

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 1 / Issue no. 1

Giugno 2010 / June 2010

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 1) / External referees (issue no. 1)***

Gian Mario Anselmi (Università di Bologna)

Eraldo Bellini (Università Cattolica di Milano)

Roberto Campari (Università di Parma)

Serena Cenni (Università di Trento)

Francesco Fiorentino (Università di Bari)

Guido Santato (Università di Padova)

Claudio Sensi (Università di Torino)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2010 – ISSN: 2039-0114

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione* è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies* is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.



## INDEX / CONTENTS

<i>Per la citazione</i> Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)	1-2
--	-----

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

<i>Aristotele veneziano. Il “De republica” di Lauro Quirini e la tradizione politica classica</i> GUIDO CAPPELLI (Instituto de estudios clásicos sobre la sociedad y la política “Lucio Anneo Séneca”, Madrid)	5-35
<i>“Chiosar con altro testo”. Le Tre Corone per un commento rinascimentale ai “Topica” di Cicerone</i> GUGLIELMO BARUCCI (Università Statale di Milano)	37-67
<i>Misura, dis-misura e oltre. Traiettorie dell’ossimoro lungo Orazio, Giovenale e il Montale di “Satura”</i> CORRADO CONFALONIERI (Università di Parma)	69-91
<i>I fantasmi di Fellini. Citazioni e reinvenzioni cinematografiche ne “La città delle donne”</i> ROBERTO CHIESI (Cineteca di Bologna)	93-110

### MATERIALI / MATERIALS

<i>Fra uncini e uncinati. Una parodia del “Furioso”</i> NICOLA CATELLI (Università di Parma)	113-123
<i>Amante di tutte, marito di nessuna. Marino nel “Maritaggio delle Muse” di Giovan Giacomo Ricci</i> GIUSEPPE ALONZO (Università Statale di Milano)	125-143
<i>La seconda visione. Wilde cita Balzac. I</i> SUSI PIETRI (École Nationale Supérieure d’Architecture, Paris)	145-154
<i>Metamorfosi e inversioni ironiche nella catena intertestuale: da Christopher Marlowe a Edith Sitwell</i> GIOVANNA SILVANI (Università di Parma)	155-166

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003)*, a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2009  
AMBRA MEDA 169-173
- [recensione – review] Susi Pietri, *La terra promessa del racconto. Stevenson legge Balzac*, Parma, Mup, 2009  
FRANCESCA DOSI 175-181



RINALDO RINALDI

## PER LA CITAZIONE

“[...] inferring from the nonpresence of inverted commas (sometimes called quotation marks) on any page that its author was always constitutionally incapable of misappropriating the spoken words of others”.<sup>1</sup>

La presenza di virgolette, come ironicamente e lapalissianamente suggerisce James Joyce in *Finnegans Wake*, non è certo indispensabile per inserire nel proprio testo la citazione di un testo altrui. Citare significa sempre deformare e trasformare lo spunto di partenza, farne in qualche modo la parodia o riscriverlo agonisticamente. Per questa medesima ragione, tuttavia, il frammento citato deve sempre essere riconoscibile, permettendo ogni volta al lettore di misurare la distanza fra l'originale e la copia, fra il tema e la variazione: le virgolette, insomma, sono idealmente presenti anche quando mancano e costituiscono l'essenza stessa del procedimento di citazione.

La necessità di esibire la propria fonte si accompagna dunque alla necessità di modificarla, in un gioco di confessione e occultamento che forma l'ambiguo fascino di questa pratica letteraria. Il vero problema, allora, è

---

<sup>1</sup> J. Joyce, *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 1964<sup>3</sup> [1<sup>a</sup> ed. 1939], p. 108.

proprio il grado di riconoscibilità della citazione: relativo, e dipendente in egual misura dalla competenza del lettore e dalla reticenza dell'autore. Le strategie di mascheramento, infatti, possono spostare lo statuto della citazione verso i confini più incerti dell'allusione o dell'eco, sempre attentamente calcolati ma rintracciabili con maggiore difficoltà: la citazione perfettamente trasparente può trasformarsi così in un indizio opaco, oscurato, che conserva tuttavia al suo interno la scintilla potenziale del riconoscimento.

Certo, come capita di perdersi per le vie di una città un tempo familiare ma abbandonata da molti anni, o di non ravvisare le fattezze di un volto ben noto ma trasformato dal tempo o dal *maquillage*, siamo spesso condannati a leggere frasi che non s'illuminano, che non ci rivelano il loro enigma: passiamo attraverso le parole come degli estranei, poiché abbiamo dimenticato ciò che sapevamo sulla loro origine. Le citazioni sono fatte per essere riconosciute, ma per tutti noi leggere significa anche prendere una cosa per un'altra, sbagliare strada, trascurare una possibile agnizione.

Gli studi raccolti in questo nuovo periodico elettronico, *Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*, vorrebbero assomigliare al gesto di chi torna sui propri passi; per cogliere quello che ad una prima lettura era passato inosservato, per ristabilire le virgolette nascoste dalla maschera della riscrittura, per attribuire il nome del legittimo proprietario a pagine 'rubate' ed esibite con beffarda ambiguità, come se quel nome non fosse più decifrabile. Non l'aperta confessione, del resto, ma proprio la reticenza forma il nucleo profondo di quest'oscuro gioco: citare è sempre oscillare fra detto e non detto, fra sapere e non sapere, sul filo di una tecnica indiziaria che costituisce l'essenza d'ogni scrittura e d'ogni lettura.

PALINSESTI / PALIMPSESTS





GUIDO CAPPELLI

**ARISTOTELE VENEZIANO.  
IL “DE REPUBLICA” DI LAURO QUIRINI  
E LA TRADIZIONE POLITICA CLASSICA**

1. *Ipotesi*

Il feticismo dei *fontes*, quest’eredità positivista che ancora domina, più o meno abbellita e modernizzata, negli studi umanistici, si è ormai trasformato in un ostacolo a una piena comprensione del fenomeno letterario rinascimentale, il più esposto alla vulgata classicista. Tra le caratteristiche salienti dell’umanesimo italiano vi è, com’è noto, un approccio al patrimonio classico consistente in un atteggiamento di distanziamento critico che deriva da una coscienza della prospettiva storica in buona misura ignota al Medioevo: un rapporto complesso, che potremmo definire di distacco emulativo, di ritorno creativo o direttamente di ricreazione, ma anche di confronto critico, a partire da qualche missiva *viris illustribus* del Petrarca. Tuttavia, la filologia tradizionale continua a vedere questo rapporto emulativo e critico ancora come un semplice ‘recupero’ di valori o come *restauratio* delle *bonae litterae*,

saldamente ancorata alla puntuale riproposta, financo verbale, di temi e stilemi classici. Ciò non fa che perpetuare quella sensazione un po' mielosa di subalternità della cultura umanistica, questa visione della letteratura quattrocentesca come recupero, *imitatio*, sia formale che ideologica, di un presunto *modello*, quello classico, che in quanto tale continua a essere visto come termine di confronto e riferimento obbligato, obliterandone l'autonomia e la fondamentale modernità.<sup>1</sup>

Nulla di più lontano dagli autentici presupposti dell'umanesimo. Primo movimento propriamente moderno, l'umanesimo inaugura una relazione col testo tutt'affatto nuova, in cui il recupero della parola antica non è 'archeologicamente' fine a se stesso, ma è funzionale all'espressione di idee e preoccupazioni legate al mondo contemporaneo. Si dirà che questo è atteggiamento proprio, in maggiore o minor misura, di qualunque cultura, non solo di quella umanistica. Ma è con l'umanesimo che la civiltà europea inaugura la *decostruzione* cosciente della tradizione – proprio mentre ne ritrova i fondamenti e ne riscatta i testi e la lingua. Sicché, mettere al centro la ricerca di *fontes* puntuali – magari oggi ribattezzati 'mosaici' ma senza che la sostanza del problema cambi – finisce con l'invertire indebitamente la prospettiva: guardare all'indietro, concepire la letteratura umanistica come riproposizione di motivi, restaurazione di un *patrimonio*, invece di avvicinarla nella sua specificità, la sua modernità e – non si abbia timore, a quest'altezza, del vocabolo – la sua *originalità*. Il termine *Rezepzion* indica di per se stesso questo capovolgimento della prospettiva storica. Dal punto di vista ermeneutico, è un atteggiamento controproducente.

---

<sup>1</sup> Anche se non ne sottoscrivo in pieno talune posizioni, a mio avviso estreme, è utile a questo proposito la lettura di R. Fubini, *L'umanista, ritorno di un paradigma? Saggio per un profilo storico da Petrarca a Erasmo*, in Id., *L'umanesimo italiano e i suoi storici. Origini rinascimentali – critica moderna*, Milano, FrancoAngeli, 2001, pp. 15-72.

L'*auctor* antico nel testo umanistico c'è e non c'è, compare e scompare, il suo testo può appoggiare una tesi e se il testo non va bene, lo si cambia, lo si altera, lo si manipola: non di ri-uso del classico bisogna parlare, ma piuttosto, spesso e volentieri, di *abuso*. Perché il vero *auctor* non è il classico, ma il moderno, cui il classico serve per ribadire la propria *auctoritas*. Questo è il fascino moderno dell'umanesimo italiano.

L'atteggiamento più produttivo per abbordare la complessità del rapporto umanistico con la tradizione si richiama a quella che da una fortunata espressione di Julia Kristeva si chiama da qualche decennio *intertestualità*. Perché, nonostante qualche sforzo 'teorico' per affermare il contrario, questa è studio ragionato delle 'fonti' delle opere, della varietà dei rapporti fra tradizioni: "un grande fenomeno culturale che, richiedendo necessariamente un'idea del passato, della tradizione, della memoria, si carica di implicazioni filosofiche e antropologiche che riguardano tanto la natura del comprendere storico quanto il significato e il concetto stesso di identità".<sup>2</sup> E si tratta, inoltre, di mantenere saldo il rapporto con la *realtà*, e allontanare la tendenza, o la tentazione, a costruire semplici e inutili labirinti di biblioteche, come avvertiva già dieci anni fa Compagnon.<sup>3</sup>

In effetti, l'intertestualità è fondata in primo luogo da un atto critico dello scrittore nei confronti dei suoi predecessori: dalle identità, le divergenze, gli scarti e persino i silenzi, si colgono le letture che un'epoca fa del suo passato, ed è chiaro che per cogliere questi intrecci sono necessarie pratiche

---

<sup>2</sup> E. Raimondi, *Voci e intertestualità*, in "Lettere Italiane", XLIX, 1997, 4, pp. 545-554 (cit. a p. 551).

<sup>3</sup> Cfr. A. Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. Torino, Einaudi, 2000, pp. 116-121; in Italia, uno dei tentativi interessanti di strutturare una critica delle fonti che non cadesse nell'aridità bibliografica è stato quello che, a partire dalla nozione di 'arte allusiva' di Giorgio Pasquali, ha elaborato G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1974; in ambito umanistico, R. Cardini ha parlato di 'mosaico' in *Mosaici. Il "nemico" dell'Alberti*, Roma, Bulzoni, 1990, ma è una proposta viziata da un certo senso della 'partenogenesi' che ignora sia l'uso che della metafora avevano fatto Benjamin e poi la Kristeva, sia tutta la problematica allusiva qui accennata.

ermeneutiche, filologiche e in genere ricostruttive dal punto di vista storiografico.

Si può pensare alla teoria della ricezione delineata da Jauss, legata com'è a quest'idea mobile, conflittuale di tradizione sorta intorno alla 'rinascita' dell'ermeneutica. Intorno al concetto di *Ereignis*, l' 'evento' che costituisce l'esperienza dell'atto della lettura, sarà possibile costruire "una rinnovata sociologia letteraria" capace di "misurarsi con le tradizioni formalistiche e semiotiche, e [...] proporre nuove forme di interpretazione dei testi".<sup>4</sup> L'attenzione critica si sposta così dal testo al lettore, ponendo in primo piano il destinatario, da intendersi però non tanto come singolo che leggendo il testo 'coopera' alla formazione del senso, ma come termine 'ideale' o socializzato, immerso cioè nella temperie del proprio tempo. È l' 'aspettativa' del lettore nei confronti della propria tradizione, a partire dalla quale emerge quel "repertorio di forme di incidenza e modi di ricezione" che in definitiva aspira a ridefinire o completare i meccanismi di formazione della tradizione: "le epoche letterarie non sono grandezze di significato oggettivo che si possano definire una volta per tutte, bensì fenomeni il cui significato incompiuto deve essere in egual misura desunto tanto dal risultato e dalla storia della loro incidenza, dall'autocomprensione dei contemporanei, quanto dalla ricezione da parte di coloro che verranno dopo".<sup>5</sup>

Il rapporto intertestuale s'incrocia dunque con la traducibilità delle culture, e in qualche misura si tratta sempre di un rapporto comparatistico. Dalla stilistica vengono, a questo proposito, suggestioni importanti che permettono di esplicitare le tecniche con cui un autore ha emulato un altro autore, giacché spesso tale attività – del resto consustanziale alla creazione – implica "un'esposizione competitiva della tecnica", senza che ciò significhi

---

<sup>4</sup> Riprendo la descrizione offerta da R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 104.

<sup>5</sup> H. R. Jauss, *Estetica della ricezione*, trad. it. Napoli, Guida, 1988, p. 144.

necessariamente “affinità tematica, ideologica ecc.”.<sup>6</sup> A volte, anzi, dietro la rielaborazione di una fonte si possono scorgere operazioni dalla forte connotazione ideologica, in senso addirittura ‘aggressivo’: le tradizioni più ‘colte’ – come quella italiana in genere e umanistico-rinascimentale in particolare –, essendo più ‘mediate’, in relazione dialogica costante con altre tradizioni colte (prima fra tutte quella classica), sono in genere zone privilegiate per verificare questo fenomeno.

Sul piano della letteratura politica, questo tipo di atteggiamento ermeneutico va legato al contestualismo di Quentin Skinner, che si richiama alla necessità di “ricostruire il contesto delle convenzioni ideologiche e politiche predominanti al tempo in cui l’opera fu scritta”,<sup>7</sup> ciò che favorisce l’analisi dell’*intenzionalità* dell’opera e aiuta a indagarne le modalità di ricezione e manipolazione dell’autorità classica di riferimento.

Ma gli stimoli più fecondi provengono dalla storia dei concetti così come elaborata nei monumentali *Geschichtliche Grundbegriffe* di Conze, Brunner e Koselleck (1967 e ss.), che – come ha spiegato Sandro Chignola – propongono un’“analisi delle variazioni del significato dei concetti in relazione al mutamento delle strutture semantiche in cui essi vengono di volta in volta storicamente impiegati”.<sup>8</sup> Dato che il concetto sta nella parola, ma in virtù della sua natura plurisignificativa non si esaurisce nella parola, emerge qui la questione ermeneutica, il problema del nesso da istituirsi tra lessico dell’interprete e lessico delle ‘fonti’ (che tra l’altro, come si vede, molto a malapena possono ormai definirsi tali); tra presente dell’esegesi e storicizzazione del passato, tra codice del passato e ‘orizzonte d’attesa’

---

<sup>6</sup> P. V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 55.

