pastorale moderna alla sua profonda tradizione; d'altra parte la terza ecloga di *Electric Light*

193 Tyler 68-73, Bernardi Perini 2012a, 60, Fernandelli 2019, 240-251.
194 La serie fu però composta tra il maggio e il giugno 1972, subito dopo il trasferimento da Belfast; cf. anche *infra*, 400 e Rankin Russell 2016, 101-103.
195 Heaney 2013, 76.
196 Heaney 2013, 24-25.

è semplicemente una traduzione per l'esemplarità che Heaney riconosce a *ecl.* 9 rispetto al suo concetto di ciò che la poesia fa ed è: si potrebbe dire che tutta la sua opera è in dialogo con la 'regina delle ecloghe' virgiliane[197].

In un discorso del 2011 egli stesso afferma, ricordando la genesi della propria poesia pastorale, che

> in particolare nell'ecloga IX, Virgilio incarna nella figura di Menalca [...] la domanda che turba tutti i poeti: a che serve cantare, a che serve il canto in tempi di violenza? [...] Virgilio risponde che la bellezza si oppone e continua ad agire riaffermando la sua fiducia nel canto e nei cantori come Menalca, o anche Teocrito[198].

Prima di concentrare l'attenzione sul modo come Heaney traduce il testo virgiliano converrà ricordare alcuni aspetti, contestuali e testuali, della seconda ecloga mantovana, che possono tornare utili nel lavoro di analisi.

a) La lettura lineare del libro bucolico virgiliano mostra, a partire da *ecl.* 6, in modo sempre più chiaro, che ogni componimento della seconda metà è in dialogo con il suo simmetrico della prima. Quando il lettore raggiunge l'*ecl. 9*, dunque, la corrispondenza con la prima ecloga mantovana è attesa. Così prende risalto e significato, nella 9, ogni tratto che marca una differenza rispetto al carme di apertura del libro. Il faggio che Virgilio vuole pianta-emblema delle sue *silvae*, e del benessere bucolico, si ripresenta come emblema del paesaggio degradato nella prima battuta di Licida, preparatoria a quella cruciale – per Heaney – di Meri: Licida sapeva, ingannandosi, che l'ampia area di proprietà di Menalca, dal punto in cui i colli incominciano a digradare *usque ad aquam et* veteres, iam fracta cacumina, fagos (v. 9) era stata preservata dalle espropriazioni grazie ai suoi *carmina*[199]. Al che Meri risponde (vv. 10-12):

> Audieras et fama fiunt; sed carmina tantum
> nostra valent, Lycida, tela inter Martia quantum
> Chaonias dicunt aquila veniente columbas.

Una cornacchia, parlandogli da un leccio cavo alla sua sinistra, lo aveva ammonito a troncare ogni lite, così salvando Menalca e lui (vv. 14s.). Il motivo dell'avvertimento compariva già in *ecl.* 1, ma Melibeo non aveva tenuto conto delle querce (paradossalmente) colpite dal fulmine (vv. 16s.). Le colombe, le querce, l'albero cavo sono particolari magnetici per l'attenzione di Heaney.

197 Cf. *supra*, 350.
198 Heaney 2013, 25; cf. anche Heaney 2009a, 67.
199 Cf. 2,3 *densas, umbrosa cacumina, fagos*; proprio vicino ai *veteres fagi* di *ecl.* 3,12 il giovane Menalca aveva fatto il suo dispetto a Dameta.

b) I carmi del libro bucolico possono essere letti in modo contestualizzato, ma anche isolatamente, in piena conformità con ciò che la parola 'ecloga' significa. L'effetto è naturalmente diverso. La seconda ecloga mantovana, come abbiamo visto, 'ritorna' alla prima, ma è anche anticipata, sotto vari aspetti, dalla 5. In questo carme, che completa la prima pentade, diversivoca, è rappresentato il convenire di due pastori in un medesimo luogo (v. 1 *convenimus ambo*) e quindi il dialogo (come in ogni componimento dispari del libro) di un pastore giovane, Mopso, e di uno più anziano, Menalca, che pronuncia la prima battuta. Salvo per quest'ultimo particolare, la situazione è simmetrica a quella della 9, dove Menalca è il poeta assente mentre qui egli è – per così dire – il più presente. Assente nella 5 è invece Dafni, morto da poco e, forse ancor più di Menalca nella 9, centrale nell'interesse dei dialoganti. Dafni è una figura che ha tratti comuni con il *puer* della 4, poiché sperimenta l'ingresso in Olimpo e dall'alto vede nuvole e stelle, mentre tutto il mondo naturale è conciliato; egli è «il grande "maestro" bucolico» attraverso il quale Virgilio «esprime la misteriosa corrispondenza tra il canto e la natura, tra le forze generative degli dèi e l'ordine delle cose [e] disegna un modello divino che potrà essere ripetuto»[200]. Ma Dafni è anche stato, in vita, il maestro di Mopso. Dopo che questi ha intonato il suo compianto per Dafni, Menalca lo loda con una battuta che illustra l'equiparazione bucolica del canto e dei ristori della vita campestre (*Tale tuum carmen nobis, divine poeta, | quale sopor fessis in gramine* etc.), cui risponderà la lode rivolta da Mopso a Menalca, dopo il canto celebrativo del pastore più anziano (né il sibilo dell'austro, né il fragore dell'onda marina, né il suono dei fiumi che scorrono danno a Mopso altrettanto diletto). La compenetrazione di scrittura e lavoro campestre era stato un tema dei "Glanmore Sonnets"[201]. I canti in onore di Dafni, entrambi di 25 versi, sono riprodotti, cioè non improvvisati, già noti. E il motivo del citare versi già composti compare alla fine in un modo notevole, quando Menalca, facendo omaggio a Mopso della sua cicuta, gli ricorda che su quello strumento ha composto *Formosum pastor Corydon ardebat Alexin* e *Cuium pecus, an Meliboei?*, cioè *ecl.* 2 e 3, che il lettore ha incontrato poco prima. Nell'*Ecloga 9* ritornano i canti citati (di Menalca; di Meri); è adombrata l'identificazione di Menalca con Virgilio[202], inequivocabile nella 5 proprio grazie ai versi citati; nella 9, l'ultima pericope riportata è tratta da un canto rivolto a Dafni (vv. 46-50 *Daphni, quid antiquos signorum suspicis ortus? | ecce Dionaei processit Caesaris astrum* etc.): Virgilio incoraggia la lettura allegorica della 5 giustapponendo qui il nome del pastore e maestro bucolico (atteso in Olimpo) e quello di Cesare, il *divus Iulius* che, così come Dafni nel canto di Menalca (5,76-80), propizia l'abbondanza

200 Cucchiarelli 2012, 282.
201 E in realtà già affacciato in *Death of a Naturalist* (1966): cf. *supra*, n. 43.
202 Una certezza in Heaney 2013, 25.

di grano e uva. D'altra parte questi versi citati, e di incerta assegnazione alla voce di Licida o Meri, sono quelli da cui più dipende l'interpretazione dell'*Ecloga 9* in senso pessimistico o ottimistico, e con essa di tutto il libro (vd. *infra*). Alla luce della 5, che dà a Menalca lo spazio massimo portandolo all'identificazione con Virgilio, si ispessisce il significato di ciò che ha più importanza nella 9 – il casuale convenire e l'incamminarsi insieme dei pastori, il rapporto tra il poeta giovane e l'anziano, il ruolo dell'assente, il mosaico dei testi citati, il mancato scambio finale, il nesso della campagna con il canto e del fittizio con il reale.

c) La contestualizzazione di un'ecloga virgiliana ha luogo come riferimento al co-testo, cioè all'organismo del *liber*, e come riferimento al genere, all'interno del quale il corpus dei carmi teocritei è canonico. L'*Ecloga 5* inscena uno sviluppo della situazione del *Tirsi*, dove il bovaro cantava l'agonia di Dafni; ma quest'ecloga è anche una variazione dell'*Idillio 7*, l'altro carme fondativo della poesia bucolica antica, l'unica poesia teocritea in cui si può intravedere l'assimilazione del poeta a uno dei personaggi, quel giovane cittadino che dal capraio Licida riceve l'investitura poetica[203]. Della qualità raggiunta da Simichida come poeta bucolico sono documento le *Talisie* stesse, eccezionale racconto in prima persona di un'esperienza vissuta. Nelle *Talisie* ritornava il personaggio di Dafni, ma in una situazione diversa rispetto a quella rappresentata nel *Tirsi*. Le *Talisie* sono ben presenti sullo sfondo dell'*Ecloga 5*; ma costituisce palesemente il modello primario della 9, che da esso prende, rovesciandola, la situazione di partenza (incontro casuale, ma sulla strada della città; Licida nella parte di Simichida; collocazione serale dell'incontro, non meridiana; e in genere dominanza dell'idea di fine); l'*ecl.* 9 prende spunto dalle *Talisie*, e dal rapporto che lega questo idillio al *Tirsi* sul piano poetologico, anche per quanto riguarda la disparità interna nella rappresentazione di Dafni (morente nell'*Id.* 1, innamorato nel 7; morto e assunto in Olimpo nell'*ecl.* 5, al lavoro nella 9). La coscienza di questo spessore letterario dell'ecloga virgiliana è cruciale nella disposizione di Heaney a ridar vita al genere: tale disposizione deve qualcosa all'incontro con il «capraio in carne ed ossa» nel cortile del benzinaio greco, cioè con il Licida di "Into Arcadia"; ma essa è determinata soprattutto da un'altra causa: agli occhi di Heaney le connotazioni teocritee della bucolica virgiliana documentano al meglio la vita della tradizione nell'«arte necessaria» (cioè necessaria al presente), e tanto più in quanto esse rappresentano l'effetto di una ampiezza di visione, del dialogo con la ricca esperienza del passato, e tra lingue e culture diverse. Ciò sarà manifestamente replicato nel costante riferimento a Virgilio, e addirittura nella poliglossia (inglese moderno e antico, irlandesismi, lessico latino) delle ecloghe moderne di *Electric Light*.

203 Fernandelli 2019, 228-231.

d) Come nell'*Ecloga 5*, anche nella 9 uno dei due pastori ha un nome teocriteo (Lycidas), l'altro no (Moeris). Ciò annuncia qualcosa di nuovo. Moeris è un nome vicino a Moira[204]. Non ha nulla a che fare con la figura superiore delle *Talisie* (Lycidas). È un pastore anziano, rassegnato e risentito, è un cantore di alta reputazione, ma con vuoti di memoria e la voce debilitata, che si sottrae infine alla richiesta di scambiare canti per via rivoltagli da Licida. Questi è invece giovane (v. 66 *puer*), animoso, cosciente della propria acerbità come poeta, avido di ascoltare e cantare; condivide diversi tratti con il Simichida di Teocrito e ha il nome del suo interlocutore, a suggerire, almeno in qualche misura, una sintesi. Nel dialogo tra i due pastori virgiliani sono citati quattro frammenti di canti già noti, di cui uno (o due, secondo le interpretazioni) è riportato da Licida e tre (o due) da Meri; la sequenza delle citazioni alterna un estratto di stile più tenue, di vistosa derivazione teocritea, e uno di stile più elevato, con riferimento all'attualità storica. Non è del tutto chiaro di chi siano i canti citati: forse i primi due di Menalca e gli altri di Meri. Menalca è stato forse il padrone di Meri, ora sottoposto all'autorità di un nuovo proprietario del podere; insieme a Meri egli avrebbe rischiato la vita se la cornacchia non fosse intervenuta con il suo monito. Il pensiero di questo pericolo per poco scampato turba Licida (vv. 17-20):

> heu tua nobis
> paene simul tecum solacia rapta, Menalca!
> quis caneret Nymphas? quis humum florentibus herbis
> spargeret aut viridi fontis induceret umbra?

Per Licida il canto è veramente capace di dare sollievo (*solacia*), particolarmente nei *mala tempora*; e questo grazie a ciò che esso *fa*, al suo *reale* potere creativo (cospargere il suolo di erbe in fiore, velare di ombra le fonti)[205]. Questo è anche il concetto della poesia che incontriamo in Heaney, come si è visto in più occasioni. Il seguito della battuta di Licida introduce la prima citazione (vv. 21-22 e 23-25). Se, come pensa Wendell Clausen, il v. 21 [Lycidas loq.] *vel quae sublegi tacitus tibi carmina nuper* descrive la percezione della voce di Meri che canta per via un canto di Menalca[206], ci troviamo qui di fronte al

204 Cf. Cucchiarelli 2012, 444, *ad* 8,96.

205 Cf. *supra*, 364. Anche questo un motivo che legale ecloghe 9 e 5. (cf. in part. vv. 40, 51). A *ecl.* 6,46, Sileno, cantando, «consola [*solatur*] Pasifae dell'amore per il giovenco»; e più avanti (v. 62) «circonda le sorelle di Fetonte col musco di amara corteccia»: si tratta della «magia orfica del fare (ποιεῖν) poetico, che interviene direttamente sulla natura»: Cucchiarelli 2012, 356, *ad* 6,62-63, in una nota che merita di essere letta nel suo insieme.

206 Clausen 1994, 274. Concordo con questa lettura, ma i più intendono che Licida ha sentito cantare Menalca stesso.

più chiaro esempio del modo come un tesoro di canti sia prodotto e ricevuto e ritrasmesso nel mondo chiuso dei pastori. È poi interessante notare come questo frammento (vv. 23-25) e il terzo (vv. 39-43) siano traduzioni da Teocrito (*Id.* 3 e 11) incastonate nel corpo dell'ecloga e dimostrative del modo in cui la parola del modello è divenuta parola virgiliana. Nel secondo caso lo spessore letterario dei versi riportati è annunciato al lettore dalla voce di Meri: *neque est ignobile carmen* (v. 38). In generale il riportare canti di altri nel proprio ha offerto uno spunto a Heaney ("Glanmore Eclogue")[207]; ma forse anche, più in particolare, è stato per lui suggestivo il fatto che il canto citato fosse un testo tradotto e presentato in modo che la traduzione prendesse rilievo in quanto tale nel testo ospite ("Bann Valley Eclogue"; "Glanmore Eclogue")[208].

e) Nell'*Ecloga 9* le descrizioni (podere di Menalca, vv. 7-9, paesaggio circostante la strada verso la città, vv. 57-62) e i riferimenti topografici (Cremona e Mantova, vv. 27-29, tomba di Bianore, v. 60) tratteggiano il mondo dei pastori in modo più realistico e meglio localizzato rispetto al resto della raccolta. Fin dall'antichità si è pensato che Virgilio abbia voluto fissare, in questa poesia, l'immagine dei suoi luoghi e di un modo di vivere, mentre tutto era sul punto di trasformarsi in altro (*fors omnia versat*). Ecco un altro motivo della preferenza per questo carme da parte di un poeta moderno che scrive:

> The usual assumption, when we speak of writers and place, is that the writer stands in some directly expressive or interpretive relationship to the milieu. He or she becomes a voice of the spirit of the region. The writing is infused with the atmosphere, physical and emotional, of a certain landscape or seascape, and while the writer's immediate purpose may not have any direct bearing upon the regional or national background, the background is sensed as a distinctive element in the work[209].

Si è presentato così un quadro dei motivi virgiliani che certamente hanno suscitato l'interesse di Heaney, lasciando tracce nella sua visione della poesia, nella sua capacità di ascolto e nella sua tecnica.

Vediamo ora più da vicino il suo *modus operandi* come traduttore dell'*Ecloga 9*. Ci sarà utile applicare al caso particolare questa affermazione di un noto traduttore: «Si *legge* veramente un testo solo quando lo si traduce, o si confronta il testo con una traduzione, o si paragonano versioni in lingue diverse»[210]. È

207 Sull'inserto, in *Glanmore Eclogue*, dell'antica canzone d'estate – "The Cuckoo Song", la prima in *Middle English* –, cf. in particolare Tyler 2005, 68-73.

208 Il commento di Clausen (1994, 274-275), consultato da Heaney, riporta *ad* 23-25 la nota di Servio (*Theocriti sunt versus, verbum ad verbum translati*) e sottolinea la stretta derivazione dei vv. 39-43 da Th. 11.

209 Heaney 1989, 20-21.

210 Calvino 1963.

probabile che l'analisi di "Virgil: Eclogue IX" aiuti a raffinare la lettura del suo esemplare latino; viceversa il medesimo confronto porta a far conoscere meglio, nella traduzione artistica moderna, destinata a trovare posto in una raccolta di poesie originali, la poetica di colui che di tale raccolta è l'autore e l'editore. E ciò tanto più se il metodo illustrato dalla citazione si estende a comprendere il paragone con traduzioni nella medesima lingua, purché operato in modo accorto. Si è visto che Heaney stesso dichiarò di essere stato invitato alla rilettura delle *Bucoliche* dall'uscita di una nuova traduzione del libro, curata dal poeta americano David Ferry. Meg Tyler, la studiosa che più attentamente ha studiato la traduzione heaneyana dell'*Ecloga 9* e il suo rapporto con l'insieme della raccolta, vede nella scelta e nel *modus operandi* del poeta moderno una replica della tipica situazione bucolica «song replying to song replying to song (et cantare pares et respondere parati)»[211]. Nel tradurre Virgilio, Heaney, il poeta più giovane, 'risponde' a Ferry, in una gara di perizia poetica. Un'impostazione come questa è forse obbligata in una monografia intitolata *Singing Contest* e può per questo lasciare perplessi; ma il modo di procedere dell'analisi è efficace, a partire dalla sua premessa:

> Heaney and Ferry draw upon a different set of idioms for use in their versions of the *Eclogues*. Ferry strives to remain closer to the original text and meaning than Heaney, who manipulates the content to cast light on matters that concern him, his time and place, more urgently. Ferry translations are meant to be only contemporary enough to be transparent, with the occasional gentle anachronism to remind us, respectfully, of our distance from the past. Heaney stages a more active collision between old and new. The use of dialect is aggressive and leads not to a transparent present, but a grounded one, unavoidable and unmistakable… Heaney appropriates Ulster-English and Hiberno-English words and places them in the midst of his multi-layered English version of a Latin poem… What links the two poets is that their genius… is "explorative and restorative"[212].