<sup>7</sup> M. Viroli, *Introduzione a Q. Skinner, Le origini del pensiero politico moderno*, trad. it. Bologna, il Mulino, 1989, pp. 12-13.

<sup>8</sup> Seguo (o cerco di seguire) S. Chignola, *Storia dei concetti e storiografia del discorso politico*, in “Filosofia politica”, XI, 1997, 1, pp. 99-122; Id., in *Enciclopedia del pensiero politico*, a cura di C. Galli e R. Esposito, Roma-Bari, Laterza, 2000.

presente; e si pone un problema concernente le linee di continuità o di innovazione del ‘valore di significazione’ dei concetti, che invita a considerare con la massima attenzione il circuito degli ‘effetti’ e le ‘influenze’ nelle modalità con cui viene recepito, in una determinata epoca, il sistema concettuale. Dovranno quindi essere presi contemporaneamente in considerazione gli aspetti semasiologici (il mutamento del significato dei concetti), quelli onomasiologici (i processi di condensazione dell’esperienza storica in un determinato singolo concetto) e le trasformazioni storico-strutturali che rendono possibile la differenziazione del valore di significazione dei concetti rispetto al vocabolario ordinario. L’analisi storico-concettuale dovrà infine coniugare l’indagine diacronica – che ripercorre le linee di continuità e di trasformazione dei concetti lungo l’asse della loro storia – con un’indagine sincronica (o contestuale) che verifichi il rapporto tra i concetti e il campo semantico in cui essi hanno trovato, di volta in volta, il proprio ambito di validità.

È un discorso, comunque, che ci porterebbe molto lontano, persino nei territori della secolarizzazione e della ‘morte di Dio’ – perché, forse, l’esistenza di un’*auctoritas* autenticamente umana è vincolata alla scomparsa dell’*auctoritas* divina: al Libro, si sostituiscono *i libri*: e di qui, proprio nell’incrocio ‘decostruttivo’ umanistico, nasce la tradizione come problema strutturalmente aperto.

## 2. Tesi

La letteratura politica è un eccellente campo di verifica di questo atteggiamento latamente decostruttivo della cultura umanistica, perché la teoria politica, per sua stessa natura, è legata al proprio tempo e della tradizione deve di necessità fare un uso libero, creativo, rispondente alle proprie esigenze e ai propri obiettivi ideologici. Pensiamo, per esempio, alla varietà di impieghi di

un testo canonico come il *De officiis* di Cicerone: buono per sostenere qualsiasi posizione politica, la *res publica* oligarchica come il principato o la monarchia, per teorizzare la *virtus* del podestà comunale come la *magnanimitas* del *princeps* assoluto. È una spia significativa del fatto che l'interesse dell'umanesimo non è mai ricostruttivo, 'archeologico', ma sempre orientato al presente, alla circostanza attuale.

Questo uso di materiali antichi per finalità e preoccupazioni tutte contemporanee non è episodico, ma consustanziale alla letteratura umanistica, e a quella politica in particolare. Vi sono casi che lo evidenziano con la massima nettezza e a partire dai quali si potrebbe costruire una sorta di 'tipologia del riuso' (o dell'abuso). Pensiamo al *De maiestate* di Giuniano Maio, un testo tardoquattrocentesco costruito intorno al sistema delle *virtutes* politiche: ogni capitolo è costituito da una selezione di citazioni classiche opportunamente alterate o modificate in funzione dell'elemento dottrinale considerato; subito dopo, l'elemento dottrinale così esposto viene applicato al comportamento del re (Ferrante d'Aragona, dedicatario dell'opera), in una corrispondenza in cui il testo classico traduce nei termini della dottrina la prassi e l'orizzonte ideale della politica. Una diversa tipologia è quella dell'adattamento di una teoria classica a un contesto contemporaneo, come fa Giovanni Pontano quando nel IV libro del *De obedientia* rielabora la discussione sulla schiavitù e la cittadinanza della *Politica* aristotelica, riadattandola, con forti alterazioni, alla struttura sociale moderna.<sup>9</sup> Ancora, un altro tipo di manipolazione creativa si dà quando un autore – presumibilmente per dare maggiore autorità al proprio discorso – cita una 'fonte' poco comune, ma in realtà lo fa di seconda mano, attingendo a qualche testo più accessibile: una strategia seguita da Francesco Patrizi nel suo *De regno*, nel trattare la

---

<sup>9</sup> Mi sono occupato di questo aspetto in un contributo in corso di stampa: *Prolegomena al "De obedientia" di Pontano*, in "Rinascimento meridionale", I.

questione del rapporto tra vita attiva e vita contemplativa, quando enumera i gradi della *felicitas contemplativa* citando esplicitamente Plotino, ma in realtà riprendendo alla lettera un noto passo di Macrobio, peraltro già usato da Petrarca.<sup>10</sup> Non penseremo, né qui né altrove, a forme di ‘falsificazione’; piuttosto osserveremo da vicino i modi in cui la letteratura umanistica (in questo caso, e in particolare, quella politica) fa rivivere una tradizione di pensiero, sfrondando e potando la pianta in modo da poterla trapiantare nel proprio giardino.

Il caso del *De republica* di Lauro Quirini (1449-1450) – umanista veneziano ben inserito negli ambienti di potere della Serenissima – è a tal proposito estremamente significativo perché l’autore si mostra cosciente e rende esplicita questa libertà di riuso, e lo fa non con questa o quella citazione puntuale, ma con un testo intero, e tra i più prestigiosi della tradizione politica occidentale: niente meno che la *Politica* di Aristotele.<sup>11</sup>

L’opera, dedicata al doge veneziano Francesco Foscari, si apre con un elogio della politica, il più nobile dei saperi, perché “*urbes beatas effici posse*

---

<sup>10</sup> Cfr. G. Cappelli, “*Ad actionem secundum virtutem tendit*”. *La passione, la sapienza e la prudenza: vita attiva e vita contemplativa nel pensiero umanistico*, in *The Ways of Life in Classical Political Theory*, ed. by F. L. Lisi, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2004, pp. 227-228; dato il tipo di ricerca, basata su ‘genealogie culturali’ della tradizione politica umanistica, nel corso del presente contributo mi vedrò costretto a far uso con frequenza dell’autocitazione.

<sup>11</sup> Cito dall’edizione di C. Seno e G. Ravegnani in *Lauro Quirini umanista. Studi e testi*, a cura di K. Krautter, P. O. Kristeller, A. Pertusi, G. Ravegnani, H. Roob e C. Seno, raccolti e presentati da V. Branca, Firenze, Olschki, 1977, pp. 123-161 (con un’introduzione alle pp. 105-120); si tratta di un’edizione criticamente affidabile, ma che d’altra parte mostra anche i limiti di un’annotazione limitata ai *fontes*, incapace, per l’appunto, di evidenziare la ‘decostruzione-ricostruzione’ operata dal pensatore umanista, di cui l’apparato ‘muto’, fatto di nude sigle, del testo non riesce a dar conto; e ciò, malgrado in sede di introduzione gli editori – che peraltro rinunciano esplicitamente al confronto puntuale con la *Politica* aristotelica – diano segni di essere coscienti della complessità del rapporto del testo di Quirini con la tradizione classica. Su Quirini (1420 ca.-1475 ca.), oltre all’introduzione alla raccolta testé citata, si veda M. L. King, *Umanesimo e patriziato a Venezia nel Quattrocento*, trad. it. Roma, Il Veltro, 1989, vol. I, pp. 172-180 e vol. II, *Profili*, s. v.

docet”. Nel primo libro, dopo aver esposto, in termini ciceroniani e aristotelici, l’origine della vita associata, l’autore si occupa degli elementi di base della *civitas*: la *domus*, di cui vengono presi in considerazione il rapporto, per natura ‘dispotico’, tra padrone e servo, la proprietà e la relazione tra marito e moglie, simile ma non identica a quella politica – aspetti che, com’è noto, sono oggetto del primo libro della *Politica* di Aristotele. Dopodiché si passa alla *civitas*, il cui fine è il *bene vivere* in una comunità fatta di *cives* dotati di capacità giuridica e politica. A questo punto, definita la politica (*politia*) come “ordo civitatis”, vengono passate in rassegna – sempre sulla scorta di Aristotele – le forme classiche di governo e le loro degenerazioni: monarchia-tirannide, aristocrazia-oligarchia, *res publica* (l’aristotelico ‘governo costituzionale’ di cui anche Quirini dice che “caret nomine”)-democrazia. Esposte le loro caratteristiche, si tratta di stabilire quale sia la migliore tra le forme di governo corrette: “de optimo statu, de meliori regimine videre”.<sup>12</sup> Ma per far ciò, bisogna prima indagare sulla natura della *felicitas* politica dal momento che, come si è detto, il fine della *civitas* è il *beate vivere*. La *felicitas* consiste, di nuovo sulla scorta di Aristotele, in una vita ispirata e guidata dalla *virtus* accompagnata dai beni di fortuna. Quanto agli ordinamenti politici – escluse tirannide e oligarchia in quanto radicalmente degeneri –, la monarchia non può essere il migliore, perché è impossibile che uno solo possa rettamente giudicare su ogni cosa. La democrazia, dominata dalla *multitudo*, è inefficace e conflittuale, perché la natura del volgo è mutevole, incostante, litigiosa e alla fine “maior pars meliorem vincit”.<sup>13</sup> L’aristocrazia potrebbe essere la miglior forma di governo se non fosse che conculca la “sancta libertas”, poiché esclude alcuni della partecipazione alla cosa pubblica. Resta dunque la *res publica*, una sorta di governo misto ‘temperato’, ‘a metà strada tra oligarchia e democrazia’,

---

<sup>12</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 139.

<sup>13</sup> Ivi, p. 142.

in cui la *nobilitas* si alterna nell'esercizio del potere richiedendo però la conferma del popolo: questa è per Quirini la *libertas*: “tam etsi generosi dumtaxat regunt quod plebs illorum electiones confirmat”.<sup>14</sup> Il primo libro si conclude con un breve discorso sulla vita attiva e quella contemplativa, concludendo che l'una ha bisogno dell'altra, ciascuna ha da partecipare in qualche misura di entrambe.

Il secondo libro sviluppa i caratteri della città ideale, a partire dall'ordinamento della *res publica*, individuato in precedenza come il migliore. Si parte dal clima e dall'ubicazione, essenzialmente compendiando passi del settimo libro della *Politica* aristotelica; e si enumerano per ordine le varie classi sociali, “*plures status*”: dai *patricii* e i *consiliares viri* giù giù sino ai *pastores*; a parte, in posizione eminente, stanno i sacerdoti. Ribadito il carattere rotatorio delle cariche (riservate, come si è detto, ai soli *nobiles*), si insiste sulla preminenza della legge: “*dominabitur etiam semper et ubique lex, non cuiusque arbitrium*”,<sup>15</sup> per poi passare all'attività economica, che dev'essere moderata, non eccessiva, e al fisco, che dev'essere ricco (“*locupletissimus*”), sì da garantire la coesione sociale, bene supremo per una comunità politica. Segue un *excursus* che critica, seguendo il secondo libro della *Politica*, la celebre teoria platonica della comunità di donne e di beni: ciò offre lo spunto per respingere la teoria dell'uguaglianza economica dei cittadini, che avrebbe l'effetto negativo di estinguere “*industria, calliditas solertiaque*”,<sup>16</sup> e di sostenere invece una moderata disuguaglianza tale da evitare l'instaurarsi di una oligarchia ma non di comprimere la libera iniziativa. L'opera si conclude, come la *Politica*, con un *de educatione*, che però si fa eco essenzialmente delle teorie educative contemporanee, dalla necessità dell'allattamento materno, come in Barbaro o Vergerio, agli *studia humanitatis*, tra cui spicca la storia,

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 143.

<sup>15</sup> Ivi, p. 150.

<sup>16</sup> Ivi, p. 154.

centrale per la formazione del buon uomo politico. Fornita di sapienza e *virtutes*, la classe dirigente potrà dunque far sì che “nostra civitas” possa in perpetuo conservarsi “felix et beata”.

Naturalmente, non è questa la sede per un’analisi completa del sistema ideologico sotteso al *De republica*, compito che, a nostro avviso, va demandato al commento continuo al testo (senza dubbio una forma privilegiata di esegesi, soprattutto nel caso di letterature estremamente colte come quella umanistica). Qui ci limiteremo a un saggio, pochi campioni miranti a mettere in luce come su una base dottrinarie aristotelica, opportunamente modellata e orientata dall’autore ai suoi fini concreti, faccia premio una doppia spinta centrifuga operata, da un lato, dalle sollecitazioni del dibattito politico coevo e, dall’altro, da linee dottrinali non aristoteliche, essenzialmente la tradizione latina, ma anche spunti del pensiero platonico.

Il primo suggerimento lo cogliamo dal Quirini stesso. Proprio sul principio, nel dedicare l’opera al doge Francesco Foscari, l’umanista veneziano dichiara che sua guida sarà l’*opus de re publica* di Aristotele, cioè la *Politica*, ma avverte subito che la sua sarà un’operazione di sintesi estrema, priva di timore reverenziale nei confronti del suo illustre testo di riferimento: vi sono infatti nella *Politica* parti ‘eliminabili’ perché ‘poco pertinenti alla dottrina’ politica propriamente intesa. Si tratta, da un lato, degli *exempla* riferiti al mondo greco, incomprensibili ai moderni e che egli sostituisce con esempi tratti principalmente dall’antica Roma repubblicana; dall’altro, delle questioni più direttamente economiche: “de institutione monetarum, de commutatione rerum, de mercimoniis”, e di quelle relative alla struttura della società: “de dominio patris ad filium, mariti ad uxorem, domini ad servum et de huiusmodi aliis quae parum vel ad hanc doctrinam pertinent”;<sup>17</sup> su questi ultimi punti,

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 123.

peraltro, Quirini invero darà alcuni cenni all'inizio del primo libro. Comunque, a differenza del *De obedientia* di Pontano, dove questi elementi (soprattutto il rapporto familiare e la relazione con i servi) sono trattati espressamente e per esteso, il Quirini circoscrive l'indagine alla *res publica*, cioè al puro fatto politico riguardante il migliore ordinamento capace di conseguire il fine di ogni comunità, che – aristotelicamente ma anche in accordo con tutta la tradizione antica – è il *bene beateque vivere*, dove il termine *beate* non indica (come ancora ingenuamente alcuni tendono a credere) la felicità 'psicologica' individuale dei moderni, ma il benessere collettivo di una comunità ordinata armonicamente e capace di garantire la concordia con giustizia per tutti i suoi membri.

A questo punto (siamo ancora ai prodromi della trattazione) Quirini mette in chiaro espressamente quale sarà il suo atteggiamento nei confronti del testo aristotelico. In primo luogo, egli nota rapidamente la ricchezza e la complessità della lingua di Aristotele, che in latino diviene “foedissima et Aristotele prorsus indigna”, difficile da comprendere persino “ab interpretibus magnis”, osservazione, quest'ultima, in cui si intravede una frecciata polemica alle celebri traduzioni bruniane.<sup>18</sup> Subito dopo, l'autore espone le linee che orientano il suo lavoro:

“Haec igitur et alia quamplurima monuerunt me ad id opus coartandum diffuse dicta colligens. Magna itaque adhibita diligentia dulciori serie et faciliore semita totum id opus quod in VIII libris explicabatur in duobus dumtaxat, id est in luculentam reduximus consonantiam, Aristotelis sententias nostro arbitrio disponentes et sensu clariorem efficientes, quas ita disposuimus ut penitus aliud opus esse appareat multa etiam nostra et aliena adicientes, potissimumque in libro secundo in quo nostro arbitrio iudicioque urbem pro votis condidimus et civitatem instituimus”.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Quirini aveva sostenuto una polemica a proposito di Aristotele con Bruni in persona: cfr. L. Bruni, *The Humanism of Leonardo Bruni. Selected Texts*, translations and introductions by G. Griffiths, J. Hankins and D. Thompson, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies-The Renaissance Society of America, 1987, pp. 263-267 (con la lettera di Bruni a Quirini, pp. 293-299).

<sup>19</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 124.

Si tratta dunque di un'operazione di sintesi e di libera (“nostro arbitrio”) rielaborazione, sia sul piano della disposizione della materia sia su quello dottrinario, dal momento che viene contemplata l'aggiunta di apporti ideologici diversi da quello aristotelico: “nostra et aliena”, da intendere come ‘provenienti dalla realtà storico-politica immediata e dalla tradizione latina (classica e medievale)’. Infine, Quirini segnala il secondo libro dell'opera come il luogo in cui tale operazione di ristrutturazione è maggiormente accentuata. In effetti, la base aristotelica subisce nel testo di Quirini una ‘decostruzione’ operata essenzialmente da due elementi: da una parte, l'apporto di altre linee dottrinarie, e in particolare la tradizione latina, soprattutto nei punti in cui questa si ricollega o trova eco nella trattatistica medievale e contemporanea; dall'altra la realtà storica, la presenza cioè dello sfondo politico-sociale e istituzionale veneziano – ciò che, d'altro canto, costituisce di per se stesso una risposta a quel settore della critica che ancor oggi intende la letteratura politica umanistica come semplice precettistica moraleggiante e ‘utopica’.

In realtà, il *De republica* riproduce della *Politica* aristotelica lo schema di fondo, la partizione della materia e alcune linee dell'architettura generale, segnatamente la teoria delle forme di governo e loro degenerazioni: *politia* o *ordo civitatis*;<sup>20</sup> la teoria dei nuclei sociali (padrone-servo, famiglia), nonché la critica antiplatonica alla comunanza di donne e beni. Ma al di là di questi elementi, e altri dettagli pur rilevanti, le cose si complicano una volta che si esaminano con attenzione l'intrecciarsi di altri motivi dottrinari. Si tratta, dunque, non già di indicare *fontes*, ma di delineare *genealogie culturali* capaci di restituire nella sua completezza il sostrato ideologico del testo.

---

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 131.

### 3. *Dimostrazione*

È interessante partire dalla pagina sul *regnum*, perché essa ci consente di apprezzare la strategia di Quirini nei confronti della tradizione, e di intravedere anche, in filigrana, i propositi di giustificazione dell'ordinamento oligarchico veneziano nelle pieghe delle sue riserve sulla monarchia. Partendo dalla definizione del termine *politia* (l'aristotelica *politeía*) come “ordo civitatis in principatu” (cfr. Aristotele, *Politica*, IV, 1289a),<sup>21</sup> e rilevando la molteplicità delle forme che questo *ordo* può assumere, Quirini procede all'analisi delle diverse forme di governo, cominciando appunto dalla monarchia:

“Sed de regno primum dicendum videtur. Est itque rex vir bonus a multitudine electus ob virtutis excellentiam ad bonam civitatis administrationem. Eligitur etiam aliquando qui patriam ab imminente periculo liberavit; quandoque etiam qui hostes fudit, fugavit et vicit et provinciam totam in potestatem reduxit [...]. Verum et regnum persaepe ad posteriores per successionem pervenit, quod deterius necessario fit. Haud enim recte gubernat qui aliquando gubernatus non fuit”.<sup>22</sup>

Anzitutto, va osservato che Quirini semplifica fortemente la complessa argomentazione svolta da Aristotele in *Politica*, III, 1284b e ss., dove si distinguono vari tipi di monarchia a seconda del modo di accesso al potere e del grado di questo potere. Delle quattro forme di monarchia individuate in quella sede da Aristotele, l'umanista opera una sorta di sintesi che esclude completamente solo il dispotismo ereditario (legato, come l'autore chiarisce poco sotto, ai popoli barbari), e combina i caratteri delle altre tre configurando

---

<sup>21</sup> Il termine greco *politeía* rimanda, come è noto, sia alla costituzione in generale che a quella particolare forma di governo detta ‘regime costituzionale’; Quirini opera questa distinzione definendo la prima accezione *politia*, e ricorrendo per la seconda a *res publica*; la prima accezione è quella più vicina al nostro concetto di ‘politica’; cfr. N. Rubinstein, *The history of the word ‘political’ in early-modern Europe*, in *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe*, ed. A. Padgen, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 43 (ora in N. Rubinstein, *Studies in Italian History in the Middle Ages and the Renaissance*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2004, pp. 317-334).

<sup>22</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 132.

una monarchia elettiva dai poteri limitati: “est igitur regnum dominium voluntate subditorum constitutum”.<sup>23</sup> Sembra che Quirini abbia sempre in mente, qui e un po’ in tutta la trattazione, un paragone implicito con le istituzioni veneziane, in cui il doge era un ‘monarca’ elettivo con poteri rigidamente delimitati.

Ma il punto più interessante è forse la giustificazione della necessità del procedimento elettivo e la critica alla successione ereditaria, che riprende una linea ben poco nota in verità, ma pur presente nella letteratura politica umanistica:

“Principatus enim, quemadmodum antiqua refert sententia, non sanguini debetur sed meritis, et inutiliter regnat qui rex nascitur cum non meretur. [...] Etenim qui bene imperat, paruerit aliquando necesse est, ut est apud Marcum Tullium. Iustius ergo id est quod electione constituitur: spectata enim virtus tunc ad fastigium imperii unumquemque deligit”.<sup>24</sup>

Non è forse un caso che uno degli attacchi più espliciti e diretti alla successione per via ereditaria sia da ascrivere a un umanista assai legato agli ambienti veneziani come Pier Paolo Vergerio. Questi, nel suo *De monarchia*, offre una spiegazione ‘biologica’ della degenerazione successoria, progressiva corruzione del potere:

“Inde factum est ut posteriores, crescentibus cum copia vitiis, a superioribus suis degenerent, et, quo plus posse se videant, eo magis insaniant. Ac simili quidem modo fieri solet ut, cum quis virtute ac gloria militari magnum aliquando regnum adeptus est, aut moderatione prudentiaque prestans ad tollendas seditiones tumultusque ab suis civibus electus est, prudenter, sincere, sobrie publicam rem administraret; filii vero, ut sunt plerunque parentibus absimiles, favore parentum prestantes succedant horumque artium ignari omni crudelitatis ac libidinis scelere se contaminent”.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> *Epistolario di Pier Paolo Vergerio*, a cura di L. Smith, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1934, p. 449.

È una linea che passa per Platina e giunge sino a Machiavelli, che nei *Discorsi* scrive: “come dipoi si cominciò a fare il principe per successione, e non per elezione, subito cominciarono gli eredi a *degenerare* dai loro antichi”. Ma non sarà superfluo avvertire che la posizione contraria alla successione ereditaria non è indice di una concezione sociale egualitaria, e il richiamo ai *merita* è un aspetto dell’ideologia autocelebrativa del patriziato veneziano.<sup>26</sup> Quirini si mostra per tutto il trattato ben conscio delle differenze di ceto e delle rispettive attribuzioni politiche del patriziato e della *multitudo* dei cittadini, cui egli riserva un ruolo largamente passivo, di conferma, ratifica delle scelte operate dai gruppi dirigenti – anche qui riflettendo con ogni evidenza la realtà veneziana in cui il doge viene eletto da una cerchia di patrizi.

L’elemento fondamentale che legittima tale dominio è la *virtus*, che favorisce l’*electio* del meritevole, e qui, sia pure su una lontana base aristotelica (1284b, 1288a), interviene la tradizione latina, che l’umanesimo politico ripropone in funzione delle sue esigenze storiche: il nesso latino *spectata virtus*,<sup>27</sup> con queste qualità politiche permanentemente in vista, ‘proposte a modello’ (*spectatae*), rimanda a tutta una metaforica della vista e del controllo che fa dell’ ‘occhio’ che scruta il potere un elemento ricorrente del pensiero politico umanistico: per porre un solo esempio, la *spectata virtus* è uno degli elementi che definiscono il *vir magnanimus* pontaniano.<sup>28</sup>

A sua volta, tale *virtus*, radicalmente *publica* in quanto sempre visibile, si lega, in questo caso, con un’altra *iunctura* dal lungo itinerario: l’*antiqua sententia* che attribuisce ai *merita* e non al ‘sangue’ il diritto di governare,

---

<sup>26</sup> Una forma di autorappresentazione che si coglie per esempio nel *De gestis, moribus et nobilitate civitatis Venetiarum* (noto come *Chronicon*, 1421-1428) di Lorenzo de’ Monaci, come mostra D. E. Queller, *Il patriziato veneziano. La realtà contro il mito*, trad. it. Roma, Il Veltro, 1987, cap. I, in part. pp. 18-19.

<sup>27</sup> Cfr. per esempio Sallustio, *De Catilinae coniuratione*, VII; Livio, *Ab urbe condita*, II, 7

<sup>28</sup> G. G. Pontano, *De magnanimitate*, ed. critica a cura di F. Tateo, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969, p. 87.

altrimenti “inutiliter regnat qui rex nascitur cum non meretur”, dove risuona il celebre detto risalente a Orazio (*Epistulae*, I, 59) e trasmesso da Isidoro di Siviglia: “rex eris si recte facies; si non facies non eris”.<sup>29</sup> La necessità che il *rex* sia eletto è spiegata con un’idea che parte dalla filosofia politica greca (cfr. per esempio *Politica*, VII, 14, 1333a), ma è contenuta nel *De legibus* ciceroniano (II, 5): “chi ben comanda, deve aver prima imparato ad obbedire”, qui adattata da Quirini a un contesto monarchico, mentre in Cicerone si parla di magistrati in generale: “qui bene imperat, paruerit aliquando necesse est, et qui modeste paret, videtur qui aliquando imperet dignus esse. Itaque oportet et eum qui paret sperare se aliquo tempore imperaturum, et illum qui imperat cogitare brevi tempore sibi esse parendum”. Il *De legibus*, e anche il *De re publica* (filtrato dal *De civitate Dei* di Agostino), essendo testi di ispirazione repubblicano-oligarchica, hanno, in effetti, una precisa funzione di supporto ideologico nel *De re publica* di Quirini. A riprova di ciò, il re quiriniano si configura non come *dominus*, ma come *civitatis custos*, espressione ciceroniana (cfr. *Pro Rabirio*, 4, 12: “custos libertatis”; *De legibus*, III, 8: “iuris civilis custos”), ripresa nel diritto romano e, ciò che più conta, presente nella trattatistica politica umanistica, per esempio in Pontano e Patrizi.<sup>30</sup>

Ciò spiega che Quirini, nel porre la tradizionale scelta tra *rex* e *lex* – cioè tra dominio dell’individuo e preminenza della legge – si schieri decisamente per quest’ultima, in modo assai più risoluto – “melius est legem dominari” –<sup>31</sup> di quanto non faccia la sottile argomentazione aristotelica (*Politica*, III, 1286a

---

<sup>29</sup> Il rimando dell’editore a *Politica*, III, 1288 non è del tutto perspicuo: del resto, con l’espressione “vetus, antiqua sententia” Quirini sembra riferirsi a massime comuni, generiche, quasi proverbiali, più che a un autore e tanto meno ad Aristotele.

<sup>30</sup> Per Pontano, cfr. *De principe*, ed. critica a cura di G. Cappelli, Roma, Salerno, 2003, par. 59 (l’espressione compare anche nel *De obedientia*); per Patrizi, si veda *De regno*, II, 1: “[rex] custos boni et aequi” (su cui cfr. G. Cappelli, *La otra cara del poder. Virtud y legitimidad en el humanismo político*, in *Tiranía. Aproximaciones a una figura del poder*, edición e introducción a cargo de G. Cappelli y A. Gómez Ramos, Madrid, Dykinson, 2008, pp. 119-120).

<sup>31</sup> L. Quirini, *De re publica*, cit., p. 133.

e *passim*), che egli semplifica alla luce della tradizione legalistica latina, ma soprattutto, ritengo, sotto l'influenza della realtà – o, forse meglio, dell'autorappresentazione – politica veneziana. Ne è conferma un passo del libro II, laddove Quirini delinea la struttura di potere della sua *res publica* in termini inconfondibili con quell'accenno a *patricii* e al ruolo della *plebs*: “Exercebunt autem nobiles annuos magistratus quos patricii eligent et plebs confirmabit”.<sup>32</sup> Tali magistrature, peraltro, vanno esercitate gratis (“non emolumento aliquo”), solo in vista dell'*honoris* e del *decor*, in modo non dissimile dalla concezione delle alte cariche propria – almeno in linea teorica – della Serenissima e al tempo stesso, forse, con un richiamo alla tradizione senatoria romana.<sup>33</sup> Si trattava del resto di una linea riscontrabile nel pensiero signorile del primo Quattrocento, e che configura in definitiva “il fondamento della proposta di un'etica per le classi burocratiche”.<sup>34</sup>

È proprio a questo punto che Quirini ritorna sulla preminenza della legge, tornando a discostarsi dalla complessa dialettica aristotelica legge-costituzione, per affidarsi invece a una massima politica, anch'essa aristotelica (*Politica*, IV, 1291a), e nota anche agli ambienti veneziani: “ubi enim non principantur leges non est politia”.<sup>35</sup> Qui il termine *politia*, ritornato in Occidente nel Duecento proprio con le traduzioni di Aristotele, rimanda in

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 150.

<sup>33</sup> Dalle ricerche del Mommsen si sa che i senatori patrizi della Roma repubblicana si chiamavano *patres*, ma anche a volte *patricii*: trovo questo dato in D. Sternberger, *Immagine enigmatica dell'uomo*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 139, n. 5; d'altra parte, il contrasto tra la teoria e la prassi, spesso corrotta, dell'accesso alle cariche, è ben illustrato da D. E. Queller, *Il patriziato veneziano. La realtà contro il mito*, cit. (a proposito del problema dell'*emolumentum*, pp. 159 e ss.).

<sup>34</sup> In ambito visconteo, Uberto Decembrio nel suo *De republica* chiede alle classi dirigenti di cercare più “honorem et gloriam quam munera ac divitias”: cfr. G. Ferrà, *Esemplarità platonica ed esperienza viscontea nel “De republica” di Uberto Decembrio*, in *I Decembrio e la tradizione della “Repubblica” di Platone tra Medioevo e Umanesimo*, a cura di M. Vegetti e P. Pissavino, Napoli, Bibliopolis, 2005, p. 452 (da cui la citazione) e pp. 460-461.