Naturalmente il lavoro traduttorio dei due poeti è «rivitalizzante» («restorative») nei confronti del testo tradotto, che riceve effettivamente una nuova leggibilità.

Presenterò qui sinotticamente un estratto del testo latino e le sue traduzioni inglesi (ricordo: pubblicate rispettivamente nel 1999 e nel 2001), cui aggiungerò quella in italiano di uno specialista come Alfonso Traina (2012), ma senza coinvolgerla nel commento.

Per dare una campionatura efficace del metodo di Heaney, ho scelto le prime due battute dell'ecloga.

211 Cf. Tyler 2005, 51, che qui cita l'introduzione di Ferry 1999, XIV.
212 Tyler 2005, 61.

Lycidas
Quo te, Moeri, pedes? an, quo uia ducit, in urbem?
Moeris
O Lycida, uiui peruenimus, aduena nostri
(quod nunquam ueriti sumus) ut possessor agelli
diceret: «haec mea sunt; ueteres migrate coloni».
nunc uicti, tristes, quoniam fors omnia uersat,
hos illi (quod nec uertat bene) mittimus haedos.

Lycidas
Dove, Meri, ti portano I piedi? Dove, la strada, in città?
Moeris
Licida, siamo vissuti al punto che un forestiero
(mai lo avremmo pensato) padrone del nostro campetto
ci dica: «Questo è mio, andatevene, vecchi coloni».
Ora, vinti, tristi, giacché tutto è in dominio del Caso,
gli mandiamo – che mal gliene venga – questi capretti.
(A. Traina)

Lycidas
Moeris, why are you taking the path to town?
Moeris
O Lycidas, we never thought that what
Has happened to us was ever going to happen,
End now we've lived to see it. A stranger came
To take possession of our farm, and said:
"I own this place; you have to leave this place."
Heartbroken and beaten, since fortune will have it so,
I have to carry these kids to him in town.
I only hope bad luck for him goes with them.
(D. Ferry)

Lycidas
Where are you headed, Moeris? Into town?
Moeris
The things we have lived to see … The last thing
You could've imagined happening has happened.
An outsider lands and says he has the rights
To our bit of ground. 'Out, old hands,' he says,
'This place is mine.' And these kid-goats in the creel –
Bad cess to him – these kids are his. All's changed.
(S. Heaney)

Ricordo che Ferry pubblica la sua traduzione con il testo a fronte, Heaney no (egli, come si è detto, dà un titolo al testo e lo pubblica insieme alle altre poesie di una racconta lirica). Entrambe sono traduzioni in versi, la seconda con una struttura metrica riconoscibile (pentametri), ma con una prosodia abbastanza libera, che comunque non tende – come sarà nella traduzione integrale di *Eneide* VI – a evocare in clausola di verso il ritmo dell'esametro. Rilevo infine come sia Ferry che Heaney rinuncino, nelle loro traduzioni, a rispettare le estensioni delle pericopi originarie (per la risposta di Meri: 8 e 6 versi rispettivamente, in luogo dei 5 virgiliani). Ciò è dovuto a tre ragioni: le difficoltà di rispondere alle economie rese possibili in poesia dalla lingua flessiva; la necessità di rendere intelligibili, spesso con formulazioni perifrastiche, contenuti remoti dalla cultura del pubblico contemporaneo; la capacità di Virgilio di connotare in modo raffinato un discorso che sulla superficie risulta semplice.

Quest'ultima difficoltà è posta al traduttore subito nella prima battuta (*Quo te, Moeri, pedes? an quo via ducit, in urbem?*). Nel testo di Virgilio la seconda domanda di Licida non è una variazione convenzionale della prima o un abbellimento retorico, ma propone una vera alternativa. Il primo emistichio suggerisce infatti la possibilità dell'erranza (il meccanico camminare di chi è 'portato dai suoi piedi'), il secondo, invece, un orientamento certo dell'andare: il dubbio di Licida invita il lettore a figurarsi l'atteggiamento di Meri, a immaginarlo assorto in una preoccupazione. Questo suggerimento visivo, di interesse psicologico, introduce il contesto del mimo e motiva l'eccedenza della risposta di Meri alla (apparentemente) semplice domanda di Licida.

Ferry traduce riducendo le due domande a una e in realtà adattando la domanda di Licida «Why [...]» alla complessa risposta di Meri. Heaney conserva la struttura bimembre del verso virgiliano, ma semplifica la domanda trattandola come un unico quesito che si precisa progressivamente, forse sotto l'influenza di una traduzione di Clausen: «'Going where the road leads, Meris? to town?'»[213]. Si noterà che Heaney, così come Clausen e diversamente da Ferry, traduce il testo virgiliano con una movenza colloquiale («Where are you headed?» in luogo del possibile, più formale, «Where are you going?»)[214]: una scelta fedele all'originale, in una certa misura, che ha però soprattutto la funzione di preparare, nella conversazione tra i pastori, l'impiego di altri colloquialismi e in particolare di dialettismi.

Che Meri fosse immerso in un doloroso rimuginare risulta immediatamente chiaro, nel testo di Virgilio, dall'intonazione della sua risposta, che si apre con l'interiezione *O* e adotta subito un'altra movenza dello stile patetico («dunque ho vissuto fin qui per [...]?»), un velato σχετλιασμός del parlante su se stesso.

213 Clausen 1994, 269.
214 Morisco 2007, 269.

Il 'noi' che fa da soggetto a *pervenimus* documenta una maniera non rara, nelle *Ecloghe*, di esprimere la prima persona; ma nel mondo bucolico ogni pastore è rappresentativo della comunità e questo plurale (*vivi pervenimus*, *nostri agelli* [...] *victi, tristes, mittimus*) ha una motivazione che supera l'uso meramente retorico del 'noi', come si comprende quando Meri cita l'intimazione del nuovo padrone del campo: *"haec mea sunt; veteres migrate coloni"*. La prima persona plurale dunque è insieme di maniera e inclusiva. Ferry, nella sua traduzione, mantiene il 'noi'. Heaney invece fa un'altra scelta, conseguente all'intento di riflettere nel proprio testo il tono che ha colto nella risposta di Meri in Virgilio: meglio non poteva rendere l'emergere della parola di Meri dal suo colloquio con se stesso che con l'attacco «The things we have lived to see [...] », omissivo dell'apostrofe a Licida (in Ferry invece: «O Lycidas»). Questa è una scelta forte, ma forse trascinata da una più semplice, cioè quella di evitare il 'noi' sentito come non familiare o troppo artificiale: «*we* never thought» aveva scritto Ferry; «The last thing | *You* could've imagined» scrive Heaney, compensando la perdita dell'apostrofe con l'introduzione del 'tu' in una posizione forte, bensì, ma senza risultare enfatico. Il poeta-traduttore ha così escluso dalla fisionomia del suo personaggio certe note, sia in senso psicologico (commozione) che stilistico (solennità).

O Lycidas, nel testo originale, apre il discorso di Meri denunciando una condizione di turbamento; il forte iperbato *advena nostri* | [...] *ut possessor agelli* | *diceret*, realizzato con l'aiuto dell'inserto parentetico (*quod numquam veriti sumus*) e la posposizione di *ut*, continua a riflettere l'instabilità interiore. Nulla di ciò resta nelle due traduzioni in inglese, la prima puntando a un massimo di linearità discorsiva, la seconda a un massimo di semplicità e immediatezza. Inoltre nella catena verbale virgiliana accostamenti e contrasti realizzano intensificazioni secondarie, che perfezionano la caratterizzazione del personaggio. Consideriamone un esempio: in cesura centrale, al v. 2, prende risalto vivi (*O Lycida, vivi* | | *pervenimus, advena nostri*): seguono direttamente *pervenimus*, *advena* e poi *veriti*, *veteres*, *victi*, *versat*, *vertat*. La serie dei primi tre termini, dopo la cesura, evolve verso una prima tensione (*pervenimus*, *advena*) destinata subito a incrementarsi (*advena nostri*) ma non a risolversi , poiché il senso rimane sospeso fino a che non compaiono i sostantivi cui gli aggettivi sono riferiti (*advena possessor*, *nostri agelli*) e il predicato della frase introdotta da *ut* (cioè *diceret*), a sua volta preparatorio alla citazione ("*haec mea sunt; veteres migrate coloni*"). La saldatura dei nessi aggettivo-sostantivo ha luogo allacciando in chiasmo (agg. a, agg. b / sost. A, sost. B) le due coppie collocate nelle clausole di due versi successivi (*advena nostri* | *possessor agelli*). Questo elemento di elegante simmetria è compatibile, nel modo bucolico, con la concitazione che mette in disordine l'enunciato e che è in particolare significata dalla stridente giustapposizione *advena nostri* (cf. anche sotto: *hos illi*) e dalla finale saldatura realizzata da *agelli* (*hapax Vergilianum*): qualcuno che è appena venuto qui è colui che ora possiede *il nostro amato campo*

e da esso ci estromette. Come osserva Clausen, *veteres* (*coloni*) è designazione anagrafica, ma riceve significato anche dalla opposizione a *advena* (*possessor*), cioè al termine che – abbiamo visto – rappresenta la dominante psicologica del discorso di Meri[215]. *Veteres* è inoltre un termine di rilevanza tematica, perché evocativo del cambiamento che incombe, e che per questo ritorna, poco dopo, in riferimento alla pianta-emblema del mondo bucolico (*veteres fagus*).

Ferry vede l'opposizione *veteres/advena* e la riflette nella struttura del suo v. 6, dove il parallelismo è in funzione dell'antitesi («I own this place; you have to leave this place»); nella sua traduzione egli risolve il problema comportato da *coloni*, un termine storicamente connotato, senza un equivalente contemporaneo, ma al prezzo di abolire l'idea-tema veicolata da *veteres*. Nulla resta, nelle due versioni, dell'acustica virgiliana, il cui scopo è di marcare l'importanza di *advena*, subito in apertura, e poi di istituire relazioni a distanza che modulano l'emozione di Meri (ve*riti*, ve*teres*, vi*cti*, ve*rsat*, ve*rtat*), annunciata nella prima battuta, e poi sottesa a tutta la seconda.

Heaney coglie l'importanza di *advena* e la rende brillantemente rafforzando «An outsider» attraverso «lands», coniugato al presente, in coppia con «says» (Virgilio: *ut diceret*; Ferry: «said»): queste scelte sono d'altra parte coerenti con l'intonazione colloquiale che Heaney assegna alla parlata di Meri, il cui registro è in effetti più informale rispetto a quanto si constata in Virgilio e anche in Ferry. Ciò comporta la perdita di alcune sfumature, anche importanti: «our bit of ground» rende *nostri* [...] *agelli* spegnendo la connotazione affettiva dell'originale. La base virgiliana riceve invece uno sviluppo in corrispondenza del motivo della *dispossession*, per così dire raddoppiato nella traduzione moderna, poiché Meri dà prima una versione sua, più polita e tecnica, di ciò che l'*outsider* ha detto («he has the right | To our bit of ground») e poi riporta la rude espressione effettivamente adoperata («'Out, old hands', he says, | 'This place is mine'»). Il testo di Heaney punta ad accentuare la brutalità di questa intimazione sia attraverso il linguaggio usato («'Out, old hands'»; cf. Ferry: «you have to leave this place»), sia anteponendo la formula imperativa (cf. Virgilio: «*haec mea sunt, veteres* migrate *coloni*»).

Segue un'altra scelta forte, e veramente 'poietica': da un lato essa si uniforma al modo in cui fin qui Heaney ha 'trasformato' il testo di Virgilio, dall'altro intende accentuarne la coerenza strutturale. I versi 6b-7 rappresentano davvero la firma di Heaney sulla poesia che egli intitola "Virgil: Eclogue IX". Una volta citate le parole dell'*outsider*, il suo testo prosegue senza tener conto dell'autocommiserazione di Meri (*nunc victi tristes, quoniam* sono parole non tradotte) e rende il verso finale (*hos illi (quod nec vertat bene) mittimus haedos*) con una frase («And these kid-goats in the creel | – Bad cess to him – these kids are his») che:

215 Clausen 1994, 271.

a) presenta nella propria testura due irlandesismi, il termine «creel» («canestro») e la formula «bad cess to» («che gliene venga male»)[216];

b) riformula l'enfasi virgiliana (*hos illi*) affidando il paradosso alla transizione con il semplice «And», alle iterazioni del v. 6 («these kid-goats [...] these kids», «him [...] his») e all'assonanza finale «kids/his»;

c) genera un'immagine («these kis-goats in the creel») che non figura nel testo di Virgilio (*hos* [...] *mittimus haedos*) fino all'ultima battuta di Lycidas (v. 62 *hic haedos* depone), comunque solo suggestiva e non descrittiva, come si confà alla maniera del mimo; il mezzo verso virgiliano diviene, nel testo di Heaney: «Set that creel and those kid-goats on the ground».

In questo modo l'informazione complementare recata in Virgilio, interessato alla mimesi coerente del dialogo, per mezzo di *hic haedos depone*, è sostituita da una ricorrenza visiva notata dal lessema speciale «creel», marca del *vertere* heaneyano, rinforzata («and those kid-goats» è precisazione non necessaria) al prezzo di una ridondanza nella situazione comunicativa.

Ferry volge i vv. 5-6 di Virgilio mantenendo il tenore esplicativo e l'andamento fluido della sua traduzione; un riflesso del non tradotto *nunc* va credo riconosciuto nella formulazione al futuro di *quoniam fors omnia versat* («since fortune *will have* it so»). Se c'è un punto in cui si manifesta un atteggiamento critico di Heaney nei confronti del suo supposto antagonista è proprio nel modo come egli rende questi due versi virgiliani. L'epilogo della battuta di Meri nel suo testo è una espressione conclusiva, con il carattere della lapidarietà («All's changed»), effetto dell'intendere *fors omnia versat* come un epifonema. Questo intendimento è favorito dalla memoria di un altro testo illustre. Ma prima di parlarne vale la pena di osservare che la concisa frase finale della battuta di Meri, che Heaney ha liberato dal vincolo subordinativo (*quoniam*) e dislocato rispetto all'originale, porta al suo coronamento una costruzione sintattica costituita da 6 enunciati (semplici), di contro ai 2 (complessi) del testo di Virgilio e ai 4 (3 complessi, ma con andamento additivo, e 1 semplice) della traduzione di Ferry. Dunque la fitta segmentazione è caratteristica della struttura che Heaney assegna alla battuta di Meri: questo dato complessivo è la base dell'effetto di parlato perseguito dal poeta moderno attraverso le scelte lessicali e di fraseggio già segnalate, e d'altra parte propizia il finale incisivo in cui si raccoglie la 'morale' della situazione che preoccupa Meri. Ma essa

216 Così traduce Luca Guerneri in Heaney 2003b, 77. Sul materiale linguistico usato da Heaney in questo passaggio della traduzione, cf. in part. Tyler 2005, 62-63, che vede esemplificata al meglio, in «creel» e «chess» , una tendenza generale (61: in contrasto con la traduzione di Ferry «Heaney appropriates Ulster-English and Hiberno-English words and places them in the middle of his multi-layered English version of a Latin poem»).

si presenta come *un tipo di situazione*, cioè come un universale dell'esperienza umana, per chi coglie nella sintesi di Meri, «All's changed», l'eco di un verso ben noto alla coscienza irlandese, «All changed, changed utterly», che si ripete tre volte, *cum variatione*, nella poesia di Yeats "Easter 1916"[217].

Di nuovo ci troviamo di fronte al procedimento che Heaney ha seguito in *The Golden Bough*, dove aveva intessuto fibre di *The Waste Land* nel testo della propria versione da Virgilio, ma con una differenza. I versi di Eliot offrivano un'immagine della compresenza di più testi, di più epoche e culture, in un unico testo, tra i quali il luogo virgiliano al centro dell'interesse di Heaney. Importando la frammentaria e per lui esemplare riscrittura eliotiana di *Aen.* VI 703ss., egli aveva potuto incorporare, nella sua traduzione, un momento della tradizione virgiliana, ma incluso in un concetto di tradizione più vasto, come è quello di Eliot. Il significato profondo, sovraletterario, della compresenza (dell'antico e del moderno) e dell'inclusione (dell'antico nel moderno, in Eliot, e del moderno nell'antico, in Heaney) è garantito dal metodo mitico, la cui genesi, come Eliot stesso spiega, si ritrova nella letteratura irlandese, ovvero in due 'fari' di Heaney come Yeats e Joyce[218].

Nel passo di "Virgil: Eclogue IX" che ho scelto di analizzare comparativamente, ci troviamo di fronte a uno sviluppo della procedura adottata in "The Golden Bough", la traduzione posta sulla soglia di *Seeing Things*, poiché il frammento di "Easter 1916" acquisito da Heaney per riscrivere Virgilio non rappresenta la tradizione virgiliana e perché il risultato della riscrittura è uno scambio di significati di ordine diverso rispetto al caso precedente: la memorabile clausola virgiliana *fors omnia versat*, estrapolata e dislocata dal traduttore che la tratta come un epifonema, trasforma l'espressione «All changed, changed utterly», riferita a un pericoloso cambiamento nella storia irlandese, e ne riesce altrettanto trasformata: Heaney scrive in explicit della battuta di Meri «All's changed», abolendo ciò che è più storicamente determinato nel testo latino (*fors*) e conferendo una connotazione di universalità a ciò è storico (la situazione virgiliana e quella yeatsiana, prefigurazione dei *Troubles*), grazie al senso della ripetizione[219].

217 L'evocazione di Yeats è colta brillantemente da Twiddy 2006, 54. "Easter 1916", composta poco dopo l'insurrezione anti-inglese che divampò a Dublino il 24 aprile di quell'anno e finì con la fucilazione di molti dei rivoltosi, è forse la più nota delle poesie yeatsiane di tema politico ed esprime un stato di partecipazione dolorosa – ma anche perplessa – evidentemente magnetico per la sensbilità di Heaney: Dennison 2015, 43-51, 65.