<sup>35</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 150.

effetti, fin da Tolomeo da Lucca e Bartolo da Sassoferrato, alla suddivisione del potere (*dominium plurium*) in un regime non monarchico. Un predecessore del Quirini, Lorenzo de' Monaci, associa, utilizzando la stessa massima, tale *politia* con la costituzione mista veneziana, e ne fa un elemento centrale della sua stabilità.<sup>36</sup> Si tratta di una concezione di lungo periodo nella pubblicistica veneta (e non solo), che ha inizio almeno con la descrizione di Venezia di Enrico da Rimini a inizio Trecento. Per questa via, si istituisce un preciso rapporto tra la teorizzazione, apparentemente astratta, del Quirini e la sua *res publica* reale, o piuttosto, come si è già suggerito, con la rappresentazione di essa come 'costituzione ideale', basata sul governo misto, che è una delle linee maestre della pubblicistica politica veneta.<sup>37</sup>

Più avanti, Quirini aggiunge due argomentazioni che semplificano il discorso aristotelico sulla monarchia: la prima è che “unum [...] cuncta prospicere et de singulis iuste iudicare impossibile est”:<sup>38</sup> questo argomento è tratto dalla *Politica* (III, 1287b), ma qui agisce la ‘decostruzione’ umanistica del Quirini: Aristotele, infatti, espone in quel passo l’opinione “di coloro che si oppongono al regno”, per poi passare ad affermare esplicitamente la naturalità, “per certi casi e non per altri”, anche di un governo di uno solo – punto su cui Quirini sorvola completamente: “Quando una stirpe o un solo individuo si

---

<sup>36</sup> La massima è nel *Chronicon*: “subiecta est suis institutis et legibus; ubi vero leges principantur est vera politia”: cfr. N. Rubinstein, *The history of the word ‘political’ in early-modern Europe*, cit. pp. 45-46; A. Pertusi, *Gli inizi della storiografia umanistica del Quattrocento*, in *La storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*, a cura di A. Pertusi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 279-287, che riferisce anche delle critiche che, come più tardi il Quirini, Lorenzo rivolgeva alle traduzioni contemporanee dal greco; cfr. anche M. Viroli, *Dalla politica alla ragion di Stato*, trad. it. Roma, Donzelli, pp. 61-61 viziato però da una tendenza all’apologetica ‘repubblicana’ che gli impedisce di vedere il carattere propagandistico e mistificatorio del discorso di de’ Monaci.

<sup>37</sup> Si veda solo D. Robey e J. Law, *The Venetian Myth and “De republica veneta” of Pier Paolo Vergerio*, in “Rinascimento”, XV, 1975, pp. 3-59; più in generale, a Firenze Coluccio Salutati scrive nel *De nobilitate legum et medicinae* (a cura di E. Garin, Firenze, Vallecchi, 1947, p. 168): “idem esse politicam atque leges”.

<sup>38</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 141.

distinguono tanto nella pratica della virtù da superare tutti gli altri, allora è giusto che questa stirpe o questo individuo abbiano il titolo regio e diventino signori di tutti” (1288a).

La seconda argomentazione si riferisce alla innaturalità del governo di uno solo. L’espressione usata da Quirini è molto significativa: “est item *multorum praestantissimorum* alta sententia haud naturale videri unum esse reliquorum dominum, quod civitas ex similibus constituta est”.<sup>39</sup> Il passo riprende lo stesso contesto aristotelico (in questo caso, letteralmente, *Politica*, III, 1287a), e anche in questo caso l’argomentazione di Aristotele è riferita “ad alcuni”, che Quirini trasforma sottilmente in “multorum praestantissimorum”: quanto basta per radicalizzare il ragionamento aristotelico portandolo al proprio scopo, che altro non è che quello di dimostrare la pozzorità di quella forma di aristocrazia ‘elettiva’ che egli chiama *res publica*.<sup>40</sup>

Alla trattazione *de regno* segue una lunga discussione sulla tirannide, vero e proprio universale polemico nella letteratura politica antica e medievale, in stretto rapporto con il dibattito contemporaneo, nel quale la questione della tirannide, dei suoi limiti e della sua definizione è di scottante attualità, ancora una volta a partire da Bartolo. Del resto, nella trattatistica veneta la tirannide viene contrapposta con forza alla monarchia come sua degenerazione, come per esorcizzarne il fantasma contrapponendovi una monarchia elettiva.<sup>41</sup> E puntualmente, discutendo dei difetti di ciascuna forma di governo, al fine di arrivare a stabilire la migliore, Quirini fa riferimento alla degenerazione tirannica del governo di uno solo (“apparet [...] principatus persaepe

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Ancora una volta, si osserva qui l’insufficienza di un’annotazione fatta di muti *fontes*, come quella del pur benemerito editore del testo, il quale per questo punto rimanda semplicemente a due passi aristotelici, *Politica* 1288a e 1295b, ignorando la dialettica che abbiamo messo in luce.

<sup>41</sup> D. Robey e J. Law, *The Venetian Myth and “De republica veneta” of Pier Paolo Vergerio*, cit., p. 12.

delinquere”),<sup>42</sup> recando, sulla scorta di Suetonio, l’ esempio di Caligola, la base dottrinale va qui ben al di là di Aristotele, e si congiunge con Platone e la tradizione latina.<sup>43</sup> Il tiranno di Quirini non è dissimile dagli altri tiranni del pensiero rinascimentale che di tali basi dottrinarie si fanno eco: dedito alla *voluptas* e al *proprium commodum*, ostaggio della propria insicurezza – come stabilito da Platone, Senofonte o Cicerone –, costretto a ricorrere alla protezione di “*advenae et alienigenae*”.<sup>44</sup>

Al nostro proposito sono interessanti due aspetti di questa caratterizzazione che sono particolarmente significativi dell’uso della nozione di tirannide nel dibattito teorico quattrocentesco. La solitudine e la diffidenza del tiranno sono dannose per il corpo sociale in quanto mortificano la parte migliore della società e in particolare privano la direzione politica del prezioso consiglio degli intellettuali, che sempre sono sospetti agli occhi del tiranno. Tale posizione – tipica della concezione umanistica del ruolo pubblico dell’ intellettuale – è plasmata e come condensata nell’immagine della *virtus formidolosa*, la virtù che incute timore, appunto, al governante dispotico. Scrive Quirini: “*At tyrannus cupit subditos omnes insipientes esse et insensatos, ut ita dixerim. Etenim tyrannis aliena virtus est formidolosa*”.<sup>45</sup> Questo concetto risale a Platone, *Repubblica*, VIII, 567b e ss., e Senofonte, *Ierone*, V, ma è la tradizione latina che, con Sallustio, lo trasmette al pensiero basso medievale e umanistico, e all’ interno di esso la *virtus formidolosa* acquista il senso che abbiamo descritto: dalla formulazione originaria di *Bellum Catilinae*, VII, 2 discendono le riprese che in vario modo ne fanno una

---

<sup>42</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 141.

<sup>43</sup> Su questo tema, mi permetto ancora di rinviare a G. Cappelli, *La otra cara del poder. Virtud y legitimidad en el humanismo político*, cit., pp. 97-120; Id., *Il tiranno rinascimentale. Il volto disumano del potere*, in *Le philosophe, le roi, le tyran. Études sur les figures royale et tyrannique dans la pensée politique grecque et sa postérité*, eds. S. Gastaldi and J.-F. Pradeau, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2009, pp. 179-188.

<sup>44</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 134.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

costante nelle discussioni sulla tirannide: a Bartolo, il teorico *de tyranno*, segue una lunga serie di autori umanistici che utilizzano l'espressione sia per contrapporre il governo monarchico all'arbitrio tirannico – come Pontano nel *De principe* – sia per fare apologia del governo 'repubblicano', cioè la Firenze oligarchica – come Bruni, che non a caso chiama in causa non i tiranni ma i re – sia per interpellare il potere in se stesso e metterne in rilievo gli aspetti oscuri, come fa Poggio Bracciolini nel *De infelicitate principum*.<sup>46</sup> È importante sottolineare questa flessibilità nell'uso del concetto *virtus formidolosa*, rilevandone la funzione non solo teorica, utile a marcare la distanza tra buon governo e tirannide, ma anche ideologica e propagandistica, propria, a quanto sembra, della pubblicistica fiorentina del Bruni, volta a giustificare la politica della Signoria.

Di natura simile, l'altra citazione che segue a breve distanza: “Optime enim ait Cornelius: Postquam, inquit, respublica in unius potestate deducta est, praeclara illa ingenia abiere, quod apud tyannos solum illi praeponuntur qui humiliter loquuntur”.<sup>47</sup> “Cornelius” è Tacito, dall'esordio delle cui *Historiae* (I, 1) proviene la menzione alla fuga dei *praeclara ingenia* (noi diremmo ‘dei

---

<sup>46</sup> Cfr. Bartolo da Sassoferrato, *De tyranno*, in D. Quaglioni, *Politica e diritto nel Trecento italiano. Il “De tyranno” di Bartolo da Sassoferrato*, Firenze, Olschki, 1983, p. 197; G. Pontano, *De principe*, cit., par. 42; L. Bruni, *Oratio in funere Ioannis Strozzae*, in Id., *Opere letterarie e politiche*, a cura di P. Viti, Torino, Utet, 1996, p. 718; Id., *Historiarum Florentini populi libri XII*, a cura di E. Santini, in Id., *Historiarum Florentini populi libri XII e Rerum suo tempore gestarum comentarius*, a cura di E. Santini e C. Di Pierro, Città di Castello-Bologna, Lapi-Zanichelli, 1914-1926 (*Rerum Italicarum Scriptores*, 2<sup>a</sup> ed., XIX, 3), p. 14: “Mox vero ut respublica in potestatem unius devenit, virtus et magnitudo animi suspecta dominantibus esse cepit [...]”; P. Bracciolini, *De infelicitate principum*, a cura di D. Canfora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, p. 36; si possono aggiungere, tra altri, C. Salutati, *Missive*, Reg. 15, c. 42v: “cui [il cattivo reggitore] solet semper aliena virtus esse formidini” (citato in D. De Rosa, *Coluccio Salutati, il cancelliere e il pensatore politico*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 153), e M. Palmieri, *Vita civile*, a cura di G. Belloni, Firenze, Sansoni, 1980, IV, 202, entrambi con un senso generale, non legato alla contrapposizione repubblica-monarchia, vicino a quello che gli attribuisce qui il Quirini; in generale, cfr. G. Cappelli, *Conceptos transversales. República y monarquía en el humanismo político*, in “Res publica. Revista de filosofía política”, 21, 2009, pp. 67-68.

<sup>47</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 134.

cervelli’). È assai significativo delle possibilità ideologiche offerte da questo genere di frasi topiche il fatto che Quirini identifichi il “governo di uno solo” con la tirannia, mentre Bruni, cui sembra risalire il primo uso umanistico dell’espressione tacitiana, la inserisce nella sua *Laudatio florentinae urbis* forzandone palesemente il significato per farne un motivo di critica strumentale per tutti gli ordinamenti diversi da quello fiorentino a partire da una ricostruzione della storia di Roma e delle origini repubblicane di Firenze funzionale agli interessi politici della Repubblica fiorentina. A riprova, Poggio, riprendendo Bruni, la usa nella celebre lettera a Guarino sulla superiorità di Scipione rispetto a Cesare.<sup>48</sup> Lo scopo di Bruni, in altri termini, è quello di dimostrare la superiorità di Firenze attraverso la sua discendenza dalla Roma repubblicana, dove per l’appunto fiorivano gli *ingenia praeclara*, mentre la decadenza sarebbe cominciata con il tirannico Impero; quello di Quirini è invece, più sottilmente, rafforzare il prestigio della sua *res publica* enfatizzando, con gli stessi strumenti retorico-ideologici, il pericolo della tirannide. Una spia di questo rapporto dialettico tra i due testi e le due impostazioni si può osservare nell’identità della citazione, che altera sostanzialmente il testo di Tacito: ciò permette di ipotizzare che Quirini attinge a Tacito per mediazione di Bruni, con cui in realtà si confronta.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> La citazione della *Laudatio*, in *Opere*, cit., p. 606; per Poggio, si veda il testo edito in D. Canfora, *La controversia di Poggio Bracciolini e Guarino Veronese su Cesare e Scipione*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 149-150 (la citazione di Poggio è più aderente al testo tacitiano: v. nota seguente); sull’uso ‘tendenzioso’ di questa frase a fini apologetici in Bruni, cfr. G. Tanturli, *Continuità dell’umanesimo civile da Brunetto Latini a Leonardo Bruni*, in *Gli umanismi medievali. Atti del II Congresso della Internationales Mittellateinerkomitee (Firenze, 11-15 settembre 1993)*, a cura di C. Leonardi, Firenze, Sismel, 1998, pp. 776-777; H. C. Mansfield, *Bruni and Machiavelli on Civic Humanism*, in *Renaissance Civic Humanism. Reappraisals and Reflections*, ed. by J. Hankins, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 231 e 238; si corregge così l’interpretazione ‘civica’ di H. Baron, *La crisi del primo Rinascimento italiano. Umanesimo civile e libertà repubblicana in un’età di classicismo e di tirannide*, trad. it. Firenze, Sansoni, 1970, pp. 70-72.

<sup>49</sup> Si noti che in entrambi i testi la frase di Tacito viene manipolata anche sfrondandola dal riferimento concreto alla battaglia di Azio e introducendo il termine *res publica*: “Postquam bellatum apud Actium atque omnem potentiam ad unum conferri pacis

Del resto, l'emulazione reciproca a proposito dei rispettivi ordinamenti repubblicani è una delle caratteristiche della pubblicistica fiorentina e veneziana e se ne trovano tracce, sia pure implicite, anche nel *De republica*, che peraltro non sembra mirare a screditare la Repubblica fiorentina, ma piuttosto a porre Venezia sul suo stesso piano. Nel descrivere i pregi della *res publica*, Quirini la definisce come *res populi*, intendendo per *populus* il “coetus iuris consensu et utilitatis communionem sociatus”:<sup>50</sup> egli si serve di un famoso passo ciceroniano (*De re publica*, II, 69), mediato dal *De civitate Dei* di Agostino (II, 21): “populum autem non omnem coetum multitudinis, sed coetum iuris consensu et utilitatis communionem sociatum esse determinat [il soggetto è Scipione]”: è una formulazione che vale a restringere il campo della cittadinanza e che obiettivamente si accorda con la situazione veneziana, che escludeva masse di persone e prevedeva, com'è noto, forme di cittadinanza asimmetrica, tra cittadini *originarii*, che avevano pieni diritti, cittadini *de intra et de extra*, e solo *de intus*, con diritti via via più limitati: mi azzarderei a dire che il *populus* di Quirini comprende solo i primi.