218 Cf. *supra*, 383.

219 Un caso che presenta qualche affinità con questo (frammenti di testi moderni incastonati nella traduzione da Virgilio in un modo che arricchisce o complica il significato dell'originale) è brillantemente discusso in Putnam 2010, 11 (l'autore coinvolto è Rudyard Kipling).

In *Electric Light* Heaney mette a punto nuove possibilità di applicazione del metodo mitico[220], unitamente alla messa a tema della traduzione e al collegamento della traduzione con la riconquista della forma antica, l'ecloga, di cui Virgilio ha scoperto l'adeguatezza ai *mala tempora* e illuminato l'esemplarità rispetto ai problemi e ai compiti della poesia.

In *District and Circle* (2006) e *Human Chain* ("The Riverbank Field", "Route 110") troviamo poi le ulteriori applicazioni di un'intuizione e di un metodo che si sono definitivamente affermati nelle ecloghe di *Electric Light*[221]. Quando Heaney parla di queste tre poesie, se non le collega alla propria biografia, le considera come una serie in progresso, come si è già ricordato: una traduzione ("Virgil: Eclogue IX"), una imitazione ("Bann Valley Eclogue"), una libera rielaborazione ("Glanmore Eclogue").

Possiamo facilmente immaginare che, composte la seconda e la terza poesia di questo elenco, il lavoro a "Virgil: Eclogue IX" si sia configurato, oltre che come un «dare un po' di contesto» (in particolare a "Glanmore Eclogue"), anche come un completamento nel senso inteso a posteriori da Heaney, cioè come il tipo di riscrittura mancante in una serie che vada da un minimo a un massimo di libertà nel rapporto con l'originale.

D'altra parte non dobbiamo dimenticare che la traduzione è un esercizio di *adequacy*; che questo esercizio, compiuto per ultimo, orientava in modo più intenso la mente del poeta-traduttore verso l'originale; che l'adeguatezza è il punto cruciale delle idee di Heaney sulla poesia, sempre al centro dell'interesse quando egli parla di «come la poesia lavora» o di «ciò che la poesia fa e ciò che la poesia è»[222].

La traduzione è adeguata quando si fa responsabile nei confronti dell'originale e dei propri destinatari; in questo modo essa si iscrive con pieno diritto nella tradizione del testo tradotto, che ha insieme conservato e reso leggibile, così concorrendo a dargli presenza culturale. Ma questa adeguatezza si ottiene solo a patto di una approfondita comprensione del testo di partenza. La traduttologia usa la parola «dominante» per indicare quel complesso di caratteristiche che vanno preliminarmente identificate nell'originale per garantirne l'affidabile traduzione, in particolare quando si tratti di traduzione interculturale[223]. Tanto più è motivato a questa ricerca il traduttore che abbia profondamente interiorizzato, in quanto poeta, un concetto della poesia come operazione produttiva, intimamente organica, fortemente radicata nell'esperienza, e dunque *necessaria* nelle sue scelte interne così come nei rapporti con l'esterno. Potremmo dire, usando le categorie

220 Fernandelli 2019, 240-251.
221 Fernandelli 2019, 250-251.
222 Cf. *supra*, 350, 362, 365.
223 Cf. *e.g.* Diadori 2018, 80-83.

di Heaney, che la ricerca della 'dominante' del testo poetico si ferma con la comprensione della sua 'adeguatezza'.

Così "Virgil: Eclogue IX", l'ultima ecloga scritta da Heaney, è anche quella che lo porta più vicino al suo originale, all'ecloga virgiliana; ed è un esercizio di *adequacy* che fa da preludio a un nuovo discorso sulla *adequacy* – interna-esterna – come condizione della riuscita di una poesia.

Nel giugno del 2002 Heaney tiene infatti la già ricordata conferenza *Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral* presso la Royal Irish Academy. A partire dall'anno successivo il testo incomincerà a circolare in forma scritta e a diffondersi anche attraverso numerose ripubblicazioni e traduzioni. Stephen Heiny, in un saggio molto recente, riconosce una evoluzione nel modo in cui Heaney si accosta all'*Ecloga 9* in *Electric Light* e nella conferenza del 2002[224]. Egli osserva che, probabilmente senza esserne del tutto consapevole e davvero interessato alla questione, Heaney legge il testo dell'ecloga inserendosi in modo pertinente in una vicenda interpretativa caratterizzata dal tentativo di scoprire se qualcuno dei personaggi sia la maschera del poeta o comunque se qualcuno dei personaggi ne rappresenti il punto di vista, estetico e politico. Nel 2001, dunque subito prima di *Eclogues in extremis*, era uscito l'articolo più notevole sulla questione, ad opera di Christine Perkell, una studiosa particolarmente interessata al tema dell'ambiguità nell'opera virgiliana[225]. La Perkell fa il punto sulla storia dell'interpretazione della poesia (Virgilio è Menalca? è Licida? è Meri? è un po' uno e un po' l'altro?), prendendovi posizione in un momento in cui i *Reception Studies* stavano incominciando a dare un orientamento nuovo alle ricerche sull'intertestualità. Per lei Licida e Meri incarnavano due modi – uno 'ottimista' e uno 'pessimista' – di interpretare ciò che i versi dicono, ovvero due possibilità di lettura che il testo attiva senza invitare a una sintesi, senza prevedere una 'chiusura' della comprensione del senso: la composizione irrisolta delle prospettive, la complessità come significato profondo, sempre aperto, è ciò che il testo comunica attraverso il dialogo, finito in frustrazione e rinvio, tra l'irriducibile Licida e il rassegnato Meri. Heiny si colloca sulla strada di questa lettura conciliativa; e ritiene che Heaney replichi nelle sue diverse letture dell'*Ecloga 9* un atteggiamento dialettico o forse meglio 'combinatorio' che è di Virgilio stesso: «If Virgil is Moeris and Lycidas as I have argued, so is Heaney»[226].

Heaney aveva affermato che rivolgersi ai classici, da parte di un poeta, significa in genere cercarvi il riscontro delle proprie inclinazioni e procedure artistiche («[W]hen poets turn to the great masters of the past, they turn to an

224 Heiny 2018; cf. anche Id. 2013 e Carey 2002.
225 Perkell 2001.
226 Heiny 2018, 65.

image of their own creation»)[227]; nei due momenti in cui egli si rivolge in modo più concentrato all'*Ecloga 9*, osserva Heiny, questo testo gli rimanda immagini diverse, secondo il prevalere in lui di una disposizione spirituale (elegiaca: il positivo è posto per essere negato)[228] o di un'altra (intransigenza artistica: Virgilio come Miłosz, MacNeice e Radnóti)[229], in risposta a diverse situazioni difficili («predicaments»):

> in *Electric Light* he argues that Virgil is sensitive to the forces of history that would compromise poetry. Poetry, for his part, can protest that the positive has been denied, but it can do little else. It remains vulnerable to the world outside. But in "In Extremis" Heaney seems to put greater weight on poetry's need to go on about its business in spite of the forces of history. This is "the artistic intransigence" that strenghtens us, or vivifies us, a claim repeatedly made in "In Extremis"… In the first of these views Heaney echoes Virgil's Moeris and in the second, Lycidas[230].

Qualcosa di simile si era già verificato in passato: la sua posizione sui compiti della poesia aveva oscillato tra "Feeling into Words" (in *Preoccupation*, 1972: ricerca di immagini adeguate a riflettere il presente) e "The Goverment of the Tongue" (1985, la sua *ars poetica*, dove compare l'espressione «artistic intransigence»)[231]. «Predicament» è, per Heaney, anche la situazione di dubbio in cui egli si trova continuamente e di cui ha sempre più raffinata consapevolezza[232]. Per il critico, le due letture heaneyane dell'*Ecloga 9* sono diverse, in realtà, solo in termini di enfasi: hanno in comune la considerazione del mondo della storia come mondo dell'*advena*, dell'aquila che minaccia le colombe; tra loro non si escludono, ma sono complementari, e in particolare «the second has the potentiality to redress the distortion of the first»[233].

A questo punto ci si può chiedere se Heaney, replicando nella sua prassi creativa e critica Virgilio – o meglio: il Virgilio della tesi combinatoria –, dia un contributo effettivo all'intelligenza dell'*Ecloga 9* («Has Seamus Heaney told us the truth about Virgil's ninth *Eclogue*?»)[234]; e se sì in che modo. Quando Heiny riconosce in *Electric Light* l'eredità della malinconia di Meri, si basa essenzialmente sull'interpretazione che della raccolta dà O'Donoghue, sul fatto che Heaney si

227 Heaney 1985, 13; Heiny 2018, 66.
228 Cf. O'Donoghue 2009, 117 («subverted pastoral»), Heiny 2018, 62-68.
229 Heaney 2009a, Heiny 2018, 59.
230 Heiny 2018, 65.
231 Cavanagh 2009, 46-73, Heiny 2018, 65.
232 Cf. *supra*, n. 16.
233 Heiny 2018, 67.
234 Heiny 2018, 65-66: la risposta che si dà lo studioso è più sbrigativa che non paia: «No one can make that claim for any reading of any poem, much less one as distant as Virgil's».

riferisce successivamente allo spirito che la pervade con l'espressione *lacrimae rerum* e sulla complessiva fedeltà di "Virgil: Eclogue IX" al suo originale latino. Nella raccolta pervasa dal sentire elegiaco il testo di Virgilio 'così com'è', cioè tradotto quasi alla lettera, trovava il suo posto. A conferma di ciò Heiny invocava l'autorità di uno studioso di Virgilio e della tradizione virgiliana della levatura di Michael Putnam («[the translation] is contemporary in idiom while well capturing Vergil's tone»). In effetti Putnam, interprete 'pessimista', come Clausen, dell'*Ecloga 9*, ammira complessivamente la traduzione di Heaney; la critica sotto un solo aspetto, ma importante: «The translation is splendid. If I have a passing complaint it's that Heaney shuns some of the severity of Vergil's language»[235]. Nel testo di Heaney non c'è un corrispondente per lo *hapax* virgiliano *vae* (v. 28), quando si parla della pericolosa vicinanza di Cremona a Mantova; la triste implicazione di *stringunt frondes* (vv. 60s.: vengono diradate le chiome che danno ombra, cioè sollievo) non viene colta dal traduttore; e «scraggy-headed», nella seconda battuta di Licida, è scelta che non rende la durezza di *iam fracta* (*cacumina*), da leggersi in relazione con *nunc victi* di v. 5. Insomma per l'esperto virgilianista il testo di "Virgil: Eclogue IX", al contrario di ciò che ritiene Heiny, non è abbastanza 'elegiaco'.

Heaney stesso, però, ritiene di essersi attenuto alla lettera e allo spirito del testo di Virgilio allorché, in un convegno viennese del luglio 2012, definisce la sua traduzione «a *faithful* rendering of his Ninth Eclogue», marcando così una differenza sia rispetto ad alcune sue traduzioni precedenti dall'*Eneide* (tra cui "The Golden Bough") sia soprattutto a "Bann Valley Eclogue", che egli qui descrive come un adattamento dell'ecloga messianica «as a millennium poem set in post-ceasefire Northern Ireland»[236].

Quanto egli osserva in questo intervento è di particolare importanza, trattandosi di un bilancio presentato negli ultimi mesi di vita e mentre era già in corso la sua ultima impresa poetica, la versione integrale di *Eneide* VI. Molte sue considerazioni vertono sul tradurre. Il convegno si teneva in una capitale mitteleuropea, in una sede di secolari *Cross-currents and exchanges*. La lettura di una sua traduzione di una poesia di Rilke, "Die Brandstätte" ("La caserma dei pompieri"), testimonierà la realtà della «"seconda vita dell'arte" [una espressione di Montale], il suo oscuro pellegrinaggio attraverso la memoria e la coscienza»[237]. Aveva precedentemente notato che tutte le sue traduzioni di testi del passato erano state risposte a differenti situazioni di crisi nella contemporaneità. Ma la traduzione dell'*Ecloga 9*, cui si era dedicato dopo il Good Friday Agreement nel 1998, aveva avuto un significato più comprensivo in rapporto alla sua esperienza storica:

235 Putnam 2010, 10.
236 Heaney 2012, 21 (corsivo mio).
237 Heaney 2012, 25.

> The Ninth Eclogue is fundamentally concerned with the frail but vitally necessary work of poetry in a time of violence, so I suppose I did that job as a poet's *apologia pro vita mea* over the previous thirty years[238].

È una frase ricca di implicazioni: l'argomento dell'*Ecloga 9*, «the frail but vitally necessary work of poetry in a time of violence», è presentato in modo da riflettere, componendole tra loro, le due diverse disposizioni spirituali, quella crepuscolare, 'elegiaca', di Meri e quella propositiva, 'intransigente', di Licida; così considerato, d'altra parte, il tema della seconda ecloga mantovana, la più autobiografica e apologetica del libro, è il tema di Heaney: la sua esperienza di vita e il modo in cui ha considerato 'il lavoro della poesia' negli ultimi trent'anni si possono esprimere attraverso l'*Ecloga 9*, ai cui versi egli ha ridato voce, una fedele voce moderna, nella propria traduzione. Infine: la sua lunga consuetudine con Virgilio bucolico non culmina con "Glanmore Eclogue" ma con una traduzione; lo stesso accade nei confronti di Virgilio epico.

In entrambi i casi questo passo finale coincide con il massimo sforzo di intelligenza dall'interno dei testi virgiliani già liberamente 'riscritti'. Quando dico 'intelligenza dall'interno' mi riferisco a una operazione che il traduttore affidabile compie di necessità[239], ma che assume una importanza superiore e caratteristica nel lavoro di Heaney, un traduttore che 'riscrive' testi anche come poeta e critico. Nelle opere che più lo interessano, come abbiamo visto in più occasioni, egli vede i problemi che il poeta si è posto e il modo in cui li ha affrontati[240]. Questo vale soprattutto per la poesia contemporanea in lingua inglese, ma resta un abito mentale che orienta il suo lavoro anche quando si concentra su testi culturalmente più lontani.

Se leggiamo attentamente "Virgil: Eclogue IX", una traduzione «fedele», secondo Heaney, «splendida» secondo Putnam, noteremo che, colta la dominante dell'originale, trovata poi l'intonazione del suo equivalente moderno, nella propria voce personale, tutte le scelte specifiche di Heaney sono risposte responsabili, criticamente e poeticamente, ai particolari, allo stile, alla struttura del testo virgiliano, risposte consapevoli anche della tradizione culturale entro cui *source text* e *target text* si trovano in dialogo (la critica implicita al testo di Ferry ne è una manifestazione): cosicché, potremmo dire, in quanto organismo di risposte meditate al testo virgiliano, "Virgil: Eclogue IX" contiene implicitamente un commento (e anche un metacommento: cioè un discorso sul senso e i problemi del volgere Virgilio in una poesia nuova).

238 Heaney 2012, 22.
239 Diadori 2018, 76-78; Fernandelli 2020, 63-64, 68-69.
240 Cf. *supra*, 361, 391.

Il commento che si legge in controluce, nei versi di Heaney, equivale alla versione discorsiva della sua 'intelligenza dall'interno' del testo virgiliano; di questo commento implicito (che conduce al metacommento, cioè alla giustificazione delle scelte traduttive) ho cercato di dare conto nella precedente analisi comparativa.

L'atteggiamento di Heaney, moderno *poeta doctus*, è filologico, ma più che non sembri procede nel modo del *vertere* latino: il criterio dell'esattezza è per lui poetico più che critico, stabilito più dall'orecchio e dal metodo mitico che dal senso storico. Ovunque si vede una scelta si leggono commento e metacommento; si incontra così un primo livello dell'interpretazione del testo virgiliano, ma tutta risolta nella funzionalità alla sua riscrittura. Il testo di Heaney, cioè, per quanto risulti dalla ponderazione di ogni singola parola dell'originale latino, non dà contributi alla sua esegesi; si intuisce che alcuni problemi gli sono presenti anche in quanto ha consultato un commento scientifico, o forse più d'uno, e considerato altre traduzioni; ma il testo dell'*Ecloga 9* non riceve, dalla sua 'fedele' versione moderna, una illuminazione esegetica; e quando ci si potrebbe trovare di fronte almeno a una presa di posizione, come nel caso dell'assegnazione a Licida e non a Meri dei vv. 46-50, è verosimile che la scelta di Heaney dipenda dall'edizione adottata, cioè il testo Oxford di R.A.B. Mynors, su cui Clausen ha condotto il proprio commento[241].

In quanto interprete egli non ha di mira le *quaestiones Vergilianae*; se un compito fondamentale del lavoro critico sui classici è quello di 'far parlare' i testi ricevuti, Heaney se lo appropria e porta il suo rigore al massimo nel momento in cui rende non necessario il testo a fronte né alcun paratesto al di là del titolo che ha scelto per la terza ecloga del suo libro (appunto "Virgil: Eclogue IX"); la sua visione della letteratura, il suo *modus operandi* sono piuttosto quelli del comparatista che dello storico-filologo.

È in questo quadro che dobbiamo cercare il livello più alto del suo lavoro interpretativo. Ancora nel discorso-testamento di Vienna troviamo una considerazione di notevole efficacia su questo punto:

> The lyric poem can be defined as the snapshot of a moment of consciousness, hence its availability and, *pace* Robert Frost, its translatability. For the logic of what I have been saying means that the poetry is not that which is lost in translation but that which survives it. Cultural differences, historical circumstances, the whole circumambient life and times out of which a poem arises – admittedly all those things can have an estranging effect, yet a true poem speaks beyond itself and its origins. "Die Brandstätte" would be meaningful for a survivor of 9/11, but it would be equally meaningful for one who survived the fall of Troy or the burning of the library in Alexandria[242].

241 Cf. Clausen 1994, 280-281; e Heiny 2018, 55, n. 3.
242 Heaney 2012, 26.

C'è davvero molto di Heaney in queste poche righe. (a) Soprattutto nella lirica («the lyric poem») si manifesta il poetico («the poetry»): in genere, in effetti, quando egli dice 'poesia' intende 'lirica'; e questo è uno dei motivi del suo interesse per l'ecloga, il genere recitativo in grado di *citare i canti* dei pastori. (b) L'universalità dell'esperienza umana è il fondamento della 'traducibilità' («translatability»). L'esperienza che può ripetersi, cioè riproporsi in un altro contesto, restando significativa, è appunto 'traducibile'. Il poeta, in un certo qual modo, trova e consegna alla coscienza comune ciò che sempre è stato e sarà 'traducibile', avendolo intuito come essenza o compreso in termini genetici, come matrice o archetipo di fenomeni vari. (c) Il nucleo invariante che il poeta coglie nella varietà e contingenza dei fenomeni, grazie alla propria capacità di 'veder cose', è la premessa del «true poem»: quest'ultimo 'parla' di là da se stesso e dal suo contesto di creazione, ma anche 'sopravvive' alle sue letture storiche, di cui le traduzioni sono una fattispecie particolare. Come l'imitazione ("Bann Valley Eclogue") o la rielaborazione ("Glanmore Eclogue"), la traduzione ("Virgil: Eclogue IX") è una forma di 'adattamento' del testo del passato a un nuovo contesto. Ma solo la traduzione, proprio nel momento in cui 'tramanda' il testo del passato, pone la questione della sua sostituibilità.

Per Heaney nessuna traduzione del *true poem* può sostituirsi ad esso: la vera poesia sopravvive alle sue traduzioni, come a qualunque altra forma di adattamento o attualizzazione. Essa è inesauribile e istruisce sulla propria inesauribilità. Questo si può imparare proprio traducendo. «Si *legge* veramente un testo solo quando lo si traduce». Tradurre i testi di Virgilio – *ecl.* 9 come *Aen.* VI – dopo averli imitati e rielaborati ha il significato dell'approfondimento. Ma Heaney non solo perviene alla traduzione alla fine di una serie di riscritture; egli anche ri-traduce ciò che ha già tradotto. Virgilio ritorna in Heaney e Heaney ritorna a Virgilio; Seamus Heaney *Aeneid, Book VI* ripete in grande "Virgil: Eclogue IX", completando un compito lasciato due volte in sospeso (dopo il consiglio di padre McGlinchey; dopo "The Golden Bough", una traduzione parziale più volte rivista). Il tema stesso che ha propiziato questi ritorni – *descensus ad inferos* – è costituito da un ritorno, quel ricongiungersi del figlio con il padre che la memoria e l'immaginazione rappresentano nello scenario dove per eccellenza le cose 'si vedono'.

Ma se nel 2007 Heaney traduceva Lethe con Moyola, ora egli porta alle estreme conseguenze il finale di "The Riverbank Field" e dice la sua, paradossalmente, così come aveva fatto in "Virgil: Eclogue IX", proprio attraverso «a faithful rendering» dell'originale latino, dalla prima all'ultima parola.

È importante ricordare che Heaney lavora ancora a questa traduzione mentre pronuncia il suo intervento a Vienna. Il suo discorso ha per tema l'importanza di osservarsi da lontano, e da un punto di vista studiatamente collocato ("Mossbawn via Mantua"). Questo modo di articolare la conoscenza di sé, del proprio contesto

di vita, della propria cultura viene espresso da Heaney adattando una formula joyceana, come si è detto, e rappresenta il perfezionamento dell'esperienza vissuta all'inizio degli anni '70, quando aveva lasciato Belfast per Glanmore[243]: questa coincidenza di ampliamento di orizzonte e ritiro nell'*angulus* campestre era stata la premessa della sua carriera come poeta virgiliano, ma anche della conquista del Nobel Prize, che egli aveva accolto ricordando l'immagine del cerchio che si allarga nel secchio. Quando tiene questo ulteriore discorso ricapitolativo, 17 anni dopo, nella capitale della Mitteleuropa, il cerchio ha raggiunto il suo diametro massimo. Legge, davanti a un pubblico prevalentemente germanofono, la sua traduzione inglese di "Die Brandstätte". La traduzione è la pratica che mette in comunicazione lingue e culture diverse e il passato con il presente. Sente che può tradurre nella sua lingua il *true poem* anche se è scritto in una lingua che non conosce o conosce appena, poiché il contenuto di esperienza che vi trova espresso è anche il suo e la sua intelligenza delle possibilità della lingua e di 'come lavora la poesia' penetra di là dalle barriere storiche.

L'ultimo sforzo della sua vita è quello di collocare la sua opera nel quadro di una tradizione europea in cui ha già ha iscritto la poesia irlandese[244], una tradizione caratterizzata dal plurilinguismo, unificata da alcuni fattori descritti proprio nel discorso viennese, emblematicamente rappresentata da Virgilio, poeta di campagna e uomo del suo tempo, poeta imitatore e genio originale, poeta dell'apprendere e maestro autorevole[245].

Quanto Heaney aggiunge alla nostra conoscenza critica di Virgilio ricade dunque in un quadro che la teoria definirebbe di tradizione classica o di ricezione. Il Virgilio di Heaney è in piccola parte simile, per lo più dissimile rispetto al Virgilio di Eliot. Si colloca al centro di un sistema – la tradizione culturale europea – che anche rappresenta, come nella visione di Eliot[246]. Ma al contempo Heaney chiama Virgilio «my hedge-schoolmaster»; parla con lui attraverso i millenni, così dichiarando il proprio approccio astorico al suo testo; rende manifesto nel proprio lavoro saggistico e soprattutto poetico il modo come il poeta classico entra nel processo della sua creazione lirica; è traduttore di Virgilio, su larga scala: le sue traduzioni rappresentano un caso di scuola rispetto al ruolo della traduzione nella tradizione dell'antico o piuttosto un illuminante caso-limite, per il germinare della traduzione dal metodo mitico ("The Riverbank Field") e il suo realizzarsi in testi che esibiscono il proprio carattere di riscrittura, e ciò o perché il traduttore vi ha attribuito un titolo

243 Cf. *supra*, 359, 374.
244 Cf. *supra*, 394-395.
245 Cf. *supra*, 374.
246 Cf. *supra*, 393.

proprio ("The Golden Bough") oppure perché pensati per sussistere senza testo a fronte, e ciò sia in un rapporto organico con altri, originali (come nel caso di "Virgil: Eclogue IX") sia in una forma autonoma, che ha comportato scelte editoriali forti (come: Seamus Heaney | *Aeneid VI*)[247].

5. Il senso di una fine

Needy and even needier for translation
Beyond eclogue and translation

Quando Heaney si guarda indietro, dopo ogni passaggio di guado, quel tratto di vita appena superato gli appare come iscritto in un nascosto progetto, che poco alla volta rivela il suo senso. La «crescita della coscienza» è in lui anzitutto coscienza di questo. La sua ultima raccolta, il suo ultimo saggio e soprattutto il contenuto e la natura della sua ultima opera, la traduzione di *Eneide* VI, documentano un percorso che va al suo compimento con l'inesorabile coerenza di una lirica 'felice'.

Heaney sa anche di appartenere all'ultima generazione per cui la lettura dei classici ha avuto un significato formativo, e in profondità, poiché l'incontro con le letterature antiche, e in particolare la conoscenza dei loro miti, aveva preso il posto della cultura cristiana, non più in grado di sussistere come «mito vivente». All'inizio del nuovo millennio egli lo dichiara in una intervista che ha avuto una vasta circolazione:

> I don't think of my cultural baggage as 'learned'. I just happen to belong to the last generation that learned Latin, that read Virgil, that knew about the descent into the underworld[248].

Non molto tempo dopo, nell'ottobre del 2011, Heaney confidò a Stephen Harrison di aver completato la traduzione di *Eneide* VI, aggiungendo però che il lavoro non era finito perché quel testo era ancora «più Virgilio che Heaney»[249]. Questo modo di vedere le cose conferma il suo apprezzamento per la metafora adottata da John Dryden, che chiamava «transfusions» le proprie traduzioni: «Così [...] un altro scrittore trasfonde se stesso o i suoi doni o la sua voce nella tua»[250].

247 Così sulla copertina dell'edizione di Faber and Faber, a termini invertiti (*Aeneid VI* | Seamus Heaney) in quella americana di Farrar, Straus and Giroux, che stampa il testo latino a fronte, con scelta comoda per il lettore, ma che forse non sarebbe stata apprezzata da Heaney.
248 O'Driscoll 2009, 295.
249 Harrison 2019, 253.
250 Heaney 2013, 80; cf. anche *supra*, n. 74.

E tuttavia proprio *translation*, cioè la metafora non più viva con cui l'inglese si riferisce a ciò che noi intendiamo con 'traduzione', è per Heaney la vera parola interiore, che associa alle azioni del trasferire un testo da una lingua a un'altra una più profonda esperienza del 'trasferimento'; e questo perché le traduzioni che gli hanno rivelato il suo τέλος come poeta-traduttore sono state eseguite su testi che parlano di oltrepassamenti (quello di Enea, quello di Dante) ovvero di viaggi in un 'al di là': al di là di un fiume attraversato per re-incontrare il passato, e ciò come condizione di un consapevole e positivo orientarsi verso il futuro.

Paradossalmente questo moderno poeta dotto compie un viaggio verso se stesso, trova infine se stesso, come poeta e come persona, con l'aiuto decisivo della 'traduzione' – in particolare della traduzione da Virgilio, l'autore con cui può identificarsi meglio[251]. Questo percorso è stato ben illuminato di recente da Peter McDonald, il quale ha ben colto e descritto la differenza fra «Route 110» e le precedenti poesie della memoria ispirate dal *descensus* virgiliano[252].

Grazie alla pregnanza poetico-esistenziale che acquista nell'opera di Heaney, la spenta metafora culturale 'translation' diviene una parola della poesia, trasparente nell'etimo, organica a ciò di cui la poesia parla, necessaria all'intonazione con cui ne parla: in *explicit* di "Route 110 XI", l'ultima poesia dello sguardo rivolto al passato, «translation» suona come la tipica parola della *comitas* heaneyana, evocando l'intera gamma dei propri significati, a partire da quello più fuori luogo:

> Or doubting the solid ground
> Of the riverbanck field, twilit and a-hover
> With midge-drifts, as if we had commingled
>
> Among shades and shadows stirring on the brink
> And stood there waiting, watching,
> *Needy and ever needier for translation*[253].

La parola di arrivo ci colpisce con la sua pregnanza e la sua pertinenza, cioè per quanto essa è significativa dell'esperienza di Heaney e della voce di Heaney, in cui quella di Virgilio sta per 'trasfondersi' sulla più ampia scala (Seamus Heaney, *Aeneid VI*)[254].

---

251 Cf. *supra*, 374.

252 Nell'ultima arte di un saggio per il resto abbastanza avventuroso: McDonald 2019, in part. 176-179. In un certo qual modo "Route 110" sta al resto della poesia 'virgiliana' di Heaney come alla serie intera sta il componimento che la conclude («And now the age of births etc.»).

253 Corsivo mio.

254 Cf. la moda cinquecentesca di nobilitare le traduzioni con titoli come *L'Eneide di Virgilio del Commendator Annibal Caro*, su cui Ottria 2022, 403.

In virtù di questa sua ricchezza di significati, la 'traduzione' heaneyana ha contribuito in modo decisivo alla tradizione contemporanea di Virgilio, alla sua presenza nel nostro tempo.

Sulla pagina di questo moderno poeta laureato essa si è di nuovo mostrata necessaria. La 'necessità' è un motivo-guida della mente heaneyana, che si tratti di necessità sentita (come la vocazione di una vita, da "Digging" – la penna in luogo della vanga – alla traduzione di *Eneide* VI) o di una necessità che è nelle cose (rispecchiata dalle «leggi interne del poeta», della cui buona applicazione «the redress of poetry» è l'effetto)[255].

Semplificando molto direi che la prima forma della necessità, quella 'sentita', 'vocazionale', è in chiara relazione con un contesto (Mossbawn, Belfast, Berkeley, Glanmore, il mondo intorno al poeta laureato) e si rafforza con l'ampliarsi di esso (in questo ampliamento è coinvolto il 'magistero' virgiliano, sempre più presente e incisivo). L'altra forma della necessità è quella che Heaney mette a fuoco nelle molte analisi e anamnesi dedicate alla poesia – a come nasce, a come 'lavora', a che cosa 'fa'[256].

Ritorno così alle origini di questo discorso, per aggiungervi qualche particolare. La stragrande maggioranza della critica che Heaney cita nei propri saggi è critica di poeti. Alla sottigliezza di un lettore decostruzionista di Auden, Stan Smith, egli oppone il *modus operandi* esperto ma fuori moda di Geoffrey Grigson, che così descrive:

> il modo in cui isola le implicazioni e inclinazioni culturali inerenti al *campo di forza di una poesia qualsiasi* è un'attività critica insostituibile, perché è così strettamente alleata, in quanto atto di lettura, *a ciò che accade al poeta durante l'atto di scrittura*.
> Dopo tutto un nuovo ritmo è una vita nuova data al mondo, un resuscitare non solo l'orecchio ma le fonti dell'essere[257].

Diverso dal sapere filosofico-politico di Smith, applicato alla poesia, è il sapere critico-poietico di Grigson, il quale va al punto – l'intelligenza della «musica poetica» del primo Auden, «una nuova realtà verbale con le caratteristiche della roccia e del quarzo»[258] – proprio perché la sua lettura ripercorre i passi della scrittura. Heaney non lo dice – non ce n'è bisogno in effetti – ma a sua volta Grigson è un affermato poeta, uno per cui una qualsiasi poesia riuscita, come la prima di Auden, è tale anzitutto in quanto si presenta come un «campo di

255 Cf. *supra*, 352-353.
256 Cf. *supra*, 357, 411, 418
257 Heaney 1998, 163.
258 Grigson in Heaney 1998, 162 (corsivi miei).

forza»[259]. Ciò che Grigson fa come critico è riconoscere, e far riconoscere, la «realtà della poesia», attraverso cui la lingua esercita il proprio «governo»[260].

Nello spazio in cui la lingua governa ci sono solo componenti che non possono non esserci (quelle parole, quel ritmo, quelle immagini), poste tra loro in rapporti che non possono non esserci: in questo senso una poesia può essere pensata come un 'campo di forze'.

In particolare il poeta lirico è portato a riconoscere la forza necessitante che ha determinato le scelte e le operazioni formative di una poesia 'felice'[261]. Su questo innato rigore del lirico – autore e lettore – aggiungo a quanto qui già detto una testimonianza di Gottfried Benn, un poeta talora citato da Heaney[262], tratta dal più lucido saggio che io conosca sulla lirica come forma espressiva[263]. Dopo aver presentato, con sicura precisione, quattro esempi di fallimento (cioè di non modernità della lirica contemporanea), Benn si appresta a spiegare il processo del sorgere di una poesia[264]:

> Che c'è nell'autore? Quale situazione è presente?
> Prima di tutto un oscuro germe creativo, una materia psichica.
> In secondo luogo delle parole che ha in mano, che sono a sua disposizione, che sa maneggiare: egli conosce, per così dire, le sue parole [...] O forse anche in quel certo giorno si è imbattuto in una determinata parola che lo occupa, lo eccita, che egli crede di poter utilizzare come motivo conduttore.
> In terzo luogo egli possiede un filo d'Arianna che lo fa uscire da questa tensione bipolare, lo fa uscire con assoluta sicurezza, giacché – e qui viene il mistero: la poesia è già finita prima che sia cominciata; solo, il poeta non ne conosce ancora il testo. La poesia non può assolutamente essere diversa da come poi è quando è finita. Voi sapete esattissimamente quando è finita, ma certo la cosa può durare a lungo, per settimane, per anni, ma prima che sia finita non la lasciate andare [...] Potete anche dire che una poesia è come la nave dei Feaci di cui Omero narra che essa entra diritto nel porto senza bisogno di pilota.

Su questa oscura causa finale della poesia, che inesorabilmente, «senza bisogno di pilota», muove verso la propria giustezza, Benn cita l'osservazione di un giovane scrittore ignoto, con cui concorda:

259 Cf. *supra*, n. 175.
260 Nel titolo del famoso saggio *The Government of the Tongue*, del 1986 (= Heaney 1998, 127-148), «of the Tongue» va inteso come genitivo soggettivo, anche se viene concesso qualcosa anche all'altra possibilità (133). Grigson illumina il tipo di «governo della lingua» ottenuto dal giovane Auden: Heaney 1998, 159; cf. anche Dennison 2015, 121-134 (sul tema della 'realtà' della poesia).
261 Cf. *supra*, 354-357.
262 *E.g.* Heaney 1996, 72.
263 Benn 1993.
264 Benn 1993, 277-278.

> Egli dice: «La questione di chi sia una poesia è in ogni caso oziosa. Una X che non si può in alcun modo isolare ha la sua parte nella paternità di una poesia, in altre parole ogni poesia ha la sua questione omerica, ogni poesia è di parecchi autori, cioè d'autore ignoto».

Per alcuni questa X potrebbe essere assimilata alla pluralità delle voci interagenti con l'impulso poetico, intese come patrimonio della tradizione oppure come fibre del testo (intertesti) in cui la ποίησις si oggettiva: «Tutto eredita tutto»[265]. Nel primo caso si dovrebbe anche tener conto del concetto eliotiano, particolarmente familiare a Heaney e alla sua generazione, secondo cui il senso storico del poeta moderno – la moderna coscienza della tradizione – deve comprendere il passato sia come passato sia come un presente in cui tutta la letteratura, da Omero in poi, vive di una simultanea esistenza e si struttura in un ordine simultaneo[266]. Benn vede invece il momento complementare a quello dell'impulso a fare versi, cioè il momento soggettivo, come uno stato mentale raffinato e scettico («qualcosa in voi prende subito in mano questi versi, li mette in una specie di apparecchio di osservazione, un microscopio, li esamina, li colora, va in cerca di punti patologici»): ciò che porta la poesia alla sua giustezza è un orientamento oggettivante, «è il principio formale, spirituale»[267].