Poco dopo, venuto a definire la *democratia*, Quirini insiste sulla periodicità dell'esercizio delle cariche e sulla scelta dei magistrati per sorteggio, istituendo un confronto esplicito con “ea politia quam paulo ante rem publicam nominavimus”: “Est autem democratiae proprium sorte singulos ad magistratus exercendos creare, rei vero publicae electione atque consilio: huic enim virtus terminus est, democratiae vero libertas”.<sup>51</sup> Quirini sta semplificando e compendiando *Politica*, IV, 15-16, ma al momento di definire questa *libertas*, torna a incrociare Aristotele con Cicerone: “vivere ut velis”, infatti, è presente sì nel primo (*Politica*, V, 1310a, VI, 1317b), ma è dal

---

interfuit, magna illa ingenia cessere”; sulla concorrenza tra gli ordinamenti fiorentino e veneziano, basti N. Rubinstein, *Le dottrine politiche nel Rinascimento*, in M. Boas Hall et al., *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Roma-Bari, Laterza, 1983, pp. 210-211.

<sup>50</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 137.

<sup>51</sup> Ivi, p. 138.

secondo che passa alla cultura occidentale (*De officiis*, I, 70 e *Paradoxa stoicorum*, 34). L'espressione, che in Aristotele indica la licenza democratica, in Cicerone è piuttosto autodeterminazione della *civitas*, grazie alla sua capacità di obbedire alla legge: “Hoc enim vinculum est huius dignitatis qua fruimur in re publica, hoc fundamentum libertatis, hic fons aequitatis: mens et animus et consilium et sententia civitatis posita est in legibus” (*Pro Cluentio*, 146). Ciò spiega ulteriormente perché nella dialettica *rex/lex* Quirini si schiera, come abbiamo visto, a favore dell'assoluta preminenza della legge, ma indica anche un conflitto tra *auctoritates* teoriche,<sup>52</sup> conflitto che Quirini tenta di risolvere appellandosi alla forma mista della maggior parte degli Stati del suo tempo:

“Sunt enim haec politiae ex his quasi mixtae et compositae, cum simpliciter nec aristocratiae nec respublicae nec democratiae nec oligarchiae sint; sed partem ex una, partem ex alia habent quae facile cognosci possint notis his quas diximus ut Veneta, ut Florentina et aliae permultae”.<sup>53</sup>

Il *De republica* è latore, dunque, di un progetto di forte coesione sociale che, sotto la guida di un patriziato illuminato, guarda a Venezia senza trascurare altre esperienze costituzionali, adattando elementi del pensiero aristotelico alla propria realtà storica. Quirini lo afferma ancora una volta,

---

<sup>52</sup> La massima ciceroniana è nota anche al Pontano del *De obedientia*, che su di essa sviluppa un articolato discorso monarchico, a testimonianza del fatto che questi elementi teorici si prestano alle più diverse costruzioni concettuali; non va dimenticato, peraltro, che la definizione ciceroniana sbocca nel *Digestum* (I, 5, 4 pr., *De iustitia et iure*); comunque, il passo quiriniano è di difficile interpretazione: “Ex quo fit ut in democratibus magis sint domini egeni quam locupletes, quoniam plures sunt: ubique enim indigentes abundant. Est enim haec politia aliis liberior, unde et ea est vivere ut velis”: ora, dato che il contesto è quello del confronto tra *res publica* e democrazia, non è chiaro se l'ultima frase, “est enim haec politia”, si riferisca alla *res publica* o alla democrazia; se si punteggia col punto seguito, come fanno gli editori, si può intendere “haec politia” come riferito alla democrazia; se si opta per andare a capo l'espressione potrebbe invece riferirsi alla *res publica*, intendendo *politia* come “res publica” (in questo caso, è il diavolo che si nasconde nei piccoli particolari).

<sup>53</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 139.

compendiando il ragionamento sin qui svolto nella definizione di “*optimus civitatis status*”, la *res publica*, “in qua nobiles et generosi cives praesunt, qui et civitati consulunt et annuos magistratus exercent: ita tamen ut quaecumque nobilitas eligit a plebe confirmetur ut libertas conservetur et omnes aliquo pacto et regere et regi successive videantur”:<sup>54</sup> qui, su una generica base aristotelica, emerge un’ideologia aristocratica secondo cui il potere e la deliberazione devono essere esercitati soltanto da chi non sia mosso da desiderio di guadagno, ma dall’onore e dalla gloria: nella formulazione del Quirini (usata per criticare la *democratia*), “Regere et recte consulere liberaliter instituti solum valent qui non victu sed de honore et gloria intentissime student”,<sup>55</sup> che riecheggia un passo ben noto dell’*Etica* di Aristotele (1134b), ma è anche in linea con una corda profonda della mentalità umanistica, la ricerca, cioè, della gloria mondana, laica, come fine della vita pubblica.<sup>56</sup> La preoccupazione per il ruolo direttivo del patriziato si riscontra del resto anche nella sezione *de educatione*, laddove Quirini si riferisce particolarmente alla necessità di fomentare l’emulazione nei figli dei patrizi: “Igitur danda est opera patriciis potissimum liberis ut praeclara quaeque magnorum virorum et magnifice gesta audiant quo in eorum imitatione accendantur aemulatione laudis et gloriae, quod in adolescente insigne nobilitatis signum esse solet”.<sup>57</sup>

Questa “*res publica*” a guida patrizia è caratterizzata in modo platonico: “Erunt enim primo quidem patrici et consulares viri, qui, ut Plato dicit, et amici patriae et difficulter a voluptate, dolore, metu vinci debent”.<sup>58</sup> *Patricii* e *consulares viri* – termini di tradizione latina ma dagli echi evidentemente

<sup>54</sup> Ivi, p. 142.

<sup>55</sup> Ivi, p. 141.

<sup>56</sup> Il passo sull’onore e la gloria come premio ha avuto molta fortuna nel Medioevo: per es., Tommaso d’Aquino, *De regno*, I, 8 (che li ritiene insufficienti); ma sulla carica laica di questa idea vale ancora Q. Skinner, *Le origini del pensiero politico moderno*, cit., pp. 188-190.

<sup>57</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 159.

<sup>58</sup> Ivi, p. 149.

contemporanei – attualizzano quell’*élite* platonica dei “più rigorosi difensori”, che la *Repubblica* così definisce: “essi dovevano rivelarsi patrioti, venendo messi alla prova nei piaceri e nei dolori, e mostrarsi capaci di non abbandonare questa fedeltà nelle fatiche, nel timore né in alcun’altra vicissitudine” (503a).<sup>59</sup> Gli *exempla* romani e greci di dedizione alla patria che illustrano le qualità necessarie a questi *patricii* si fondano essenzialmente sul *pro patria mori*, l’ideale patriottico classico che il basso Medioevo recupera trascendendo la *civitas* per trasmetterla alla modernità sotto forma di idea di nazione, un processo in cui l’umanesimo ha giocato un ruolo determinante.<sup>60</sup>

Il corpo sociale è poi formato da altre classi di individui, disposti secondo una scala che sembrerebbe discendere per grado d’importanza: “Secundo loco milites [...] tertio emptores et venditores; quarto artifices; quinto agricolae; sexto pastores”:<sup>61</sup> questa suddivisione ancora una volta parte da Aristotele, di cui compendia *Politica* 1328b-1329a, ma mentre Aristotele include nella cittadinanza solo le prime due classi, escludendo i lavoratori manuali, Quirini, spinto dalla realtà sociale della sua epoca e confortato dalla concezione organicista della comunità, ve li può includere, pur con le limitazioni che abbiamo visto. Aristotelica, infine, è anche la menzione susseguente ai sacerdoti, “qui Dei cultum observent et populum de divinis mysteriis instruent”,<sup>62</sup> ma è probabile che qui agisca anche l’idea ciceroniana di *publici sacerdotes* (*De legibus*, II, 19 e ss.), secondo un’idea di *religio civilis* che comincia a prender piede proprio nel pensiero politico umanistico.

---

<sup>59</sup> Per la terminologia platonica seguo la traduzione commentata a cura di M. Vegetti: Platone, *La Repubblica*, vol. V, libri VI-VII, Napoli, Bibliopolis, 2003.

<sup>60</sup> Cfr. E. H. Kantorowicz, *I due corpi del re*, trad. it. Torino, Einaudi, 1989, pp. 199-233; Id., *Pro patria mori*, in *I misteri dello Stato*, a cura di G. Solla, Genova-Milano, Marietti, 2005, pp. 67-97; il grande storico menziona qui il Piccolomini, ma un’affermazione esplicita del *pro patria mori* in ambito umanistico si ritrova nel *De obedientia* di Giovanni Pontano.

<sup>61</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 149.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

Pur essendovi, come si è visto, connessioni tra le due parti dell'opera, è vero che il secondo libro, proprio come afferma Quirini, è meno aristotelico. In esso prevale infatti l'allusione, sia pure filtrata attraverso il discorso teorico, all'ordinamento politico veneziano e penetra la concezione organicista della comunità politica che, di radici platiniche, rivive e prende forma nel Medioevo. Esamineremo un solo esempio, a mo' di conclusione. Il pensiero umanistico ha una profonda vocazione organicista: a differenza dei sistemi moderni, esso si basa sul perseguimento di un fine collettivo (il *bene vivere*, la *virtus* evocati anche da Quirini) che deve coinvolgere l'intero corpo sociale. Questo è, propriamente, un *corpus*, un organismo in cui ogni parte si armonizza e si integra con tutte le altre.<sup>63</sup> Si tratta di una concezione di lungo periodo nella storia delle dottrine, che l'umanesimo non solo fa propria, ma, in qualche modo, assolutizza, rendendo la politica indipendente da qualsiasi forma di giustificazione trascendente (religiosa) o dinastica. Si sono già viste le riserve sulla successione dinastica espresse da Quirini, e si sarà anche notato che, in linea con gran parte della trattatistica politica umanistica, la *religio* non è elemento rilevante nella costruzione teorica, e compare quasi solo come *religio civilis*, modo di organizzazione del consenso. Ma la concezione veneziana dell'*unanimitas*, della concordia e l'armonia dell'intero corpo sociale riceve, quasi sul finire del *De republica*, una formulazione densa, che raccoglie e rilancia tutta una tradizione di pensiero politico.<sup>64</sup> Quirini comincia con un appello alla *concordia civium*: "Studebunt concordēs et concinni semper

---

<sup>63</sup> Sull'organicismo politico, nell'ampia bibliografia, si possono consultare i testi di E. H. Kantorowicz, *I due corpi del re*, cit., in part. cap. V; T. Struve, *Die Entwicklung der organologischen Staatsauffassung im Mittelalter*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1978; per le formulazioni umanistiche, rimando a G. Cappelli, *Contridicciones, paradojas, ambigüedades. De un libro reciente y de la autonomía teórica del humanismo político*, in "Res publica. Revista de filosofía política", 20, 2008, pp. 153-155 e 159.

<sup>64</sup> Sull'ideologia dell'*unanimitas*, cfr. M. L. King, *Umanesimo e patriziato a Venezia nel Quattrocento*, cit., vol. I, cap. 2.

manere quoniam concordia civium urbem perpetuat, discordia corrumpit”.<sup>65</sup> Ci si potrebbe accontentare della citazione ciceroniana – via Agostino – indicata dallo stesso Quirini:

“Sicut in fidibus atque tibiis atque ipso cantu a vocibus concentus quidam tenendus est ex distinctis sonis quem mutatum aut discrepantem aures eruditaе ferre non possunt, sed concentus ex dissimillarum vocum moderatione concors tamen efficitur, sic ex sumis et infimis mediis interiectis ordinibus ut sonis moderatam ratione civitatem consensu dissimillimorum concinere, et quae harmonia a musicis dicitur in cantu eam esse in civitate concordiam”.<sup>66</sup>

Ma il semplice rimando a *De republica*, II, 69, filtrato naturalmente dal *De civitate Dei* (II, 21), non spiega certo che l'*harmonia* quiriniana è un tratto di origine platonica, utile a istituire, nella *Repubblica*, la similitudine tra le parti dell'anima e l'azione dell'individuo nella comunità politica:

“[la giustizia] consiste nell'adempire i propri compiti non esteriormente, ma interiormente, in un'azione che coinvolge veramente la propria personalità e carattere, per cui l'individuo [...] diventa signore di se stesso e disciplinato e amico di sé medesimo e armonizza le tre parti della sua anima, come perfettamente sintonizzano le tre parti di una nota fondamentale, bassa alta e media [...] allora, dopo averle legate tutte ed essere divenuto uno di molti, temperante e armonico, eccolo agire così, sia che la sua attività si rivolga o a curare il corpo, sia che si svolga in ambito politico o in contratti privati”.<sup>67</sup>

Né che l'umanesimo lo fa proprio, inserendolo in quello che si potrebbe definire l'ultimo tentativo di organizzazione pacifica del consenso, prima delle grandi monarchie assolute e del moderno riconoscimento del conflitto come carattere essenziale del politico. Nelle *Disputationes camaldulenses* si ritrova una formulazione vicina a quella di Quirini:

---

<sup>65</sup> L. Quirini, *De republica*, cit., p. 151.

<sup>66</sup> Ivi, p. 152.

<sup>67</sup> *Repubblica*, IV, 443d, e anche, in riferimento alla temperanza, 430a (traduzione di F. Sartori, Roma-Bari, Laterza, 1994<sup>4</sup>).

“concordia civium, quam actiones a singulis profectae in unum coeuntes ita conficiunt, veluti diversae a singulis in cithara fidibus venientes voces ita consonant, unde suavissimus inde concentus, quem Graeci harmoniam nuncupant, exoriatur”.<sup>68</sup>

A maggior gloria del nobile ideale organicista, Quirini costruisce qui, al culmine del suo trattatello, una specie di scala tripartita di *auctoritates*: Cicerone, Platone, con il parallelo tra la *res publica* e l’anima (*Repubblica*, 435e) e in mezzo, la formulazione, a quell’altezza ormai canonica, della società come *corpus*, derivata da un altro testo capitale nell’elaborazione medievale dell’organicismo, il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury:

“Quoniam omnis res publica quasi corpus quoddam ex membris confirmatum, princeps optinet locum capitis, quia regit; senatus cordis quia consiliis vivificat; iudices aurium et oculorum, quia litigantes audiunt et praevidentes iura decernunt; milites protegentes, manuum; agricolae quod alimenta praestantes vitam sustentant, pedum”.<sup>69</sup>

Il pensiero politico del Quirini, e tanto meno quello umanistico in genere, non si comprendono a partire da un nudo elenco di *fontes*, anzi, la ricerca di semplici ‘precedenti classici’ è persino dannosa, in quanto rischia di lasciare in ombra la ricchezza delle *genealogie culturali* che stanno alla base

---

<sup>68</sup> *Disputationes camaldulenses*, a cura di P. Lohe, Firenze, Sansoni, 1980, p. 40: qui la frase echeggia *Tusculanae*, I, 19, ma la carica politica le proviene certamente dal passo del *De republica* riportato da Agostino e, in ultima istanza, da Platone.