L'esperienza e la visione di Heaney presentano accenti diversi, hanno in punti importanti coloriture diverse, ma sono sostanzialmente simili[268]. La poesia lirica è una disciplina di esattezza tanto quanto la filologia, come si è visto; la mente del poeta è concentrata su un testo che non c'è ancora, ma che è atteso; la mente del filologo è concentrata su un testo che c'è già, ma che dirà qualcosa di nuovo o sarà ricostituito per essere letto meglio. Il poeta lirico così come il filologo sono lettori penetranti e metodici, che esercitano la lettura in vista di una severa produzione. Riconoscere e dire il 'necessario' – non più di questo – decreta il successo del loro lavoro.

---

265 Heaney 1996, 186 (nel saggio sulla poesia di Ted Hughes).

266 Cf. Eliot 1993a, 394: proprio nelle parti migliori dei poeti più originali dimostrano la loro immortalità «gli antenati» (ciò che forma la X della poesia per lo scrittore citato da Benn). Sull'importanza di questo ragionamento per la comprensione di *The Waste Land*, Crivelli 2015, 124-127. Heaney 1985-1986, 2007c e 2012 offrono le riflessioni più organiche sul concetto di tradizione culturale-letteraria; cf. anche Dennison 2015, 111-121.

267 Benn 1993, 278-279.

268 Cf. in part. Heaney 1998, 17: «La creazione di una poesia, dopo tutto, è un'esperienza di liberazione. In quel momento affrancato*, quando la lirica scopre la sua conclusione vitale e il piacere senza tempo della forma si compie ed esaurisce*, accade qualcosa che è equidistante dall'autogiustificazione e dall'autocancellazione» (corsivo mio); e 46: «Un poeta appaga i suoi desideri personali imparando a produrre opere che sembrano tutte sua opera... Poi nasce un secondo desiderio, inquietante ed eccitante: andare oltre se stesso e affrontare l'alterità del mondo in opere che restano sue ma offrono diritti di passaggio a tutti gli altri».

Il lirico può insegnare come funziona una poesia, magari mostrando come è fatta una poesia che funziona, essere maestro di lettura su questo piano. Heaney che semplicemente ridice, con un commento minimo, ciò che leggiamo nella lirica di Philip Larkin "Deceptions", lo fa evidentemente da maestro:

> La mente della ragazza violata sta aperta «come un cassetto di coltelli» [«Per tutto il lento giorno la tua mente | restò aperta come un casseto di coltelli»] e gran parte della prima strofa registra la sensibilità assolutamente immobile delle lame luccicanti e gli stati d'animo mutevoli della luce pomeridiana. Ciò che nel catechismo ci insegnavano a chiamare "il mistero del dolore" prende vita nelle sensazioni congiunte di calma assoluta e trauma, incarnate in immagini che ci conducono a un'identificaione cruda con la ragazza[269].

Non è una parafrasi, non è una spiegazione; avvertiamo che si tratta in qualche modo di una 'traslazione' da uno stato del discorso a un altro, grazie alla mediazione di qualcuno che si mette nella posizione del lettore ma che ha una familliarità magica con il testo che ripercorre, che sta 'ridicendo'.

D'altra parte il filologo è in grado di incrementare l'intelligenza esatta di molti particolari e del contesto (si tratti dell'ambiente o del genere) di una poesia lontana nel tempo, così come fa Michael Putnam quando muove alcuni appunti a Heaney sulla traduzione pur «splendida» dell'*Ecloga 9*[270].

Proprio nella traduzione può aver luogo al meglio la sintesi tra le attitudini del filologo e quelle del poeta lirico, tra l'istanza restitutiva e quella trasformativa, quest'ultima regolata dal principio della *adequacy*, e cioè dal senso della lingua e della cultura vive così come dalla coscienza della tradizione in cui il nuovo testo – cioè la nuova traduzione – viene a iscriversi.

Nella prospettiva dell'autore di "Virgil: Eclogue IX" e di *Aeneid VI* tale tradizione era rappresentata anzitutto dalle traduzioni virgiliane di John Dryden, di Cecil Day Lewis e anche di Peter Ferry, tutte traduzioni poetiche di poeti affermati.

Sappiamo d'altra parte che Heaney arrivò alla traduzione di Virgilio attraverso l'esperienza della traduzione di Dante; e che scoprì l'"adeguatezza' della poesia di Virgilio[271], e la possibilità di vedere in essa qualcosa di archetipico, dopo che quella della *Divina Commedia* gli si era configurata come un modello proprio in questo senso[272]. Virgilio cominciò a parlargli direttamente attraverso i millenni[273], e a preparargli la strada verso la traduzione di *Eneide* VI, solo

269 Heaney 1998, 40.
270 Cf. *supra,* 414.
271 Cf. *supra*, 350, 365.
272 Cf. *supra*, 350.
273 Cf. *supra*, 374, 397, 418.

dopo che maturò in lui una personale intelligenza della tradizione virgiliana, di cui la *Commedia*, e in particolare la sua prima cantica, gli appariva come la testimonianza fondamentale.

Nel pensiero di Heaney, inoltre, all'idea di tradizione si associano strettamente quella di valore e quella di verità, il cui nesso è sempre documentato da ciò che egli chiama «the true poem»[274]. La traduzione è in grado di comunicare il valore e la verità di una poesia (come egli ha imparato incontrando Miłosz e familiarizzandosi con i poeti dell'est Europa)[275], per quanto la formula *'lost in translation*' si riferisca a qualcosa di effettivo; ed è uno strumento di grande importanza nella vita postuma delle grandi opere, senza però potersi sostituire all'originale. Heaney tratta questo tema con una particolare accuratezza.

Nel sonetto "Into Arcadia", come già ricordato, egli descrive l'incontro con un pastore arcade presso una pompa di benzina[276]. Nel pastore del XX secolo si ripresenta l'*Ur-Ziegenhirt* teocriteo; ma l'Arcadia come scenario della vita dei pastori è un'invenzione di Virgilio. La *realtà* in cui compare il Licydas moderno si oppone dunque al *mito* virgiliano («non era in un'ecloga»); e tuttavia solo la perdurante conoscenza dell'ecloga, che la traduzione rinnova, ha reso notevole, significativa, memorabile quella figura comune, incontrata per caso in un luogo di passaggio. Non il fatto che il capraio arcade si trovasse nella realtà ma il suo non trovarsi nell'ecloga ha motivato il poeta a ritrarlo, a scattargli quella «istantanea di un momento di coscienza» in cui consiste la poesia lirica[277]. Il capraio in carne ed ossa è insieme presente allo sguardo e visto *in another pattern*[278], così costituendosi come immagine poetica; d'altra parte è detto che questa figura reale sussiste «beyond eclogue and translation». Questo 'sussistere' rappresenta evidentemente ciò che il momento di coscienza ferma e investe di significato. Se non contrapponiamo realtà a ecloga o mito ci troviamo di fronte a tre dati che si susseguono in una serie significativa: il capraio e la sua vita (sempre uguale, come mostra proprio il contesto della scena); la rappresentazione o la trasfigurazione che ne fecero Teocrito e poi Virgilio (l'ecloga); la traduzione, che dell'"ecloga' rappresenta la durata nel tempo, la tradizione.

Il verso finale di "Into Arcadia" ritorna in mente a chi legge questo passaggio del *Nobel speech* (1995), in cui viene commentata una famosa immagine dell'*Odissea*):

> La spietata durezza di quelle aste sulla schiena della donna *sopravvive al tempo e alla traduzione* [«survives time and translation»]. L'immagine possiede quella adeguatezza

274 Cf. *supra*, 416-418.
275 Cf. in particolare Heaney 1998, 62-72, 81-82.
276 Cf. *supra*, 396, 401.
277 Cf. *supra*, 396, 416.
278 Heaney 2007d.

documentaria [«documentary adequacy»] che risponde a tutto ciò che sappiamo dell'intollerabile[279].

Evocativa del finale del sonetto, e delle parole appena citate, è anche quell'importante riflessione di diversi anni dopo (2012) nella quale viene affermato che «the poetry *is not that which is lost in translation but that which survives it*… a true poem *speaks beyond itself and its origins*»[280].

È una frase che dice l'essenziale sui meccanismi della durata – sulla vita del *true poem*, che vince i secoli – esprimendo, in un momento di bilanci, le preoccupazioni del poeta laureato, già molto tradotto.

Marco Fernandelli
Università degli Studi di Trieste
mfernandelli@units.it

279 Heaney 2016b, 952; ho ritoccato la traduzione in alcuni punti, rendendola più letterale.
280 Cf. *supra*, 416 (corsivi miei).

Riferimenti bibliografici

Austin 1977
P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Sextus*, With a commentary by R.G. Austin, Oxford 1977.

Barrell-Bull 1974
J. Barrell - J. Bull, *The Penguin Book of English Pastoral Verse*, London, 1974.

Batten 2009
G. Batten, *Heaney's Wordsworth and the Poetry of Displacement*, in O'Donoghue 2009, 178-191.

Becker 1999
A. Becker, *Poetry as Equipement for Living: A Gradual Reading of Vergil's Ninth Eclogue*, «Classics Ireland» VI (1999), 1-22.

Benn 1992
G. Benn, *Probleme der Lyrik*, testo della conferenza pronunciata il 21 agosto 1951 all'Università di Marburg, Wiesbaden 1951, trad. ital. *Problemi della lirica*, in Id., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano 1992, 266-302.

Bernardi Perini 2012a
G. Bernardi Perini, *Virgilianesimo di Seamus Heaney*, «Liburna» V (2012), 53-63.

Bernardi Perini 2012b
G. Bernardi Perini, «My hedge-*schoolmaster Virgil*». *Dall'"ecloga messianica' alla «Bann Valley Eclogue*», in M. Passalacqua - M. De Nonno - A.M. Morelli (curr.), con la collaborazione di C. Giammona, «Venuste *noster*». *Scritti offerti a Leopoldo Gamberale*, Hildesheim-Zürich-New York 2012, 697-709.

Calvino 1963
I. Calvino, *Sul tradurre*, «Paragone Letteratura» X (1963), 112-118.

Carey 2002
J. Carey, *Stirred by Poetry's Fine Excess*, «The Sunday Times of London», April XIV (2002).

Cavanagh 2009
M. Cavanagh, *Professing Poetry: Seamus Heaney's Poetics*, Washington DC 2009.

Clausen 1994
Virgil, *Eclogues*, With an Introduction and Commentary by W. Clausen, Oxford 1994.

Corcoran 1998
N. Corcoran, *The Poetry of Seamus Heaney: A Critical Study*, London 1998.

Crivelli 2015
R.S. Crivelli, *T.S. Eliot*, Roma 2015.

Cucchiarelli 2012
Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, Introduzione e commento a cura di A. Cucchiarelli, Traduzione di A. Traina, Roma 2012.

Curtius 1984
E.R. Curtius, *T.S. Eliot*, «Neuer Schweizer Rundschau» (1927), 348ss., poi in Id., *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern 1950, trad. ital. *Thomas S. Eliot*, in Id., *Letteratura della letteratura, Saggi critici*, a cura e con una Introduzione di L. Ritter Santini, Bologna 1984, 121-164.
Dennison 2015
J. Dennison, *Seamus Heaney and the Adequacy of Poetry*, Oxford 2015.
Diadori 2018
P. Diadori, *Tradurre: una prospettiva interculturale*, Roma 2018.
Eco 2003
U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003.
Eliot 1923
T.S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, «The Dial» LXXV (1923), 480-483.
Eliot 1993a
T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, «The Egoist» 1919, poi in Id., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York 1920, trad. ital. *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Milano 1993, 392-402.
Eliot 1993b
T.S. Eliot, *What is a Classic?*, London 1945, trad. ital. *Che cosa è un classico?*, in Id., *Opere 1939-1962*, a cura di R. Sanesi, Milano 1993, 472-495.
Falconer 2017
R. Falconer, *The Music of Heaney's* Aeneid VI, «Comparative Literature» LXIX (2017), 430-448.
Falconer 2019
R. Falconer, *Heaney and Virgil's Underworld Journey*, in Harrison-MacIntosh-Eastmann 2019, 180-204.
Fernandelli 2019
M. Fernandelli, *Poesia bucolica e memoria dell'*Odissea*: Teocrito, Virgilio, Seamus Heaney*, «LAM» VIII (2019), 224-258.
Fernandelli 2020
M. Fernandelli, *Il punto su Catullo 51*, «RPL» XLIII, n.s. XXIII (2020), 15-84.
Ferraro 2015
P. Ferraro, *Leggere Seamus Heaney*, Roma 2015.
Ferry 1999
The Eclogues of Virgil: A Translation, by D. Ferry, New York 1999.
Fo 2012
Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Traduzione e cura di A. Fo, Note di F. Giannotti, Torino 2012.
Folena 2021
G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino 1991, poi in Id., *Volgarizzare e tradurre. Con altri scritti sulla traduzione*, a cura di G. Peron, Firenze 2021.

Frost 1988
R. Frost, *La figura che una poesia crea*, in Id., *Conoscenza della notte e altre poesie*, a cura di G. Giudici e M. Bacigalupo, Milano 1988.
Fumagalli 2001
M.C. Fumagalli, *The Flight of the Vernacular: Seamus Heaney, Derek Walcot, and the Impress of Dante*, Amsterdam 2001.
Harrison 2011
S.J. Harrison, *Virgilian Contexts*, in L. Hardwick - C. Stray (ed.), *A Companion to Classical Receptions*, Malden, MA-Oxford, 113-126.
Harrison 2019
S.J. Harrison, *Heaney as Translator: Horace and Virgil*, in S.J. Harrison - F. Macintosh - H. Eastman (edd.), *Seamus Heaney and the Classics: Bann Valley Muses,* Oxford 2019, 248-262.
Harrison-Macintosh-Eastman 2019
S.J. Harrison - F. Macintosh - H. Eastman (edd.), *Seamus Heaney and the Classics: Bann Valley Muses,* Oxford 2019.
Heaney 1985
S. Heaney, *Envies and Identifications: Dante and the Modern Poet*, «Irish University Review» XV (1985), 5-19.
Heaney 1985-1986
S. Heaney, *Place, Pastness, Poems: A Triptych*, «Salmagundi» LXVIII-LXIX (1985-1986), 30-47.
Heaney 1989
S. Heaney, *The Place of Writing*, Atlanta 1989.
Heaney 1993
S. Heaney, *The Midnight Verdict*, Oldcastle 1993.
Heaney 1996
S. Heaney, *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, London1980, trad. ital. *Attenzioni*. Preoccupations – *Prose scelte 1968-1978*, introduzione e cura di M. Bacigalupo, Roma 1996.
Heaney 1997
S. Heaney, *Seeing Things*, London 1991, trad. ital. *Veder cose*, a cura e con una Introduzione di G. Sacerdoti, Milano 1997.
Heaney 1998
S. Heaney, *The Goverment of the Tongue: Selected Prose 1978-1987. The 1986 T.S. Eliot Memorial Lectures and Other Critical Writings*, London 1988, trad. ital. *Il governo della lingua. Prose scelte 1978-1987*, a cura di M. Bacigalupo, Roma 1998.
Heaney 1999
S. Heaney, *The Haw Lantern*, London 1987, trad. ital. *La lanterna di biancospino*, a cura di F.R. Paci, Parma 1999.
Heaney 2002a
S. Heaney, *Finders Keepers: Selected Prose 1971-2001*, London 2002.

Heaney 2002b
S. Heaney, *Secular and Millennial Miłozs*, «Weekend Avisen» 1999, poi in Id. 2002a, 410-416.
Heaney 2002c
S. Heaney, *Something to Talk About*, testo per intervento televisivo (BBC, 1998), raccolto in Id. 2002a, 48-58.
Heaney 2002d
S. Heaney, *Sixth Sense, Seventh Heaven*, «the Dublin Review» XLVIII (2012), 1-9. https://thedublinreview.com/article/sixth-sense-seventh-heaven/
Heaney 2003a
S. Heaney, *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, London-Boston 1995, trad. ital. *La riparazione della poesia*, in *Seamus Heaney*, Torino 2003, 121-376.
Heaney 2003b
S. Heaney, *Electric Light*, London 2001, trad. ital. *Electric Light*, a cura di L. Guerneri, Milano 2003.
Heaney 2004
Anything Can Happen: A Poem and Essay by Seamus Heaney with Translations in Support of art for Amnesty, Dublin 2004.
Heaney 2005
S. Heaney, *Fuori campo*, a cura di M. Bacigalupo, Novara 2005.
Heaney 2007a
S. Heaney, *The Work of Poetry*, testo ingl. di una conferenza tenuta a Bologna nel 1993 e trad. ital. *Il lavoro della poesia*, in Morisco 2007, 125-133, 134-143.
Heaney 2007b
S. Heaney, *Towers, Trees, Terrors*, testo ingl. della *Lectio magistralis* tenuta presso l'Università di Urbino il 23 novembre 2001 e trad. ital. *Torri, alberi, terrori*, in Morisco 2007, 145-156, 157-170.
Heaney 2007c
S. Heaney, *Us as in Versus: Poetry and the World*, testo ingl. di una conferenza tenuta il 31 ottobre 1999 alla National University of Ireland, Galway, e trad. ital. Us *come in* versus*: la poesia e il mondo*, in Morisco 2007, 171-184, 185-198.
Heaney 2007d
S. Heaney, *In Another Pattern*, testo ingl. di una conferenza tenuta nel gennaio 2004 presso il St Columb College, Derry, e trad. ital. *In un'altra forma*, in Morisco 2007, 199-208, 209-218.
Heaney 2009a
S. Heaney, *Eclogues in extremis: On the Staying Power of Pastoral*, «Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature» CIII C: 1 (2003), pp. 1-12, versione scritta della *lecture* tenuta il 6 giugno 2002, trad. ital. *Ecloghe in extremis: la capacità di resistenza della pastorale*, in Morisco 2007, 219-262, ripubblicata in R. Andreotti (cur.), *Resistenza del classico*, Milano 2009, 61-78.

Heaney 2009b
S. Heaney, *Title Deeds: Translating a Classic*, in S.J. Harrison (ed.), *Living Classics: Greece and Rome in Contemporary Poetry in English*, Oxford 2009, 122-139.
Heaney 2012
S. Heaney, *Mossbawn via Mantua. Ireland in/and Europe: Cross-Currents and Exchanges*, in W. Huber - S. Mayer - J. Novek (ed.), *Ireland in/and Europe: Cross-Currents and Exchanges*, Trier 2012, 19-27.
Heaney 2013
S. Heaney, *Virgilio nella Bann Valley*, a cura di G. Bernardi Perini e C. Prezzavento, con un contributo di M. Bacigalupo, Mantova 2013.
Heaney 2016a
S. Heaney, *Poesie*, scelte e raccolte dall'Autore, a cura di M. Sonzogni, Saggio introdutttivo e Cronologia di P. Boitani, Traduzioni di M. Bacigalupo, L. Guerneri, G. Morisco, R. Mussapi, A. Oldcorn, F.R. Paci, G. Sacerdoti, M. Sonzogni, Milano 2016.
Heaney 2016b
S. Heaney, *Crediting Poetry*, Nobel Lecture, December 7, 1995, trad. ital. *Sia dato credito alla poesia*, in Heaney Milano 2016a, 933-954.
Heaney 2016c
Aeneid, Book VI, Translated by S. Heaney, London 2016.
Heaney-Hass 2000
Sounding Lines: The Art of Translating Poetry, A Conversation between Seamus Heaney and Robert Hass, Berkeley, 2000.
Heiny 2013
S. Heiny, *Virgil in Seamus Heaney's Human Chain: "Images and Symbols of Our Predicament"*, «Renascence» LXV (2013), 304-317.
Heiny 2018
S. Heiny, *"Puny in My Predicaments": Seamus Heaney's Readings of Virgil's* Ninth Eclogue, «Vergilius» LXIV (2018), 53-70.
Horsfall 2013
Virgil, *"Aeneid" 6: A Commentary*, vol. 2, *Commentary and Appendixes*, by N. Horsfall, Berlin-Boston 2013.
Impens 2017
F. Impens, *'Help me please my hedge-school master': Virgilian Presences in the Work of Seamus Heaney*, «Irish University Review» XLVII (2017), 251-265.
Impens 2018
F. Impens, *Classical Presences in Irish Poetry after 1960: The Answering Voice*, New York 2018.
G.N. Knauer 1964
Die Aeneis *und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der* Aeneis, Göttingen 1964.

Marianne McDonald 2019
M. McDonald, *Seamus Heaney: An Irish Poet Mines the Classics*, in Harrison-MacIntosh-Eastmann 2019, 121-146.
McDonald 2019
P. McDonald, Heaney, *'Weird Brightness' and the Riverbank: Virgil, and the Need for Translation*, in Harrison-Macintosh-Eastman 2019, 160-179.
Morisco 2007
Seamus Heaney poeta dotto, numero monografico di «In forma di parole» XXVII (2007), a cura e con una introduzione di G. Morisco (il volume contiene, in edizione bilingue, poesie e prose di Heaney).
Morrison 1982
B. Morrison, *Seamus Heaney*, London, Methuen 1982.
Nassi 2003
R. Nassi, *Attualizzazioni novecentesche del genere bucolico. I casi di Zanzotto e Heaney*, intervento all'incontro *Antichi e moderni*, a cura della Scuola sulla fortuna dei classici, Vicenza 2003.
https://giugenna.files.wordpress.com/2011/01/attualizzazioni-novec-gen-bucolico.pdf
Norden 1927
P. Vergilius Maro*,* Aeneis *Buch VI*, edizione e commento a cura di E. Norden, Leipzig 1927[3] (1916[1]).
O'Donoghue 2001
B. O'Donoghue, *Heaney's* ars poetica*: The Government of the Tongue*, in T. Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney*, Bridgend 2001[4], 181-190.
O'Donoghue 2009
B. O'Donoghue (ed.), *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge 2009.
O'Donoghue 2009a
B. O'Donoghue, *Heaney's Classics and the Bucolic*, in O'Donoghue 2009, 106-121.
O'Donoghue 2019
B. O'Donoghue, *Heaney, Yeats and the Language of Pastoral*, in S.J. Harrison - F. Macintosh - H. Eastman (ed.), *Seamus Heaney and the Classics: Bann Valley Muses,* Oxford 2019, 147-159.
O'Driscoll-Heaney 2009
D. O'Driscoll, *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*, London 2009.
Ottria 2022
I. Ottria, *Marsia e Glauco. Esegesi, riscritture e visualizzazioni di due miti ovidiani tra Medioevo e Rinascimento*, Ancona 2022.
Perkell 2001
C. Perkell, *Vergil Reading His Twentieth-Century Readers: A Study of* Eclogue 9, «Vergilius» XLVII (2001), 64-88.

Putnam 2010
M.C.J. Putnam, *Vergil and Seamus Heaney*, «Vergilius» LVI (2010), 3-16.
Putnam 2012
M.C.J. Putnam, *Virgil and Heaney: 'Route 110'*, «Arion» XIX (2012), 79-107.
Quinn 2009
J. Quinn, *Heaney and Eastern Europe*, in B. O'Donoghue (ed.), *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*, Cambridge 2009, 92-105.
Rankin Russell 2016
R. Rankin Russell, *Seamus Heaney: An Introduction*, Edinburgh 2016.
Serpieri 1982
T.S. Eliot, *La terra desolata*, Introduzione, traduzione e note di A. Serpieri, Milano 1982.
Sofri 2007
A. Sofri, *La sofferenza di Eliot*, «la Repubblica» del 6.8.2007 https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2007/06/08/la-sofferenza-di-eliot.html
Stevens 2000
W. Stevens, *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*, New York 1951, trad. ital. parziale *L'angelo necessario. Saggi sulla realtà e sull'immaginazione*, a cura e con una *Postfazione* di M. Bacigalupo, Milano 2000.
Stevenson 1985
A. Stevenson, *The Peace within Understanding: Looking at "Preoccupations"*, in T. Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney*, Bridgend 1985, 131-137.
Stevenson 2018
A. Stevenson, *Le vie delle parole*, Latiano 2018.
Thomas 2001
R.F. Thomas, *The* Georgics *of Resistance: From Virgil to Heaney*, «Vergilius» XLVII (2001), 117-147.
Travaglia 2019a
T. Travaglia, *La pompa dell'acqua come* omphalos*: la poetica dello scavo di Seamus Heaney*, «LAM» VIII (2019), 201-224.
Travaglia 2019b
T. Travaglia, A relatively simple mythic method. *Seamus Heaney rilegge* Aen. *6, 450-476*, «Pan» n.s. VIII (2019), 171-181.
Tyler 2005
M. Tyler, *A Singing Contest. Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*, New York-London 2005.
Twiddy 2006
I. Twiddy, *Seamus's Heaney Versions of Pastoral*, «Essays in Criticism» LVI (2006), 50-71.

Vendler 1998
H. Vendler, *Seamus Heaney*, Harvard 1998.
Weinrich 2016
H. Weinrich, *Mnemosyne. Saggi per una teoria letteraria della memoria*, a cura di U.M. Olivieri, Campobasso 2016.
Zirzotti 2014
E. Zirzotti, *Incontrando l'antichità. Seamus Heaney e i classici greci e latini*, con una prefazione di P. Boitani, Roma 2014.

La ricezione dell'antico a scuola: due proposte

Retorica e pittura nel Rinascimento: una proposta di laboratorio interdisciplinare

Ermanna Panizon

Si intende qui proporre un'attività didattica per le scuole secondarie superiori basata sul tema sopra indagato (vedi *supra*, 153-190), ovvero i prestiti dal lessico della retorica antica nella teoria della pittura del Quattrocento e del Cinquecento.

La teoria dell'arte del Rinascimento è un tema che generalmente non si affronta a scuola. L'argomento non è neppure citato nelle *Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento* del Ministero dell'Istruzione[1], il testo che ha sostituito i cosiddetti 'programmi ministeriali'. Inoltre è molto difficile inserirlo nel programma di Storia dell'arte soprattutto per ragioni di tempo: l'insegnamento di questa materia nella maggior parte dei curricula delle scuole secondarie superiori prevede due ore settimanali di lezione e si svolge nell'arco di soli tre anni[2]. Ciò comporta che nel Liceo classico, ad esempio, al Rinascimento possa essere dedicata solo una parte del quarto anno, durante il quale si affronta la storia dell'arte dal Gotico al Rococò. Se prendiamo in esame i manuali della materia attualmente pubblicati dalle principali case editrici, i primi accenni al discorso sull'arte appaiono in relazione all'arte classicista del Seicento e accompagnano poi in modo costante la trattazione dei movimenti artistici dal Neoclassicismo in poi[3]. La nascita della teoria della pittura e l'elaborazione del lessico di questa disciplina non vengono dunque quasi mai affrontate quando si insegna l'arte del Rinascimento, benché siano argomenti fondamentali per comprendere questo periodo artistico. Inoltre, anche se noi docenti – e così anche i manuali della disciplina – nell'analisi delle opere usiamo e insegniamo ad usare i termini 'invenzione' e 'composizione', non diamo agli studenti la possibilità di ragionare su

1 Si tratta dello *Schema di regolamento recante "Indicazioni nazionali riguardanti gli obiettivi specifici di apprendimento concernenti le attività e gli insegnamenti compresi nei piani degli studi previsti per i percorsi liceali di cui all'articolo 10, comma 3, del decreto del Presidente della Repubblica 15 marzo 2010, n. 89, in relazione all'articolo 2, commi 1 e 3, del medesimo regolamento"*.

2 Questa articolazione è prevista per il Liceo classico, linguistico, delle scienze umane, per l'Istituto tecnico turistico (nel quale la materia è denominata Arte e territorio); nel curriculum del Liceo artistico invece si svolgono tre ore a settimana per cinque anni, nel Liceo musicale e nel Liceo scientifico due ore a settimana per cinque anni.

3 Questa osservazione è stata verificata sui manuali più frequentemente adottati nelle scuola superiori italiane ovvero *Itinerario nell'arte* di G.Cricco e F.P.Di Teodoro (Zanichelli), i manuali di G.Dorfles per Atlas (con M.Ragazzi e con C.Dalla Costa e M.G.Recanati) che hanno titoli diversi a seconda delle edizioni, il manuale di S.Settis e T.Montanari, *Arte. Una storia naturale e civile* (Mondadori).

cosa queste parole significhino storicamente e sulla loro origine nella teoria retorica e poetica. L'attività che propongo ha lo scopo di colmare questa lacuna e prevede una progettazione inderdisciplinare, da concordare con l'insegnante di Lingua e letteratura latina e con quello di Italiano. L'interdisciplinarietà è necessaria allo svolgimento dell'argomento e può consentire inoltre al docente di Storia dell'arte di risolvere il problema della limitazione del monte ore destinato alla disciplina, in quanto prevede attività in compresenza con i docenti delle altre materie coinvolte.

Le fonti e i documenti analizzati nel mio precedente contributo costituiscono i materiali sui quali si fonda questo modulo didattico. A mio avviso si potrebbe escludere il riferimento all'ultima opera teorica che ho presentato, ovvero il *Riposo* di Raffaello Borghini, nella quale si articola una più stringente corrispondenza tra *inventio*, *dispositio* e *compositio* in retorica e in pittura. Questa esclusione avrebbe lo scopo di semplificare il discorso per gli studenti, in quanto l'intervento di Raffaello Borghini si spiega solo se visto nel contesto della Controriforma cattolica, che si affronta verso la fine del quarto anno: prevedere un'unità didattica che comprenda tutto lo svolgersi dell'arte rinascimentale, dal primo Quattrocento alla fine del Cinquecento, non terrebbe conto delle capacità di comprensione storica degli studenti.

Inoltre i testi di Alberti, Pino e Dolce sono sufficienti a guidare il ragionamento sulla questione che dovrebbe a mio avviso essere al centro dell'attività didattica: permettono infatti di riflettere su cosa significhi 'invenzione' nell'ambito della pittura, soprattutto in un contesto storico e sociale, come quello dell'Italia del Quattrocento e del Cinquecento, nel quale l'artista non era chiamato ad esprimere liberamente la propria fantasia bensì rispondeva alle richieste del committente che determinava, nella maggior parte dei casi, anche il soggetto dell'opera. Il paragone con l'arte retorica permette agli studenti di trovare una risposta a questo interrogativo e quindi offre loro una chiave per apprezzare l'opera degli artisti del Rinascimento, spesso di ardua comprensione per l'apparente monotonia dei soggetti rappresentati (quasi sempre di natura devozionale, con una grande prevalenza di *Madonne con bambino* e *Sacre conversazioni*).

Presenterò ora sinteticamente l'articolazione e le fasi dell'attività didattica:

1. **Destinatari**: classe IV di Liceo Classico, Scientifico o delle Scienze Umane.

Sarebbe opportuno svolgere l'attività in una classe IV di Liceo, nel periodo in cui si tratta del Rinascimento in Storia dell'arte, quindi nel primo quadrimestre; sarebbe utile prevedere con largo anticipo la progettazione di questo modulo all'interno del Consiglio di classe, in quanto solitamente la retorica di Cicerone e Quintiliano si affronta nella materia Lingua e letteratura latina alla fine del III anno. Dunque sarebbe opportuno posticipare questo argomento all'inizio del IV anno o richiamarlo in concomitanza con lo svolgimento dell'unità didattica qui descritta. Questa attività

a mio avviso si potrebbe svolgere anche, *mutatis mutandis*, in un istituto secondario superiore nel quale non si insegna il latino, come per esempio nel Liceo artistico. In questo caso le materie coinvolte sarebbero Storia dell'arte e Italiano, mentre la parte finale dell'attività avrebbe un risvolto pratico a mio avviso molto produttivo e potrebbe svolgersi in compresenza con l'insegnante di Discipline pittoriche.

2. **Argomenti e attività per discipline**:

• Lingua e cultura latina: arte oratoria a Roma (Cicerone e Quintiliano); gli *officia oratoris* e le *partes orationis*.

• Italiano: lettura di testi in volgare del Quattrocento e del Cinquecento; applicazione della teoria: esercizi di produzione di discorso orale e scritto.

• Storia dell'arte: la teoria artistica del Rinascimento.

• Discipline pittoriche (Liceo artistico): la composizione pittorica.

3. **Obiettivi**:

• Rafforzare la capacità di articolazione e elaborazione del discorso scritto e orale: il metodo appreso studiando la teoria retorica antica può essere applicato alla stesura di un testo e all'elaborazione di un discorso; alcuni colleghi di Italiano e Lingua e letteratura latina mi hanno confermato che questa applicazione è in effetti funzionale all'acquisizione delle competenze di articolazione logica del discorso e che è già parte integrante del metodo di insegnamento di queste discipline.

• Riflettere sulle operazioni necessarie a ideare un discorso e un dipinto: il principale vantaggio di articolare un'attività che metta in questione il paragone tra pittura e retorica, rispetto al più comune parallelo tra pittura e poesia, è che gli studenti possono applicare il metodo almeno per quanto concerne la produzione del testo, mentre non possiamo chiedere loro di scrivere, ad esempio, un epillio in esametri. Il paragone produce inoltre una più articolata consapevolezza delle specificità di entrambi i linguaggi, quello verbale e quello figurativo.

Si descrivono di seguito le fasi dell'attività didattica. Com'è ovvio, mi concentro sull'elaborazione della fase relativa alla Storia dell'arte, limitandomi ad elencare le altre, di cui non ho competenza.

Fase 1 (Lingua e letteratura latina): presentazione dell'arte oratoria a Roma, degli *officia oratoris* e delle *partes orationis*.

Fase 2 (Lingua e letteratura latina e Italiano): applicazione del metodo alla produzione di un testo scritto, come ad esempio un tema argomentativo; per una maggiore fedeltà al modello della retorica antica, si può progettare l'elaborazione di discorsi da presentare oralmente, ad esempio nella forma della simulazione di una diatriba.

Fase 3 (Storia dell'arte):

a. **Applicazione della teoria oratoria all'arte pittorica**. Per prima cosa chiederei agli studenti, divisi in gruppi, di elaborare una propria ipotesi di articolazione delle corrispondenze tra le operazioni che hanno appena svolto per produrre un testo o un discorso, ovvero gli *officia oratoris*, e le operazioni che un pittore deve compiere per creare un dipinto, collegando a ognuno degli *officia* un corrispettivo nell'ambito dell'arte figurativa. Dovrebbero dunque descrivere a cosa corrisponde in pittura *inventio*, a cosa corrisponde *dispositio*, e così di seguito per tutti gli *officia oratoris*, aggiungendo nuovi *officia* specifici della pittura se sembra loro necessario. Questo esercizio, che in astratto è molto difficile da comprendere e svolgere, risulta più facile ancorando il ragionamento a un dipinto noto alla classe, come ad esempio il *Tributo* di Masaccio nella Cappella Brancacci, un affresco abbastanza complesso da permettere agli studenti di riflettere sulle varie fasi creative e compositive che ha affrontato il pittore nella traduzione in immagini dell'articolato racconto evangelico. Per questa attività di gruppo lascerei alla classe metà dell'ora, destinando la seconda metà alla discussione.

b. **Presentazione delle soluzioni di Alberti, Pino e Dolce, Borghini**. Questa fase, che si può svolgere in compresenza con l'insegnante di Italiano, è dedicata a presentare le soluzioni dei teorici rinascimentali al problema che gli studenti hanno affrontato nella fase precedente, durante la quale hanno sperabilmente riscontrato le significative difficoltà poste dal tentativo di produrre una precisa corrispondenza tra gli *officia oratoris* e i compiti del pittore. Queste difficoltà si riflettono nelle soluzioni ideate dai trattatisti rinascimentali, che non producono mai, come si è visto, una partizione fedele agli *officia*. Specialmente mi concentrerei sul significato attribuito a *inventio* e *compositio*, anche ricorrendo alle schede proposte qui di seguito. Se la classe risponde in modo produttivo alle richieste, potrebbe essere utile discutere anche la partizione di Borghini, perché presenta una corrispondenza maggiore tra gli *officia* e le parti della pittura, e dunque potrebbe dare soddisfazione agli studenti completare il discorso con quest'ultimo esempio.

c. **Esercitazione pratica (descrittiva, grafica o fotografica)**. L'ultima fase prevede che gli studenti immaginino di dover seguire le fasi da loro individuate per la creazione di un dipinto partendo da un soggetto dato, come la storia di Cristo e dell'adultera. L'episodio biblico, pur non essendo particolarmente complesso, si articola in momenti diversi e prevede uno scambio di dialoghi tra i personaggi, due aspetti del racconto verbale difficili da rendere in immagine.