<sup>69</sup> Il confronto con la formulazione di Giovanni di Salisbury, *Policraticus*, V, 2, non lascia dubbi: “Est autem res publica [...] corpus quoddam quod divini muneris beneficio animatur et summae aequitatis agitur nutu et regitur quodam moderamine rationis [...] Princeps vero capitis in re publica optinet locum uni subiectus Deo et his qui vices illius agunt in terris [...] Cordis locum senatus optinet a quo bonorum operum et malorum procedunt initia. Oculorum aurium et linguae officia sibi vendicant iudices et praesides provinciarum. Officiales et milites manibus coaptantur [...] Quaestores et commentarienses [...] ad ventris et intestinorum refert imaginem [...] Pedibus vero solo iugiter inherentibus agricolae coaptantur, quibus capitis providentia tantum magis necessaria est, quo plura inveniunt offendicula, dum in obsequio corporis in terra gradiuntur, eisque iustius tegumentorum debetur suffragium, qui totius corporis erigunt sustinent et promovent molem” (ed. C. I. Webb, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1909, rist. anast. New York, Arno Press, 1979); per un’analisi del passo di Giovanni e i suoi precedenti, cfr. T. Struve, *Die Entwicklung der organologischen Staatsauffassung im Mittelalter*, cit., pp. 124-126.

dell'elaborazione concettuale e l'originalità dell'apporto teorico specifico dell'umanesimo – che non a caso, difficilmente è stato compreso nella sua ampiezza e profondità. Questa è la lezione che ci lascia Lauro Quirini, l'uomo che volle riscrivere, *suo arbitrio*, la *Politica* di Aristotele, e migliorarla.





GUGLIELMO BARUCCI

**“CHIOSAR CON ALTRO TESTO”.**  
**LE TRE CORONE PER UN COMMENTO**  
**RINASCIMENTALE AI “TOPICA” DI CICERONE**

1. *Pompeo e Simone, i “Topica” a quattro mani*

Nel sistema editoriale cinquecentesco di divulgazione culturale e di strumentazione pratica un ruolo marginale, ma forse tanto più interessante proprio per il suo insuccesso, è giocato da un singolare commento ai *Topica* di Cicerone. Nel 1556 esce infatti per i torchi del Giolito *La Topica di Cicerone, col comento nel quale si dimostrano gli esempi di tutti i luoghi cavati da Dante, dal Petrarca, et dal Boccaccio, tradotta da M. Simon de la Barba da Pescia: et le Differenze locali di Boetio, cavate da Temistio, et da Cicerone, ridotte in arte, tradotte et abbreviate. Con la Tavola delle cose notabili*. Se l'unico nome a comparire nel frontespizio è quello del traduttore, Simone della Barba da Pescia,<sup>1</sup> la situazione è più articolata, ma anche decisamente più

---

<sup>1</sup> Autore anche di una *Nuova spositione del sonetto che comincia In nobil sangue uita humile, e queta ne la quale si dichiara qual sia stata la vera nobiltà di Madonna Laura*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1554. Per avere sue notizie si deve ricorrere a opere

curiosa. Siamo di fronte infatti a una sorta di cooperativa familiare, poiché il commento, in carattere minore, è da ascrivere al fratello di Simone, Pompeo.<sup>2</sup> Ed è questi, in realtà, per quanto non compaia nel frontespizio, la figura più forte della coppia: allievo di Simone Porzio,<sup>3</sup> medico (tra l'altro di Pio IV, che nel 1559 seguì a Roma), membro di qualche rilievo dell'Accademia fiorentina (in cui avrebbe introdotto l'uso delle esposizioni accademiche), amico di Dolce e Domenichi.<sup>4</sup> E figura eclettica, che vanta al suo attivo un discreto numero di titoli, dai trattati di ambito medico<sup>5</sup> a opere con singolari interessi neoplatonici e demonologici,<sup>6</sup> peraltro con posizioni eterodosse rispetto alla vulgata e una forte contaminazione con l'aristotelismo di Pomponazzi e Porzio.<sup>7</sup>

antiquarie come G. Ansaldi, *Cenni biografici dei personaggi illustri della città di Pescia e suoi dintorni...*, Pescia, Vannini, 1872, pp. 289-295, o G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia...*, Brescia, Bossini, 1758, vol. II, 1, pp. 237-238.

<sup>2</sup> Cfr. la voce di F. A. Meschini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, vol. XXXVI, pp. 673-676.

<sup>3</sup> Autore di punta nel catalogo di Lorenzo Torrentino, il cui ruolo centrale sarà trattato in seguito.

<sup>4</sup> Il Domenichi compare come personaggio nei *Due primi dialoghi, di M. Pompeo Della Barba da Pescia, nell'uno de' quali si ragiona de' segreti della natura; nell'altro, se siano di maggior pregio l'armi, o le lettere*, Venezia, Giolito, 1557, riedito nel 1558; a sua volta Pompeo lo era stato nel *Ragionamento d'imprese d'armi e d'amore* del Domenichi, in appendice alle *Imprese militari ed amorose* del Giovio pubblicate nel 1556.

<sup>5</sup> Il *De balneis montis Catini Commentarius* pubblicato col titolo *Commentario intorno alle terme di Montecatini*, a cura di M. G. Nardi, Firenze, Olschki, 1962.

<sup>6</sup> *Spositione d'un sonetto platonico, fatto sopra il primo effecto d'amore, che è il separare l'anima dal corpo de l'amante, dove si tratta de la immortalità de l'anima secondo Aristotile, e secondo Platone*, Firenze, Torrentino, 1549 (riedito nel 1554) e *I Discorsi filosofici di M. Pompeo della Barba da Pescia, sopra il platonico, et divin sogno di Scipione, di Marco Tullio*, Venezia, Giovan Maria Bonelli, 1553 (menzionati nella *Libreria del Doni*); intervenne inoltre con alcuni elementi paratestuali nell'edizione dell'*Heptaplus* di Pico della Mirandola (Pescia, Torrentino, 1555), un testo che larga influenza esercitò nella Firenze cosmiana, e un suo sonetto compare nella volgarizzazione della *Strega* di Giovan Francesco Pico a opera del compaesano Turino Turini (Pescia, Torrentino, 1555). Proprio nel commento ai *Topica*, inoltre, fa accenno a una propria traduzione del *De fato* di Alessandro di Afrodisia, che ebbe un certo ruolo negli ambienti eterodossi fiorentini (cfr. C. Vasoli, *Tra Aristotele, Alessandro di Afrodisia e Juan de Valdés: note su Simone Porzio*, in "Rivista di storia della filosofia", IV, 2001, pp. 561-607).

<sup>7</sup> Cfr. A. Maggi, *Demonologia e neoplatonismo nel trattato d'amore "Spositione d'un sonetto platonico" di Pompeo della Barba*, in "Italianistica", XXVIII, 1999, pp. 9-21. I *Due primi dialoghi* saranno poi messi all'indice nel 1564.

La preminenza di Pompeo, peraltro, è confermata sia dal fatto che l'opera si apre con un proemio di quest'ultimo al fratello, sia dal fatto che è a nome suo la dedicatoria a Francesco Torelli,<sup>8</sup> datata 3 ottobre 1550 (il che quindi fa rimontare l'intera operazione a sei anni prima dell'effettiva edizione); una lettera che chiarisce come il volume dovesse anche valere come presentazione nella società letteraria di un Simone ancora alle prime armi,<sup>9</sup> in modo da facilitarne l'inserimento nella influente cerchia torelliana<sup>10</sup> alla quale Pompeo era strettamente legato.<sup>11</sup> Un lavoro congiunto, peraltro, non pienamente pacifico, dal momento che, in un caso, Pompeo contesta la traduzione, o piuttosto la terminologia adottata dal fratello: "Cicerone chiama spetie quel che io dico forma; l'interprete ha tradotto spetie per bellezza, a me nondimeno pare che sia meglio dire *ne la forma*".<sup>12</sup>

## 2.1 "Topica" nello scenario editoriale contemporaneo

Si tratta di un'opera destinata a mediocre fortuna sia editoriale (non vi furono riedizioni) sia critica,<sup>13</sup> che si segnala però per un singolare

---

<sup>8</sup> In realtà la situazione si inverte con le *Differenze locali* allegate al commento, in cui la traduzione è di Pompeo e la lettera dedicatoria di Simone (un ribaltamento che il Bongi nei suoi *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari...*, Roma, Presso i Principali Librai, 1893, vol. I, 4, pp. 496-497, definisce "imbroglio"); è evidente però quale sia l'opera principale, e quindi quale la lettera dedicatoria di maggior prestigio.

<sup>9</sup> La sua lettura presso l'Accademia fiorentina del sonetto petrarchesco *In nobil sangue vita humile et queta*, poi pubblicata dal Torrentino, è del 1552, e dunque successiva alla dedicatoria di Pompeo.

<sup>10</sup> Cfr. *La Topica di Cicerone, col commento...*, Venezia, Giolito, 1556, c. iir: "[...] e pregola, che accetti mio fratello ancora nel numero de' Servitori fedeli di casa sua, la quale del continuo Dio felicità e conservi".

<sup>11</sup> Francesco era già stato il dedicatario della *Spositione d'un sonetto platonico*, mentre il padre Lelio (citato espressamente nella dedicatoria dei *Topica*) lo era stato de *I Discorsi filosofici*.

<sup>12</sup> *La Topica di Cicerone, col commento...*, cit., p. 131.

<sup>13</sup> Le uniche pagine critiche esplicitamente dedicate sembrano essere: C. Marazzini, *Il perfetto parlare. La retorica in Italia da Dante a Internet*, Roma, Carocci, 2001, pp. 107-

addensamento di peculiarità. Un primo evidente elemento di rilievo è la scelta, tra i testi retorici, di un'opera certo minore,<sup>14</sup> e di un Cicerone dal sapore marcatamente medioevale; per di più i *Topica*, quando pubblicati, e in tal caso è dominante la tradizione aldina, sono in genere associati ad altre opere retoriche ciceroniane, se non tutte: quanto a edizioni singole, per i *Topica* si può contare solo una peraltro rarissima<sup>15</sup> edizione veneziana nel 1552 presso Francesco Portonari, editore dal catalogo quasi solo latino e certo di ridotta visibilità. Per di più, all'altezza dell'edizione del Giolito, a fronte di una certa fortuna delle volgarizzazioni di orazioni<sup>16</sup> o di opere filosofiche,<sup>17</sup> per non dire delle epistole, il novero delle traduzioni delle opere retoriche – ma certo il genere presuppone un pubblico culturalmente selezionato – è ancora scarso. Se si prescinde dal fondamentale *De oratore* del Dolce per Giolito (1547), che vanta ristampe nel 1554, 1555 e nello stesso 1556 e dal *De inventione* nella traduzione antiquaria di Brunetto Latini per i Dorico nel 1546, le sole volgarizzazioni sono quelle della *Rhetorica ad Herennium* del Brucioli per Giolito (1538, 1542) e quella delle *Partitiones oratoriae* con il commento di Rocco Cataneo presso Curzio Troiano nel 1545. La scelta dei *Topica*, e ancor più la loro traduzione, pare quindi riconducibile a precise motivazioni culturali più che a ragioni di mercato.

---

108. Anche la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., non vi dedica d'altronde più di una decina di righe.

<sup>14</sup> La prefazione della più recente edizione commentata, nonché edizione critica, (ed. by T. Reinhardt, Oxford, Oxford University Press, 2003) si apre con l'asserzione: "The *Topica* is a marginal work". Citazioni e riferimenti sono tratti da questa edizione.

<sup>15</sup> Censita da *Edit16* solo alla Vittorio Emanuele III di Napoli.

<sup>16</sup> Ad esempio nello stesso 1556 escono tutte le orazioni per Lodovico Avanzi e *Le Filippiche* per Paolo Manuzio.

<sup>17</sup> A stampa furono *De officiis*, *De amicitia*, *De senectute*, *Paradoxa stoicorum*, *Somnium* e *Tusculanae*.

### 3. I Torelli e la politica culturale di Cosimo I

Vale la pena ora di sottolineare come l'intera operazione dei della Barba si inserisce pienamente nella politica culturale di Cosimo I;<sup>18</sup> Francesco e Lelio Torelli (rispettivamente dedicatario diretto e mediato del volumetto) non solo erano figure di primo piano del regime cosmiano (entrambi auditori ducali, e Lelio primo segretario), ma avevano giocato un ruolo determinante nei suoi principali istituti culturali; Lelio era stato infatti colui che nel 1547 aveva firmato per conto di Cosimo il contratto che istituiva come impressore ducale proprio quel Lorenzo Torrentino<sup>19</sup> presso il quale avevano trovato destinazione quasi tutte le opere in cui, in una forma o nell'altra, erano intervenuti i della Barba;<sup>20</sup> non solo: Lelio era stato *magna pars* nella trasformazione degli Umidi nell'Accademia Fiorentina, e poi nella istituzionalizzazione di quest'ultima come strumento dei programmi culturali di Cosimo,<sup>21</sup> e un ruolo centrale aveva svolto anche nell'edizione delle *Historiae* di Giovio presso il Torrentino,

---

<sup>18</sup> Ci si limita a rimandare, per l'intero paragrafo, ai fondamentali saggi raccolti in M. Plaisance, *L'accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Vecchiarelli, 2004.

<sup>19</sup> Si rimanda quantomeno a L. Perini, *Editori e potere in Italia dalla fine del secolo XV all'Unità*, cap. 6, *Dalla stamperia ducale alla biblioteca di Cosimo*, in *Storia d'Italia. Annali 4. Intellettuali e potere*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 763-853, in particolare pp. 788-800; a C. Di Filippo Bareggi, *Tre tipografie fiorentine fra repubblica e principato*, in "Nuova rivista storica", LVIII, 1974, pp. 318-348; e a A. Ricci, *Lorenzo Torrentino and the Cultural Programme of Cosimo I de' Medici*, in *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, edited by K. Eisenbichler, Aldershot, Ashgate, 2001, pp. 103-119.

<sup>20</sup> Per di più Lorenzo Torrentino aveva localizzato nel 1554-1555 la sua stamperia proprio a Pescia, città natale dei due fratelli che ancora vi svolgevano il ruolo di ottimati. Per il suo soggiorno a Pescia, cfr. C. Fedeli, *Lorenzo Torrentino e la sua dimora a Pescia*, in *Miscellanea storico-letteraria a Francesco Mariotti*, Pisa, 1907, pp. 73-87.

<sup>21</sup> Dal 1550, inoltre, è Lelio a decidere quali autori possano essere commentati nell'Accademia.

un'operazione altamente politica come conferma l'omaggio che ne fu fatto a tutti i grandi potenti europei, e non solo.<sup>22</sup>

Francesco, da parte sua, per quanto meno centrale del padre, non solo era intervenuto nell'edizione delle *Pandette* (prestigiosa operazione di propaganda culturale e politica), ma aveva avuto l'indiscusso onore di essere eletto nel dicembre 1550 nella commissione di cinque accademici (insieme a figure di indiscutibile prestigio e veri intellettuali organici, come Giambullari, Varchi, Lenzoni e Gelli) incaricata del "far le regole del parlar toscano, et fiorentino".<sup>23</sup> La stesura del commento cade quindi non a caso, stante la data della dedica, negli stessi mesi in cui Francesco era impegnato in un ambizioso progetto di riforma e normatizzazione linguistica. E i due fratelli della Barba, è sempre opportuno ricordare, non solo erano stati membri dell'Accademia, ma vi avevano anche tenuto letture pubbliche.