> Gv 8, 2-11
> Ma [Cristo] all'alba si recò di nuovo nel tempio e tutto il popolo andava da lui ed egli, sedutosi, li ammaestrava. Allora gli scribi e i farisei gli conducono una donna sorpresa in adulterio e, postala nel mezzo, gli dicono: «Maestro, questa donna è stata sorpresa in flagrante adulterio.

> Ora Mosè, nella Legge, ci ha comandato di lapidare donne come questa. Tu che ne dici?». Questo dicevano per metterlo alla prova e per avere di che accusarlo. Ma Gesù, chinatosi, si mise a scrivere col dito per terra. E siccome insistevano nell'interrogarlo, alzò il capo e disse loro: «Chi di voi è senza peccato, scagli per primo la pietra contro di lei». E chinatosi di nuovo, scriveva per terra. Ma quelli, udito ciò, se ne andarono uno per uno, cominciando dai più anziani fino agli ultimi. Rimase solo Gesù con la donna là in mezzo. Alzatosi allora Gesù le disse: «Donna, dove sono? Nessuno ti ha condannata?». Ed essa rispose: «Nessuno, Signore». E Gesù le disse: «Neanch'io ti condanno; va' e d'ora in poi non peccare più».

Questa attività si può svolgere in classe (in gruppi o individualmente), oppure, se le ore a disposizione sono poche, si può assegnare come compito per casa. Se l'attività si rivolge a una classe di Liceo classico, linguistico, delle scienze umane o scientifico, non si può richiedere agli studenti di realizzare un'opera figurativa, grafica o pittorica. Anche chi non sa disegnare o dipingere è però in grado di immaginare una scena leggendo un racconto. Questa fase dell'attività prevede proprio che ogni studente (o ogni gruppo) descriva quello che immagina, senza tralasciare alcun aspetto della propria 'invenzione': quale momento della storia ha scelto, quali personaggi intervengono, quali gesti compiono, cosa appare nello sfondo, quali sono le condizioni di luce della scena ecc. Se l'attività è rivolta a studenti di Liceo artistico, si può invece proporre agli studenti di realizzare uno schizzo della scena immaginata; oppure si può dividere la classe in gruppi, ognuno dei quali dovrebbe creare un *tableau vivant* e fotografarlo.

Dopo aver presentato alcune invenzioni degli studenti mostrerei loro come gli artisti hanno dato versioni molto differenti di questo soggetto apparentemente semplice. Ad esempio si può mostrare la *grisaille* di Bruegel (fig. 1), che finge un rilievo e raffigura il momento in cui Cristo scrive per terra ignorando i Farisei; il dipinto di Rembrandt (fig. 2), che mette in valore l'ambientazione, ovvero il tempio immerso nell'ombra che sembra profumare di incenso e nel quale solo Cristo è illuminato; oppure l'opera di Guercino (fig. 3) dove l'attenzione è concentrata sui volti e le mani dei personaggi e dunque rende il racconto attraverso il dialogo degli sguardi e dei gesti, così come fa Tiziano (fig. 4), che però ambienta la scena all'aperto, come gli è consono.

Le diversità delle soluzioni trovate dagli studenti e dagli artisti dimostrerebbe in modo definitivo l'opportunità dell'uso in ambito artistico del termine 'invenzione', anche nel caso in cui un dipinto raffigura un soggetto dato, come accadeva appunto nel Quattrocento e nel Cinquecento.

Ermanna Panizon
Ricercatrice indipendente
ermanna.panizon@gmail.com



Fig. 1 Pieter Perret (da Pieter Bruegel il Vecchio), *Cristo e l'adultera*, 1579, incisione, Metropolitan Museum, New York.



Fig. 2 Rembrandt van Rijn, *Cristo e l'adultera*, 1644, olio su tavola, National Gallery, Londra.

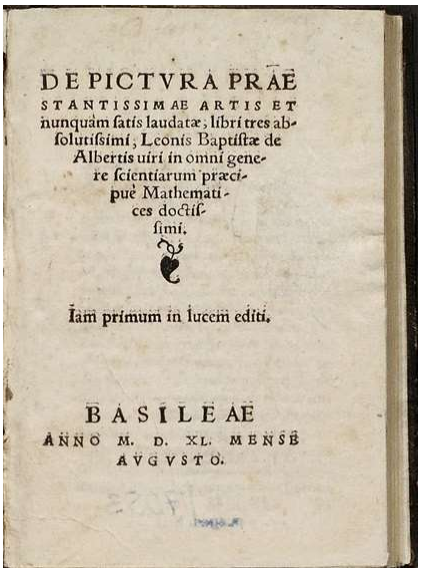


Fig. 3 Giovanni Francesco Barbieri (Guercino), *Cristo e l'adultera*, 1621 ca., olio su tela, Dulwich Picture Gallery, Londra.



Fig. 4 Tiziano Vecellio, *Cristo e l'adultera*, 1508-1510, olio su tela, Kelvingrove Art Gallery, Glasgow.

Leon Battista Alberti
(1404-1472)
De Pictura (1435-1436)


DE PICTVRA PRAE
STANTISSIMAE ARTIS ET
nunquàm satis laudatæ, libri tres ab-
solutissimi, Leonis Baptistæ de
Albertis uiri in omni gene-
re scientiarum præci-
puè Mathemati-
ces doctis-
simi.

Iam primum in lucem editi.

BASILEAE
ANNO M. D. XL. MENSE
AVGVSTO.

Leon Battista Alberti
(1404-1472)
De Pictura (1435-1436)

1. Rudimenti (ottica e prospettiva)

2. Arte della pittura
- storia e nobiltà della pittura
- suddivisione e trattazione

3. L'artista ideale (precetti)

Quint. *Inst.*

1. (I-II) Rudimenti

2. (III-XI) Arte oratoria
- storia della retorica
- suddivisione e trattazione

3. (XII) L'oratore ideale

Partes picturae

1. circumscriptio
2. compositio
3. receptio luminum

Est autem compositio ea pingendi ratio, qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus non Colossus, sed historia est. Major enim est ingenij laus in historia, quam in Colosso. Historiae partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies. Primae igitur operis partes superficies, quod ex his membra, ex membris corpora, ex illis historia, ultimum illum quidem et absolutum pictoris opus perficitur.

Compositione è quella ragione di dipignere, con la quale le parti delle cose vedute si pongono insieme in pittura. Grandissima opera del pittore è non uno colosso, ma l'historia. Percioche maggiore lode d'ingegno rende l'historia, che qual sia colosso. Parte de l'historia sono i corpi; parte de' corpi i membri; parte de membri la superficie.

Partes picturae

1. circumscriptio
2. compositio
3. receptio luminum

Officia oratoris

1. inventio
2. dispositio
3. elocutio
   - elegantia (latinitas)
   - explanatio
   - compositio
   - ornatus (dignitas)
4. memoria
5. actio

Paolo Pino
(att. 1534-1565)
Dialogo della Pittura (1548)


DIALOGO DI PIT,
TVRA DI MESSER
PAOLO PINO
NVOVAMENTE
DATO IN LVCE.
CON PRIVILEGIO.
In Vinegia per Paulo Gherardo.
M. D. XLVIII.

Parti della pittura (Pino)

1. disegno
2. invenzione
3. colorito

[capacità di] trovar poesie e istorie da sé (virtù usata poco dalli moderni), et è cosa appresso di me molto ingeniosa e laudabile

è anco invenzione il ben distinguere, ordinare e compartire le cose dette dagli altri, accomodando bene li soggetti alle figure, e che tutte attendano alla dichiarazione del fine, che l'attitudini delle figure siano varie e graziose, [...] ornar l'opera con figure animali paesi prospettive, [...] sempre variando le invenzioni, come si convien alla dichiarazione dell'atto dell'istoria che si vuol dipingere

Parti della pittura (Pino)

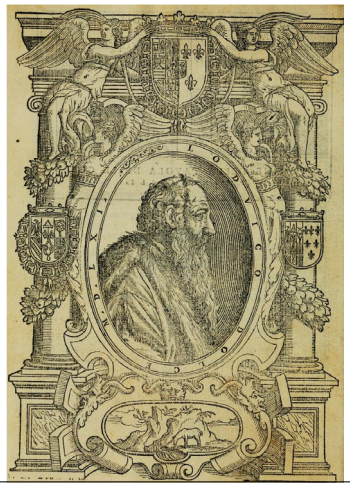
1. disegno
   - **composizione**
   - giudizio
   - circumscrizione
   - pratica
2. invenzione
3. colorito

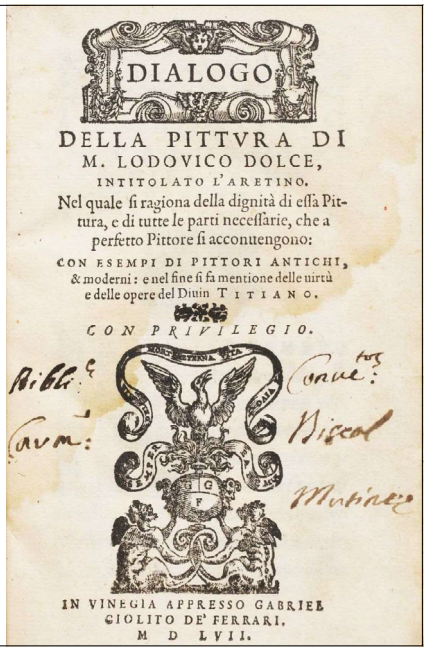
Officia oratoris

1. inventio
2. dispositio
3. elocutio
   - elegantia (latinitas)
   - explanatio
   - **compositio**
   - ornatus (dignitas)
4. memoria
5. actio

Ludovico Dolce (1506-1568)

L'Aretino (1557)




DIALOGO
DELLA PITTVRA DI
M. LODOVICO DOLCE,
INTITOLATO L'ARETINO.
Nel quale si ragiona della dignità di essa Pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto Pittore si acconuengono:
CON ESEMPI DI PITTORI ANTICHI, & moderni: e nel fine si fa mentione delle uirtù e delle opere del Diuin TITIANO.
CON PRIVILEGIO.
IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL GIOLITO DE' FERRARI.
M D LVII.

Parti della pittura (Dolce) Officia oratoris

1. invezione	1. inventio
2. disegno	2. dispositio
3. colorito	3. elocutio — elegantia (latinitas), explanatio, compositio, ornatus (dignitas)
	4. memoria
	5. actio

Parti della pittura (Dolce)

1. invenzione
2. disegno
3. colorito

[...] la inventione vien da due parti, dall'historia e dall'ingegno del Pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia. E dall'ingegno oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudini, la varietà e la (per così dire) energia delle figure.

Quando il pittore va tentando ne' primi schizzi le fantasie, che genera nella sua mente la historia, non si dee contentar d'una sola, ma trovar **più inventioni**, e poi far iscelta di quella che meglio riesce considerando tutte cose insieme e ciascuna separatemente: come soleva il medesimo Raffaello: il quale fu tanto ricco d'inventione, che faceva sempre a quattro e sei modi, differenti uno dall'altro, un'historia, e tutti havevano gratia e stavano bene.

A che serve cantare in tempi di violenza? Percorso didattico su Heaney e Virgilio

Teresa Travaglia

Viene qui presentato un progetto che si pone l'obiettivo di selezionare e valorizzare, in modo funzionale alla didattica nella Scuola secondaria, elementi teorici, di metodo e di contenuto esposti nell'intervento che in questo convegno è stato dedicato al ruolo della traduzione nella dinamica della ricezione letteraria: *Seamus Heaney,* "Virgil: Eclogue IX": *traduzione e tradizione*[1]. Il contributo di Marco Fernandelli e la proposta didattica qui presentata sono stati pensati *ab initio* come interrelati.

La pertinenza degli autori e dei testi chiamati in causa a un progetto didattico pensato per la scuola non ha bisogno di dimostrazione, trattandosi di Virgilio, della 'regina delle ecloghe'[2] e del più ascoltato poeta in lingua inglese della contemporaneità. Tuttavia raramente accade, a quanto mi risulta, che l'*Ecloga 9* sia letta a scuola come originale della versione heaneyana; e che, viceversa, questa traduzione contemporanea del testo virgiliano sia adoperata per motivarne la lettura analitica, cioè per accrescere non solo l'interesse di una classe per il testo antico, ma anche la capacità di leggerlo metodicamente. 'Metodicamente' significa anzitutto: con rigore sul piano linguistico, letterario e storico; e dunque cercando di sensibilizzare gli studenti tanto alle somiglianze quanto alle differenze tra le scelte espressive dei poeti e tra i contesti che hanno dato luogo e circolazione alle due poesie. Dunque: (a) incontrare Heaney per conoscere meglio Virgilio; (b) conoscere meglio Virgilio per meglio comprendere – attraverso il suo imitatore-traduttore contemporaneo, Seamus Heaney – il nostro tempo, poiché questo accade studiando la poesia, e il pensiero sulla poesia, di un poeta laureato contemporaneo; (c) guardare ai due poeti dotti, e al loro rapporto, come a un caso esemplare della ricezione, di cui la traduzione letteraria – tra l'altro un'invenzione della cultura romana – è il fenomeno a noi più familiare; (d) favorire, nel lavoro didattico, l'appropriazione critica di nozioni generali, di ordine storico e teorico, come quelle di poesia, di attualizzazione, di classico, quest'ultima pertinente anche al caso del *Nobel prize* Seamus Heaney.

Il progetto si attuerà nella forma di una Unità didattica di Apprendimento (UdA), cioè di una attività didattica che favorisce la cooperazione tra docenti di discipline diverse e il coinvolgimento attivo degli studenti[3].

1 Vd. *supra*, 345-435.

2 Vd. *supra*, 350.

3 Per il presente progetto ho preferito mantenere la dicitura 'Unità di Apprendimento' (UdA) nonostante esso non segua la struttura prevista per questo genere di attività didattica, mancando

1. **Destinatari**: classe IV di Liceo Classico, Scientifico o Scienze Umane.

Dal momento che questa UdA pone al suo centro Virgilio e la sua opera, letta, tradotta e attualizzata da un poeta moderno, si rende opportuno svolgerla nel periodo in cui si trattano in classe Virgilio e le sue opere. Le indicazioni nazionali per l'insegnamento di Lingua e Cultura Latina consigliano uno svolgimento della letteratura in ordine cronologico e inseriscono l'insegnamento di questo poeta nel corso del IV anno. L'ipotesi di lavoro qui presentata mi sembra conformarsi al grado di maturità e di esperienza nello studio delle letterature raggiunto dagli studenti e dalle studentesse a quel livello della loro formazione.

Più impegnativo sarà invece motivare il contributo del docente di Inglese, che dovrà (a) inserire nella sua programmazione didattica un autore certo prestigiosissimo, ma non sempre insegnato a scuola come Heaney; e (b) anticiparne la trattazione appunto al penultimo anno. Il profitto di una scommessa come questa ricade anzitutto nell'ambito delle competenze trasversali che ogni UdA prevede di formare. E ciò tanto più in quanto Heaney è stato un poeta che ha dato nei suoi testi, critici anzitutto, ma anche poetici, molte informazioni su come leggere e come ri-scrivere la poesia altrui, anche del lontano passato; ma è stato anche un insegnante capace di promuovere la comprensione tanto dei propri ragionamenti e della propria poesia quanto degli autori e dei testi che l'hanno nutrita. La cooperazione interdisciplinare all'interno di una UdA può dunque motivare due scelte forse atipiche in vista di un risultato formativo convergente, dove porsi da punto di vista del poeta che compone per il suo pubblico è reso possibile dal poeta moderno, le cui ragioni culturali e umane appaiono però più chiare e persuasive grazie al confronto con il poeta antico. Il lavoro sul testo virgiliano resterà comunque il punto di riferimento del percorso progettato con la classe.

2. **Argomenti e attività per discipline**:

- Lingua e cultura latina: Virgilio e le *Bucoliche*.
- Lingua e cultura inglese: Seamus Heaney, biografia, opere e contesto.
- Storia: i *Troubles* e la guerra civile irlandese.

(Qualora fosse difficile la tripartizione tra le discipline così proposta, si può prevedere di affidare questa parte dell'attività ad uno degli altri due insegnanti coinvolti).

---

il cosiddetto 'compito di realtà' o comunque un 'prodotto finale' da far realizzare alla classe. Ho conservato tale denominazione spinta da una parte dalla sua struttura interdisciplinare e dall'altra dalla sua natura esperienziale: il percorso che propongo parte innanzitutto dall'esperienza personale degli studenti per condurli poi al testo poetico su cui sono chiamati a lavorare in modo attivo.