L'opera, dunque, nasce organica al più ampio e complesso programma culturale cosmiano.<sup>24</sup> La pur concisa dedica a Francesco Torelli, infatti, si muove pienamente lungo direttrici ben radicate negli ambienti fiorentini, come l'esigenza di volgarizzare i testi classici, di adottare un approccio unitario alle varie discipline, ma anche di fornire una strumentazione per quel nuovo pubblico di capricciosi bottai a cui pensava Cosimo. Al centro, dunque, un volgare – e una società che vi si identifica e lo esprime – che rivendica pari

---

<sup>22</sup> L. Perini, *Firenze e la Toscana*, in *La stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno (Roma, 17-21 ottobre 1989)*, a cura di M. Santoro, Roma, Bulzoni, 1992, vol. I, pp. 429-460, a p. 445.

<sup>23</sup> Citiamo da M. Plaisance, *L'accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, cit., p. 217.

<sup>24</sup> Oltre a quelle citate alla n. 11, anche le altre opere dei due fratelli esibivano come dedicatarii importanti personaggi medicei: la *Nuova spositione* e la traduzione da Boezio allegata ai *Topica* sono indirizzate da Simone a Giulio de' Medici (cugino di Cosimo); i *Due primi dialoghi* di Pompeo (definiti peraltro la prosecuzione di discorsi avviati in casa di Francesco Torelli) a Iacopo Salviati, nipote del cardinal Bernardo Salviati e parente di Cosimo I. A chiudere il cerchio, nel *Ragionamento* del Domenichi allegato alle *Imprese* del Giovio (dedicate a Cosimo), a Pompeo si affiancava come personaggio Arnolfo Arlenio, fine grecista di orbita torrentiniana che aveva dedicato il suo *Lexicon* a Cosimo.

dignità con il latino, e le stesse potenzialità di uso complesso e argomentativo. Di più, una lingua a cui è connaturato il sistema ciceroniano di *loci*, e bisognosa solo di una loro esplicazione e regolamentazione perché possa, assorbiti gli elementi della cultura classica, proporsi come superamento di quest'ultima.<sup>25</sup>

"[...] ho aggiunto un poco d'ispositione, dove ho cavati esempi del Boccaccio, di Dante, e del Petrarca, a ciaschedun luogo appropriati, per facilitarla a que' tali, che ne la nostra volgar lingua piacerà di leggerla: in questo mi è stato molto di fatica; conciosia che non si possa parlar in qualunque sorta di ragionamento si sia, che non s'usi qualch'uno di questi luoghi per far buone le ragioni che si dicono".<sup>26</sup>

I *Topica* d'altronde accoppiano traduzione di un classico e commento, raccogliendo così due distinte fenomenologie editoriali della stagione aurea del Torrentino, entrambe rispondenti al più generale profilo divulgativo della cultura cosmiana, ossia volgarizzazione e "lezione". Il volume, al contrario, appare piuttosto anomalo nel catalogo giolitino, e se la stessa lettera di Gabriele Giolito ai lettori (forse ascrivibile al Dolce, come suonavano le note accuse del Ruscelli) ricalca certamente posizioni già espresse in altre traduzioni pubblicate dall'editore veneziano, si muove però indubbiamente lungo linee guida assimilabili a quelle del progetto traduttorio cosmiano:

"Perciò che infiniti, che non hanno cognition della lingua Greca, né della Latina, prendono non pure infinito diletto e ricreazione d'animo; ma anco venendo a contezza di historie, di favole, e di molti secreti della natura, che in altre lingue non si contengono, possano comparire fra gli huomini letterati, et ascendere a qualche riputatione et honore. E

---

<sup>25</sup> Per l'impianto organico della *topica* in Cicerone, così osserva M. C. Leff: "Cicero's attempt to unify, rather than merely conflate, the topics of rhetoric and dialectic, was to be a source of inspiration to the Renaissance humanists who sought an integrated theory of practical argument" (M. C. Leff, *The Topics of Argumentative Invention in Latin Rhetorical Theory from Cicero to Boethius*, in "Rhetorica", I, 1983, pp. 23-44).

<sup>26</sup> *La Topica di Cicerone, col commento...*, cit., c. \*iiv.

chi non sa, che se le scienze fossero scritte nella nostra lingua, molti, senza sudar nell'imparare né la Greca né la Latina, ne riuscirebbono eccellenti Maestri?".<sup>27</sup>

Anche la lettera giolitina ai lettori, come la dedicatoria, ribadisce come elemento fondamentale l'applicabilità della topica alla lingua volgare, e dunque la piena dignità di quest'ultima come strumento sociale; i *Topica* ciceroniani infatti, accentuando forse per ragioni di *marketing* la necessità della loro lettura, sono qui definiti "opera tanto necessaria, che senza la contezza di lei non si può acconciamente usar ragioni, né parlando, né scrivendo".<sup>28</sup> Ciò che però manca nella lettera rispetto alla dedicatoria è il riferimento all'esemplificazione del testo ciceroniano sulla base delle Tre Corone, che si profila come un vero terzo elemento autonomo, e non necessario, stratificato su traduzione e commento. Il sistema citazionale riceve infatti un'attenzione del tutto particolare: enunciato con piena evidenza già nel frontespizio, viene sottolineato, con ottimismo non del tutto giustificato per la sua efficacia per una migliore comprensione del trattato ciceroniano, nel passaggio già visto della dedica a Francesco Torelli. In quest'ultima anzi, paradossalmente, riceve spazio persino superiore al commento in sé.

Anche il riferimento ai toscani trecenteschi, d'altronde, si inserisce pienamente, come è ben noto, nel progetto culturale della cerchia cosmiana; basti ricordare che dal 1553 gli ordinamenti dell'Accademia fiorentina prevedevano due lettori fissi e remunerati, uno per Dante e uno per Petrarca, e che nello stesso 1556 esce postuma presso Torrentino la *In difesa della lingua italiana, et di Dante* del Lenzoni. Peraltro la preminenza petrarchesca è

---

<sup>27</sup> Ivi, c. \*\*viiiiv. Basti ricordare, ne *I capricci del Bottai*, le parole di uno dei letterati scandalizzati alla notizia della traduzione della *Retorica* di Aristotele da parte di Bernardo Segni: "[...] e' non istà bene ch'ogni volgare abbia a sapere quello che un altro si arà guadagnato in molti anni con gran fatica su pe' libri greci e latini" (in G. B. Gelli, *I capricci del Bottai*, in *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, II, p. 967).

<sup>28</sup> *La Topica di Cicerone, col comento...*, cit., c. \*\*viiiiv.

indubbia, e forse inevitabile. In conclusione del commento, e in uno dei passi più densi di citazioni, si leva un elogio proprio a Petrarca, autore di composizioni volgari "ne le quali non pure tiene il primo luogo fra Poeti nostri, ma ha posto tal meta a quelli che scriveranno, che non fia facile ad alcuno l'arrivarvi".<sup>29</sup> A tale dichiarazione risponde la prevalenza quantitativa dei rimandi petrarcheschi (68, contro i 31 a Boccaccio e i 19 a Dante); prevalenza netta, certo, ma non assoluta e che ben corrisponde invece al progetto pantoscano medico.

#### 4. *Erudizione e ornamento*

Ciò che è rilevante, però, è la varia tipologia dei riferimenti ai tre autori. Le citazioni, infatti, si dispiegano su una stratificazione di livelli, ognuno regolato da una logica interna non pienamente congruente con quelle degli altri. Al livello più superficiale, le citazioni hanno un valore eminentemente erudito; inserti colti che ovviamente non contribuiscono alla comprensione dei *Topica* e del sistema di *loci* che ne è il tema.

Al di là di casi in cui, persino più che di erudizione, verrebbe da parlare di facili sintagmi scolastici, come la postilla, durante l'esposizione degli entimemi, che Dante definì Aristotele il maestro di color che sanno,<sup>30</sup> le occorrenze in tal senso sono numerose, spesso con mera funzione lessicale; ad esempio, a p. 62, della Barba ricorre a Petrarca, citando *Triumphus Famae*, I, 25 ("Onde quelli che erano presi da nimici e fatti servi, si chiamavano mancipii; disse il Petrarca: *L'un di virtù, e non d'amor mancipio*; cioè, servo") soltanto per chiarire il significato della parola mancipio; elemento chiaramente non necessario, meramente erudito, che però si stratifica sul restante sistema di

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 176.

<sup>30</sup> Ivi, p. 111.

rimandi. Se non il significato in sé di una parola, a dover essere chiarita può essere la sua valenza: ad esempio, rievocando la distinzione ciceroniana tra qualità semplice e qualità per comparazione (*Topica*, 84), e la collocazione dell'onestà tra le qualità semplici, Pompeo ritiene opportuno specificare che quest'ultima, per le donne, è la pudicizia, e al riguardo, citando *Triumphus Pudicitiae*, 79-81, ricorda che “questa fu una di quelle armi con che Madonna Laura appresso del Petrarca vinse amore, quando disse: *Honestate e vergogna a la fronte era, / Nobile par de le virtù divine, / Che fan costei sopra le donne altiera*; dove è d'avvertire che avvenga che il Poeta habbia posta la vergogna per virtù, non è così risolutamente da farmela buona [...]”.<sup>31</sup>

Oppure può trattarsi di una chiosa a un elemento classico, come quando, allorché Cicerone parla delle testimonianze, e in particolare di quelle di origine divina, Pompeo, citando *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 210, puntualizza: “Fra questi sono ancora, il volare e 'l canto de gl'uccelli; da' quali si pigliano gli aguri buoni, o cattivi secondo il volare che fanno da man destra, o sinistra, de' quali disse il Petrarca: *Qual destro corvo, o qual manca cornice / Canti il mio fato, o qual parca l'inaspe?*”.<sup>32</sup>

Al contrario le citazioni volgari, e ciò può essere sorprendente, possono anche avere la funzione di contestare alcune asserzioni ciceroniane: mentre commenta la sezione “Dichiaratione di quel che è detto” (*Topica*, 73, 17-76, 14), dedicata al valore della testimonianza, della Barba limita l'attendibilità delle confessioni sottotortura, casi in cui, per Cicerone, “*ea videtur veritas ipsa dicere*”; in questo caso, infatti, Pompeo, forse memore della sua professione medica, non si esime – sia detto a suo credito – dal ricordare casi di uomini che

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 161. Così per dimostrare che cosa sia la “volontà”, ossia “appetito ragionevole che cagiona le cose guidate da la ragione”, non ritenendo sufficiente specificare che è la volontà a spingere alla lettura di un libro, puntualizza che è la volontà a spingere il vecchierello di *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 16 a mettersi in viaggio per Roma (p. 120).

<sup>32</sup> Ivi, p. 144.

confessano per paura e debolezza di corpo, e conferma tutto ciò con gli esempi di *Decameron*, III, 7, 15 e IV, 3, 32.<sup>33</sup>

Un secondo livello ha una funzione chiarificatrice più che esemplificatrice, ossia, a differenza di ciò che accadrà per la tipologia che sarà presentata in seguito, serve solo a spiegare alcuni passaggi del commento stesso, mentre non propone un sistema di esempi volgari paralleli e alternativi a quelli utilizzati da Cicerone; la conseguenza è che tali citazioni hanno in genere un valore pleonastico piuttosto marcato, non immune nemmeno in questo caso da un certo timbro erudito. Così, ad esempio, sempre in riferimento alle qualità semplici, Pompeo ripercorre la succinta distinzione del trattatello in tre tipologie: l'utile e l'inutile; il giusto e l'ingiusto; l'onesto e il brutto. A commento della prima tipologia, con riferimento a *Decameron*, X, 3, 4-6, Pompeo chiosa:

“L'esempio del primo è: se le ricchezze sono da essere desiderate, o no, e se la povertà sia da essere fuggita; e diciamo che le ricchezze bene usate son bene e da essere desiderate, ma s'elle siano male usate, son male, come quelle di Natan appresso del Boccaccio ne la decima giornata; liberalissimamente da lui usate erano bene, perché giovavano ad ogn'huomo, e giovavano anco a lui rendendolo famoso, et ornato di quella nobilissima virtù morale che è chiamata liberalità, dove che alcun altro raccogliendole e tenendole sepulte senza distribuirle incorre in quel pessimo vizio de la avaritia [...]”<sup>34</sup>

Caso evidente, questo, di una citazione referenziale al solo commento, e non al testo ciceroniano, e che viene a postillare un passaggio che di per sé non avrebbe certo avuto esigenza di una chiarificazione.

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 140.

<sup>34</sup> Ivi, p. 155.

### 5. Citazioni ed esemplificazioni

I casi precedenti avevano sostanzialmente la funzione di adornamento e nobilitazione, ma anche quella di rafforzare, per addensamento, la tipologia fondamentale delle citazioni. I riferimenti più interessanti sono infatti quelli che dovrebbero esplicitamente servire a chiarire, come dichiarato dalla dedicatoria, i passaggi più oscuri del testo ciceroniano e dunque pertengono al livello più profondo del testo; soprattutto, gli esempi moderni si pongono come apparato esemplificativo alternativo a quello offerto da Cicerone. In realtà, in questo caso, il sistema citazionale desunto dai tre classici volgari presenta alcune notevoli difformità rispetto al tessuto del testo, e talora non rispetta pienamente le attese del lettore. In primo luogo è da osservare che i riferimenti sono piuttosto estemporanei, e non si applicano organicamente al testo ciceroniano; la prima citazione, infatti, ricorre soltanto nella sezione del commento intitolata “Divisione de’ luoghi” (*Topica*, 8, 29-8, 33): blocco fondamentale, perché qui Cicerone, in una sorta di indice interno, enuncia la ripartizione tra due tipi di *loci*, quelli “fissi ne la cosa stessa di che si tratta” e quelli che “si pigliano di fuori”, per usare la traduzione di Simone. I primi, a loro volta, si ripartiscono in quelli che “si pigliano o dal tutto, o da le parti di essa, o da l’Etimologia, ovvero da le cose che in un certo modo si riferiscano a quello di che si dubita”:<sup>35</sup> l’esemplificazione, però, viene fornita soltanto per l’etimologia, con il rimando a *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 5, 9-11, giocato sulla ben nota polisemia del nome Laura (“Così laudare e riverire insegna / La voce stessa, pur che altri vi chiami / O d’ogni riverenza e d’honor degna”).<sup>36</sup> Il rimando, dunque, si ha probabilmente proprio per la tipologia più evidente, quella che meno avrebbe richiesto un’esemplificazione basata su testi ben noti

---

<sup>35</sup> Ivi, pp. 19-20.

<sup>36</sup> Ivi, p. 21.

al lettore medio. Un rimando peraltro, anche in questo caso, più colto (e nemmeno poi tanto) che effettivamente utile.