3. **Obiettivi**:

• Conoscere meglio Virgilio e la sua poesia, affinarne la lettura e riflettere sulla traduzione letteraria non solo come strumento di comprensione di un testo in lingua diversa dalla propria, ma come atto di creazione artistica.

• Incontrare le idee fondamentali degli studi di ricezione attraverso un laboratorio pratico sul testo che ne metta in luce il metodo e soprattutto l'applicabilità anche ad altri testi, antichi e moderni.

• Incontrare e conoscere la figura di Seamus Heaney, in particolare come lettore e traduttore di Virgilio.

Si descrivono di seguito le fasi dell'unità didattica. Dal momento che la presente attività può essere declinata in modi assai diversi in base all'indirizzo della scuola – Liceo Classico, Scientifico e delle Scienze Umane –, al livello della classe, alle competenze che si intendono sviluppare e al grado di approfondimento cui si vogliono trasmettere i contenuti, le fasi che compongono il percorso sono pensate come tracce cui si possa dare sviluppo adeguato nei diversi contesti. Ritengo tuttavia che la migliore riuscita del progetto si collochi nell'ambito del Liceo Classico.

Tener presente il saggio sopra ricordato mi è stato utile anche per mettere in dialogo l'ordine espositivo lì seguito e la progettazione organica delle fasi dell'UDA.

In calce al contributo riporto inoltre gli altri riferimenti bibliografici che si sono rivelati di maggiore utilità per progettare l'intervento didattico interdisciplinare.

Fase 1 (Lingua e cultura latina): dopo aver presentato, almeno per sommi capi, l'UdA, ritengo sia opportuno dare luogo a un momento di confronto con la classe durante il quale gli studenti e le studentesse possano esprimersi liberamente sul loro rapporto con la poesia. Domande possibili: quando pensate alla poesia, quali testi vi vengono in mente? Secondo voi, che cos'è specifico della poesia lirica rispetto ad altri generi dell'espressione in versi? Che effetto vi fa l'ascolto di una poesia ben letta rispetto a una pagina di prosa letta in silenzio? Esiste secondo voi una utilità della letteratura, e più specificamente della poesia? Riflettiamo su questa frase «Si legge veramente un testo solo quando lo si traduce» (Italo Calvino): perché questo potrebbe essere particolarmente vero per la comprensione e l'apprezzamento del testo poetico?

Da questa discussione emergeranno le opinioni degli studenti sull'argomento, che sarà opportuno tenere in considerazione nel progettare le attività successive, cosicché queste possano avere una rilevanza nella vita degli alunni.

Fase 2 (Lingua e cultura inglese / Storia): con i docenti delle discipline si concorderanno interventi mirati di introduzione (alla vita e all'opera di Seamus Heaney) e di contestualizzazione storica. Per permettere agli studenti e alle studentesse di svolgere la successiva esperienza sul testo poetico in modo più personale, in questa fase potrebbe essere proficuo non approfondire troppo la poetica di Heaney, ma piuttosto orientare l'attenzione degli studenti e delle studentesse su un aspetto di particolare utilità rispetto ai fini del progetto: Heaney *fa* poesia, ma è anche un professore e un critico letterario, dunque uno che *legge* e *studia* poesie di altri. Di qui sia il suo interesse per l'intelligenza del processo creativo sia la sua straordinaria lucidità e chiarezza nel descriverlo, nel farlo comprendere come esperienza e azione umana, addirittura nel farlo 'rivivere' al lettore.

Fase 3 (Lingua e cultura latina ev. in copresenza con Lingua e cultura inglese): L'incontro con la poesia. Fornire agli studenti i testi della ecl. *9* di Virgilio e di "Virgil: Eclogue IX" di Heaney, presentati in maniera sinottica e corredati da traduzioni autorevoli. Vengono forniti in calce alla presente Fase alcuni passi rilevanti dei testi latino a inglese sui quali far concentrare il lavoro e l'attenzione degli studenti; propongo di seguito a questi due traduzioni da me ritenute adatte allo scopo che qui ci si propone.

A seconda della risposta della classe all'attività e del livello di competenze degli alunni, si può prevedere una fase in cui gli studenti saranno impegnati a tradurre i suddetti passi, sia dal latino che dall'inglese. Qualora questo non sia possibile, verranno fornite loro le traduzioni di entrambi i testi (che serviranno comunque come testi di controllo nel caso in cui gli studenti abbiano proposto una traduzione personale). Questa fase può essere svolta in classe a piccoli gruppi o individualmente oppure, nel caso in cui le ore a disposizione siano troppo poche, come compito a casa.

Gli studenti a questo punto, divisi in gruppi non troppo numerosi, svolgono l'analisi dei passi indicati: riprendendo quanto appreso sul testo di Virgilio – contesto storico, struttura e significati dell'*ecl.* 9 – e integrando queste conoscenze a quanto appreso su Heaney, cercano di rispondere ai seguenti quesiti:

a. Perché Heaney sente una congenialità proprio con Virgilio?

b. Quali sono i punti della traduzione di Heaney che vi hanno colpito di più e perché?

Segue a questo un momento di confronto ed eventualmente di discussione in classe sulle risposte date.

Egloga 9

LYCIDAS.
Quo te, Moeri, pedes? An, quo via ducit, in urbem?
MOERIS.
O Lycida, vivi pervenimus, advena nostri
(quod numquam veriti sumus) ut possessor agelli
diceret: «Haec mea sunt; veteres migrate coloni».
Nunc victi, tristes, quoniam fors omnia versat,
hos illi (quod nec vertat bene) mittimus haedos.

[…]

MOERIS
Audieras, et fama fuit; sed carmina tantum
nostra valent, Lycida, tela inter Martia quantum
Chaonias dicunt aquila veniente columbas.
Quod nisi me quacumque novas incidere lites
ante sinistra cava monuisset ab ilice cornix,
nec tuus hic Moeris nec viveret ipse Menalcas.

LYCIDAS
Heu, cadit in quemquam tantum scelus? Heu, tua nobis
paene simul tecum solacia rapta, Menalca!
Quis caneret Nymphas? Quis humum florentibus herbis
spargeret aut viridi fontis induceret umbra?
Vel quae sublegi tacitus tibi carmina nuper,
cum te ad delicias ferres Amaryllida nostras:
«Tityre, dum redeo (brevis est via), pasce capellas,
et potum pastas age, Tityre, et inter agendum
occursare capro (cornu ferit ille) caveto».

[…]

LYCIDAS
Sic tua Cyrneas fugiant examina taxos,
sic cytiso pastae distendant ubera vaccae,
incipe, si quid habes. Et me fecere poetam
Pierides, sunt et mihi carmina, me quoque dicunt
vatem pastores; sed non ego credulus illis.
Nam neque adhuc Vario videor nec dicere Cinna
digna, sed argutos inter strepere anser olores.

Virgil: Eclogue IX

LYCIDAS:
Where are you headed, Moeris? Into town?
MOERIS:
The things we have lived to see… The last thing
You could've imagined happening has happened.
An outsider lands and says he has the rights
To our bit of ground. "Out, old hands," he says,
"This place is mine." And these kid-goats in the creel –
Bad cess to him – these kids are his. All's changed.

[…]

MOERIS:
That's what you would have heard. But songs and tunes
Can no more hold out against brute force than doves
When eagles swoop. The truth is, Lycidas,
If I hadn't heard the crow caw on my left
In our hollow oak, I'd have kept on arguing
And that would've been the end of the road, for me
That's talking to you, and for Menalcas even.

LYCIDAS:
Shocking times. Our very music, our one consolation,
Confiscated, all but. And Menalcas himself
Nearly one of the missing. Who would there be to sing
Praise songs to the nymphs? Who hymn the earth
To grow wild flowers and grass, and shade the wells
With overhanging green? Who sing the song
I listened to in silence the other day
And learned by heart as you went warbling it,
Off to the Amaryllis we all love?
The one that goes, "O herd my goats for me,
Tityrus, till I come back. I wont be long.
Graze them and then water them, and watch
The boyo with the horns doesn't go for you."

[…]

LYCIDAS:
If you've any song to sing, then sing it now
So that your bees may swerve off past the yew trees,
Your cows in clover thrive with canted teats
And tightening udders. The Pierian muses
Made me a poet too, I too have songs,
And people in the country call me bard,
But I'm not sure: I have done nothing yet
That Varius or Cinna would take note of.
I'm a squawking goose among sweet-throated swans.

Egloga IX

LYCIDAS
Dove, Meri, ti portano I piedi? Dove, la strada, in città?
MOERIS
Licida, siamo vissuti al punto che un forestiero
(mai lo avremmo pensato) padrone del nostro campetto
ci dica: «Questo è mio, andatevene, vecchi coloni».
Ora, vinti, tristi, giacché tutto è in dominio del Caso,
gli mandiamo – che mal gliene venga – questi capretti.

[…]

MERI
L'avevi udito, e ne era corsa voce: ma tanto
valgono i nostri canti, Licida, tra le armi di Marte,
quanto, si dice, quando l'aquila piomba sulle colombe
[Caonie.
E se la cornacchia, gracchiando a sinistra da una cava
[elce,
non mi preavvisava di troncare ad ogni costo altre liti,
né questo tuo Meri vivrebbe né lo stesso Menalca.

LICIDA
Ahimè, c'è qualcuno capace di tanto? Ahimè, il nostro
[conforto,
i tuoi canti, per poco con te non perdemmo, Menalca?
Chi canterebbe le Ninfe? Chi spargerebbe la terra
d'erbe in fiore, e velerebbe di verde ombra le fonti?
Come il canto che poc'anzi ti ascoltai di nascosto,
quando ti recavi dal nostro amore, Amarillide:
«Titiro, finché torno, la via è breve, fa pascolare
le capre, e poi portale a bere, e nel portarle,
Titiro, evita il capro, tira cornate, sta' attento».

[…]
LICIDA
Possano i tuoi sciami fuggire i tassi di Corsica,
possano le tue mucche, sazie di citiso, gonfiare le poppe!
Comincia, se hai qualcosa. Anche me hanno fatto poeta
le Pieridi, anche io ho canti, anche me i pastori
dicono vate, ma non mi faccio illusioni:
nulla sinora ho detto degno di Vario e di Cinna,
ma mi sembra di schiamazzare come un'oca fra i cigni
[canori.
Trad. ital. di A. Traina

Virgilio: ecloga IX

LICIDA:
Dove sei diretto, Meri? In città?
MERI:
Quel che abbiamo vissuto per vedere… L'ultima cosa
che immaginavi potesse accadere è accaduta.
Uno forestiero arriva e dice di accampare diritti
sul nostro boccone di terra. "Fuori, mani vecchie" dice.
"Questo posto è mio". E questi capretti dentro al cesto –
che gliene venga male – sono capretti suoi. Tutto è cambiato.

[…]

MERI:
Già, è quello che avresti sentito. Ma i canti e le melodie
non reggono all'urto della forza bruta più delle colombe
quando le aquile scendono in picchiata. La verità, Licida,
è che se non avessi sentito il corvo gracchiare alla mia sinistra
dentro alla nostra quercia cava, avrei continuato a discutere
e quella sarebbe stata la fine della strada, per me
che ora ti parlo e persino per Menalca.

LICIDA:
Tempi scioccanti. Anche la nostra musica, nostra
[unica consolazione
confiscata, o quasi. E Menalca stesso
per poco nel novero degli scomparsi. Chi ci sarebbe a cantare
lodi alle ninfe? E chi inni alla terra
affinché cresca fiori selvatici e erba, e ombreggi i pozzi
con protesa verzura? E chi a cantare il canto
che ascoltai in silenzio l'altro giorno
e che imparai a memoria mentre tu lo gorgheggiavi
andando da Amarilli che noi tutti amiamo?
Quello che fa "Oh, abbi cura delle capre per me,
Titiro, sino a quando non torno. Non starò via molto.
Portale al pascolo, falle bere, e occhio
che quel tizio con le corna non ti attacchi".

[…]
LICIDA:
Se mai hai qualunque canzone da cantare, cantala ora
così che le tue api scartino oltre i tassi,
e le tue vacche prosperino nel trifoglio, le tettarelle inclinate
le mammelle che si stringono. Le pieridi muse
fecero anche di me un poeta, anch'io ho dei canti,
e la gente nel paese mi chiama bardo,
ma non sono sicuro, non ho ancora fatto nulla
che Vario e Cinna terrebbero in considerazione.
Sono un'oca rauca tra cigni dall'ugola dolce.
Trad. ital. di L. Guerneri

Fase 4 (Lingua e cultura latina): Heaney e Virgilio. Solo a questo punto è opportuno trattare in modo più dettagliato il rapporto tra Heaney e Virgilio, soffermandosi in particolare sui motivi che hanno avvicinato il poeta moderno a quello antico e sull'interesse di Heaney per il testo delle *Bucoliche*. In questa fase si può collocare una breve introduzione alla raccolta *Electric Light*, nella quale troviamo le tre egloghe heaneyane, tra cui ovviamente "Virgil: Eclogue IX", che a questo punto viene analizzata come esemplificazione di quell'interesse di Heaney per il processo creativo e per la funzione della poesia a cui si era accennato nella Fase 2.

Particolarmente significativo in questa fase può essere il riferimento al discorso che Heaney ha tenuto presso l'Accademia Virgiliana di Mantova in occasione del conferimento del Premio Virgilio, *Virgilio nella Bann Valley*. Da questo testo si possono trarre alcuni passi da leggere in classe, che ben si prestano a illustrare i concetti presentati, quale ad esempio:

> in particolare nell'egloga 9, Virgilio incarna nella figura di Menalca la domanda che turba tutti i poeti: a cosa serve cantare, a che serve cantare in tempi di violenza?

Fase 5 (Lingua e cultura latina): nuovamente divisi in piccoli gruppi di lavoro, gli studenti, basandosi su quanto appreso fino a questo momento, riflettono sui quesiti:

a. Quale risposta dà Virgilio a questa domanda, che Heaney ha colto nel suo testo?

b. Secondo voi, quale potrebbe essere la funzione della poesia in tempo di guerra, o comunque in momenti di grande difficoltà?

In questa fase, o nella successiva, si può prevedere un momento di confronto tra gli studenti.

Fase 6 (Lingua e cultura latina): In questa fase l'attenzione della classe dovrebbe essere orientata sui passi analizzati, al fine di accompagnare gli studenti alla comprensione dei seguenti due punti, qui sintetizzati ma diffusamente spiegati nel contributo di Marco Fernandelli:

a. La poesia come risposta ai *mala tempora*.

b. «Virgilio risponde che la bellezza si oppone [alla violenza] e continua ad agire riaffermando la sua fiducia nel canto e nei cantori»[4].

Fase 7 (Lingua e cultura latina): *Mala tempora* di ieri e di oggi: come tradurre un testo così lontano nel tempo e storicamente connotato affinché esso non perda il suo significato originale ma sia anche rilevante per i nostri giorni?

Partendo dalle risposte fornite dagli studenti alla domanda b della Fase 3, l'insegnante introduce un discorso sulle tecniche traduttive di Heaney, che qui

4 S. Heaney, *Virgilio nella Bann Valley*, 25.

come sopra mi limito a sintetizzare e per le quali si rimanda al saggio di Marco Fernandelli:

- Eliminazione di connotati storici
- Avvicinamento linguistico e "paesaggistico"
- L'adequacy
- Il metodo mitico

Al termine della spiegazione, si mostra come tutte le tecniche presentate contribuiscono a *rendere vivo* e a *far parlare* il testo antico anche in tempi e in luoghi molto diversi da quelli in cui è nato. Tuttavia, affinché questo sia possibile, è necessario che ci si trovi di fronte ad un *true poem*, cioè ad un testo universale. È infatti

> l'universalità dell'esperienza umana è il fondamento della 'traducibilità' («translatability»). L'esperienza che può ripetersi, cioè riproporsi in un altro contesto, restando significativa, è appunto 'traducibile'. Il poeta, in un certo qual modo, trova e consegna alla coscienza comune ciò che sempre è stato e sarà 'traducibile', avendolo intuito come essenza o compreso in termini genetici, come matrice o archetipo di fenomeni vari[5].

Qualora il tempo a disposizione lo permetta o la classe si dimostri particolarmente interessata all'argomento, è possibile, a questo punto, prevedere un ulteriore approfondimento sui temi trattati nella Fase 7 analizzando il brano *The Riverbank Field*[6] di Heaney per mostrare un esempio di una poesia in cui l'autore dimostra non solo di essersi pienamente e consapevolmente appropriato del testo virgiliano, ma anche di aver definitivamente - o quasi - *tradotto* il mondo del poeta antico nel suo.

Teresa Travaglia
Ricercatrice indipendente
teresa93.travaglia@gmail.com

5 Vd. *supra*, 418.
6 Vd. *supra*, 384-394.

Riferimenti bibliografici

Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, Introduzione e commento a cura di A. Cucchiarelli, Traduzione di A. Traina, Roma 2012.

T.S. Eliot, *Ulysses, ordine e mito*, in *Opere 1904-1939* a cura di R. Sanesi, Milano 1992, 642-646.

S. Heaney, *Crediting Poetry. Nobel Lecture*, 7 December 1995, in www.nobelprize.org, trad. ital. *Sia dato credito alla poesia. Discorso per il Nobel.*, in S. Heaney, *Poesie*, scelte e raccolte dall'Autore, a cura di M. Sonzogni, Saggio introdutttivo e Cronologia di P. Boitani, Traduzioni di M. Bacigalupo, L. Guerneri, G. Morisco, R. Mussapi, A. Oldcorn, F.R. Paci, G. Sacerdoti, M. Sonzogni, Milano, Mondadori, 2016.

S. Heaney, *Virgilio nella Bann Valley. Discorso per il conferimento del Premio Internazionale Virgilio*, in S. Heaney, *Virgilio nella Bann Valley*, a cura di G. Bernardi Perini e C. Prezzavento, con un contributo di M. Bacigalupo, Mantova. Tre Lune Edizioni, 2013, 29-37 (versione inglese), 19-28 (trad. ital. C.Prezzavento).