Anche quando le citazioni volgari si applichino organicamente all'intero capitolo, ciò avviene spesso con strategie non congruenti, né sempre pertinenti. La sezione successiva "Le differenze de' luoghi dal tutto overo da la difinitione, e da le parti, e da l'Etimologia" (*Topica*, 9, 1-10, 12) riprende i primi tre elementi dei già visti *loci* "fissi ne la cosa stessa di che si tratta": qui invece Pompeo è effettivamente puntuale nell'esemplificazione del *locus ex definitione*, anche se, piuttosto sorprendentemente, fa ciò con un doppio rimando al *Convivio*, in specie alle asserzioni che il volgare del commento è ubbidiente alle canzoni ed è frutto di liberalità sulla base delle definizioni di ubbidienza e di liberalità (rispettivamente I, vii e viii).<sup>37</sup> Un riferimento corretto, ma talmente denso nella sua forma abbreviata da non essere immediatamente perspicuo. La presentazione del secondo elemento, la *partium enumeratio*, è nel commento, se non pienamente discutibile, senz'altro non del tutto congruente con l'esempio ciceroniano e quindi suscettibile di qualche confusione; tale presentazione, infatti, è costruita sulla dimostrazione che un servo non può essere libero quando non si siano verificate le tre condizioni che portavano all'emancipazione, ossia *census* (inserimento nelle liste dei contribuenti), *vindicta* (intervento del pretore), *testamentus* (testamento del proprietario). Si tratta dunque di una progressiva esclusione delle tre distinte *species* che erano, appunto, *partes* costitutive del *genus* 'modi di emancipazione'. L'esempio volgare di Pompeo, però, non rispetta affatto il rapporto *species-genus* di Cicerone, rimandando a *Decameron*, I, intr., 76-77:

"[...] con questo luogo da le parti prova Elisa nel principio del *Decamerone*, a loro essere impossibile d'havere huomini per guida e per capo della compagnia loro, dicendo parte de' nostri huomini sono morti l'altra parte che vivi sono vanno fuggendo senza sapere

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 25.

noi dove, e 'l prendere gli strani non saria convenevole, dunque viene a concludere che era impossibile a loro havere huomini a governo di quella loro compagnia, poi che non potevano havere né parenti, né strani con honore loro".<sup>38</sup>

Evidente, è come non si sia qui in un rapporto strutturato *species-genus*, e si sia piuttosto di fronte a uno slittamento rispetto all'esempio ciceroniano. Il terzo caso, quello dell'etimologia, non fa poi che rimandare a quanto già osservato, nella sezione precedente, per il nome Laura, pur specificando che si potrebbero addurre altri esempi da Dante e Petrarca. Anche qui, però, vale la pena di verificare la differente applicazione rispetto a Cicerone: questi, basandosi sull'etimologia di *assiduus* derivato *ab aere dando*, argomenta che poiché la legge asserisce che solo un *assiduus* può farsi garante di un *assiduus*, ciò implica che solo un ricco può esserlo di un ricco. L'etimologia, in questo caso, serve per argomentare, per effettuare un passaggio logico; nel caso di Laura, invece, l'etimologia si esaurisce in sé, senza applicazioni al di là del soggetto.

La stessa applicazione disorganica e desultoria compare anche nella sezione "Le differenze de' luoghi che hanno riguardo a la cosa che viene in questione" (*Topica*, 11), in cui siamo di fronte a un lungo elenco di *loci*, tredici per l'esattezza. Solo per l'ultimo, però, quello "ex comparatione maiorum aut parium aut minorum", abbiamo l'esempio volgare, o meglio tre distinti esempi boccacciani, uno per la "comparatione de' maggiori" (*Decameron*, VII, 3, 17-21), uno per quella "de minori" (*Decameron*, I, intr., 68), uno per quella "de pari" (*Decameron*, IV, intr., 33).<sup>39</sup> Al di là del fatto che quest'ultimo esempio – impostato sul fatto che Cavalcanti, Cino e Dante considerarono un onore piacere alle donne e dunque vi sarebbe legittimato Boccaccio stesso – sarebbe forse più adatto alla comparazione sulla base dei maggiori, che su quella dei pari, resta evidente la discutibilità di un'esemplificazione la cui utilità è

<sup>38</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>39</sup> Ivi, p. 22.

probabilmente inferiore rispetto a quanto sarebbe necessario per *loci* forse più ostici.

D'altronde, sovente la stessa riducibilità dell'esempio volgare a quello ciceroniano è decisamente forzata; ad esempio per l'argomentazione a *differentia* Cicerone ricorre sinteticamente all'esempio che se un marito lascia in testamento alla moglie "argentum omne quod suum esset" (*Topica*, 16, 17-18: "tutto l'argento che si trovasse di suo"),<sup>40</sup> ciò non implica che le spetti anche l'argento dato a prestito; della Barba ricorre a un singolare esempio decameroniano (*Decameron*, VIII, 4), che si 'salva' soltanto per un'arbitraria addizione finale che altera, e non poco, il senso del testo (peraltro riassunto in maniera non strettamente fedele), dal momento che l'inaccettabilità del rapporto tra Ricciarda/Piccarda e il prevosto fiesolano non è dovuta ovviamente a una differenza di età e di natura, come sembrerebbe dall'enunciazione di Pompeo, ma allo *status* del chierico, e alla sua età, e all'esigenza di rispettabilità di una donna non più giovanissima e vedova:

"Dal dissimile poi è quello di che si vale Madonna Ricciarda ne l'ottava giornata contro al proposto di Fiesole mostrando che a lui non stia bene lo amarla, dicendo a un vecchio e padre spirituale, non è cosa lecita né honesta amare una fanciulla, e vedova etc. Però che qui si vede una grandissima dissimiglianza di nature di età, e di costumi".<sup>41</sup>

Spesso, poi, l'esempio volgare può essere talmente poco pertinente da poter indurre il lettore in confusione; a commento della sezione "Difinitioni d'altre sorti" (*Topica*, 28), in cui si esemplificano le "difinitioni per le parti",<sup>42</sup> della Barba, che già era ricorso a *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 19, 1-4,

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 38.

<sup>41</sup> Ivi, p. 39.

<sup>42</sup> Si cita, per la sua efficace esemplarità, la traduzione di Simone: "quando la cosa, che è proposta, si spartisce quasi ne le sue membra, come se uno dica: La ragion civile è quella che consiste ne le leggi, ne le determinationi del Senato, ne le cose giudicate, ne l'autorità de Iurisconsulti, ne gl'editti de' Magistrati, ne la consuetudine, e ne l'equità" (ivi, p. 64).

impiega anche *Triumphus Cupidinis*, I, 23-27, in cui si incontra la descrizione di Amore attraverso l'elenco dei suoi tratti caratterizzanti: "Sopra un carro di fuoco un garzon crudo / Con archi in mano e con saette a i fianchi, / Nulla tenea però maglia né scudo, / Sopra gl'homeri havea sol due grandi ali / Di color mille, e tutto l'altro ignudo". Dove è chiaro che gli attributi di Eros, e gli elementi mancanti, non sono certo le parti costitutive di Eros.

#### 6. *Dalla casistica giuridica alla casistica retorica*

La mancanza di un'applicazione integrale dell'esemplificazione volgare, così come la sua imperfetta corrispondenza, non sono certo riducibili a un'imperizia di Pompeo, o alla pretestuosità di un meccanico ricorso alle Tre Corone,<sup>43</sup> quanto piuttosto indicano che sono in realtà queste il fulcro vitale del commento, e che la letteratura è il vero campo di interesse del commentatore. La poca congruità degli esempi volgari con gli originali ciceroniani, d'altronde, è particolarmente evidente nello stesso slittamento dall'ambito giuridico degli esempi ciceroniani a quello lirico e narrativo di quelli volgari. È un aspetto che merita un discorso a parte ed emerge con chiarezza nella prima sezione del trattato, in cui Cicerone (fino a *Topica*, 25) affronta uno ad uno i *loci* che erano stati solo elencati in *Topica*, 11, proponendo per ognuno di essi un esempio tanto sintetico quanto efficace. Pompeo dispiega qui nel suo commento un contro-sistema di citazioni tratte dalle Tre Corone che denuncia una forte difformità rispetto al testo di riferimento; primi a essere esaminati sono gli *argumenta coniugata* (*Topica*, 12), ossia i casi basati su parole della stessa famiglia etimologica. L'esempio concreto è "Si compascuus ager est, ius est compascere": "se 'l campo è pastura comune, è lecito pascervi

---

<sup>43</sup> Cfr. C. Marazzini, *Il perfetto parlare. La retorica in Italia da Dante a Internet*, cit., p. 108.

comunemente" nella traduzione giolitina.<sup>44</sup> Come sottolinea il commento, "questo luogo è diverso da quel di sopra de la Etimologia, perché quello consiste ne la forza del vocabolo, e questo ne la natura de la cosa"; purtroppo l'esempio petrarchesco – "Questi è colui che 'l mondo chiama Amore: / amaro, come vedi, e vedrai meglio / quando fia tuo, com'è nostro signore" (*Triumphus Cupidinis*, I, 76-78) – non ha valore argomentativo (il legame etimologico non è il cardine di una dimostrazione), né il bisticcio ossimorico amore-amaro ha valore etimologico.

Basti, d'altronde, vedere come viene amplificata la sezione "La differenza de' luoghi da la comparatione" (*Topica*, 23, 21-23, 29); Cicerone, con la sintesi tipica di tutto il trattato, esemplifica così la comparazione da maggiore a minore: "se non si mantengano i confini ne la Città, non vi si farà stare anco l'acqua discosto"; per l'inverso, per la comparazione da minore a maggiore, si limita a enunciare la possibilità di ribaltare l'esempio; per quella da pari a pari, l'esempio enunciato è: "perché a l'havere Iurisdittione in su un Campo, si ricerca lo haverlo posseduto dui anni, il medesimo sia ne le case". Tutto ciò è amplificato nel commento da sei citazioni, tutte petrarchesche.<sup>45</sup> Tra queste, molto significative sono quelle impostate sull'equivalenza: "Vergine s'a mercede / Miseria estrema de le humane cose / Giamai si volse, al mio prego t'inchina" e "Se 'l pensier che mi strugge, / Come è pungente e saldo / Così vestisse d'un color conforme / Forse tal m'arde e fugge / Ch'avria parte del caldo".<sup>46</sup> Uno slittamento all'ambito lirico che rende precaria la stabilità del rapporto di uguaglianza (nel primo esempio, si potrebbe parlare in fondo anche di comparazione da minore a maggiore), se non, come

<sup>44</sup> *La Topica di Cicerone, col commento...*, cit., p. 33.

<sup>45</sup> *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 264, 51-54; 366, 121-123; 366, 10-12; 125, 1-5; 21, 9-14; 28, 68-72.

<sup>46</sup> *La Topica di Cicerone, col commento...*, cit., p. 53.

nell'ipotetica del secondo, l'esistenza stessa di un'argomentazione comparativa.

Estremamente significativo è un ultimo caso tratto dalla sezione “La differenza da collegati, che è de' luoghi rispettivi” (*Topica*, 38), cioè parole legate dalla radice etimologica, il cui esempio, nella traduzione di Simone, è efficacissimo: “come se noi intendessimo acqua piovana quella solamente che è raccolta per il piovere, e venisse Mutio, il quale per essere collegate queste parole piovere e piovana, dicesse doversi fare stare discosto ogni acqua che piovendo fosse cresciuta”.<sup>47</sup> L'esempio boccacciano scelto da della Barba (*Decameron*, VI, 8, 9) è sorprendente:

“[...] da la colleganza parimente di queste voci, dispiacere, e spiacevoli, argomenta Fresco appresso del Boccaccio, mostrando a la nipote che ella sia spiacevole, quando dice: Figliuola se così ti dispiacciono gli spiacevoli come tu dì, se tu vuoi vivere lieta, non ti specchiare mai”.<sup>48</sup>

In questo caso, infatti, non abbiamo un'argomentazione impostata su un'affinità etimologica, ma semplicemente il ‘rispecchiamento’ di un unico appellativo. D'altronde, anche quando Pompeo cerca di mantenersi contiguo all'esempio giuridico ciceroniano, per lo meno per ricorrenza di immagini e termini, la casistica volgare sembra forzata; esemplare è la sezione “La differenza del luogo da' congiunti” che analizza il passaggio (*Topica*, 50-52) in cui Cicerone si sofferma sulla possibilità di ricostruire un evento sulla base di ciò che è “dopo la cosa”, e cita, sempre nella traduzione di Simone, “il pallore, il rossore, il vacillare, e s'altri segni ci sono del rimescolamento e de l'essere consapevole, oltre di ciò il lume spento, il coltello insanguinato, e tutte l'altre cose, che posson dare sospetto del fatto” come indizi di un reato e di una

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 82.

<sup>48</sup> Ivi, p. 83.

colpevolezza.<sup>49</sup> Il commento di Pompeo è puntuale, se non che non resiste alla tentazione di osservare che il rossore può essere anche contemporaneo al fatto:

“Dopo la cosa vengano il rossore la pallidezza e la tristezza, avvenga che alcuni di questi possano essere ancora con la cosa, come de la tristezza disse il Petrarca: *Perché ne gl’atti d’allegrezza spenti / Di fuor si legge come io dentro avvampi*. E altrove de l’impallidire di Madonna Laura che dimostrava il dolore che ella de la partita di lui pigliava dice: *Quel vago impallidir, che ’l dolce riso etc.*”.<sup>50</sup>

In questo caso, l’esigenza petrarchesca prende dunque decisamente il sopravvento sulla necessità di illustrare la forza del *post factum*; e difatti Pompeo, per completare l’esempio, torna sugli indizi “dopo la cosa”, e indica allora la “frequentia del battere del polso, e del cuore e la velocità, perché queste sono alterationi che sogliono venire a quelli che han fatto qualche male”: se non che in questo caso prevale l’esigenza boccacciana, e l’esempio sarà la novella di Agilulf (*Decameron*, III, 2), in cui però l’ansimare del palafreniere non è certo legato al senso di colpa, ma alla ‘fatica’ cui si era sottoposto.

### 7. Per una retorica volgare

La transizione dall’ambito giuridico a uno più strettamente umanistico è peraltro già implicita nel testo ciceroniano; Trebazio, infatti, è un giureconsulto, e gli esempi sono tratti dall’ambito giuridico solo perché pertinenti alla sua professione e ai suoi interessi; lo stesso Cicerone (*Topica*, 72) decide ad esempio di soffermarsi sui *loci* esterni alle cose, per quanto non pertengano ai giureconsulti, al fine di giovare a coloro che “si dilettono de gli studii buoni”.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Ivi, p. 98.

<sup>50</sup> Ivi, p. 100.

<sup>51</sup> Ivi, p. 133.

Uno snodo essenziale è il passaggio in cui Cicerone, rivolgendosi a Trebazio, riconosce che gli *adiuncti*, ossia i “congiunti”, sono materia da oratori, più che da filosofi o giureconsulti quale è l’interlocutore. Nondimeno, per completezza, sceglie di soffermarvisi brevemente: gli esempi ciceroniani, però, continuano a essere di ambito, se non giuridico, giudiziario, come un coltello insanguinato o un lume spento che possono essere indizi di un reato (*Topica*, 51-52); è forse il passo in cui meglio si osserva l’operazione di Pompeo della Barba; questi infatti riporta sì, come si è visto, l’esempio della novella di Agilulf e del palafreniere, che è, se così si può dire, investigativa, ma per il resto l’ambito è lirico, con cinque esempi petrarcheschi. Della Barba, dunque, proprio mentre in conclusione della sezione di commento sancisce e ribadisce quanto già accennato nella dedicatoria, ossia che “i luoghi tutti sono comuni”,<sup>52</sup> compie un ulteriore passaggio, dall’oratore al poeta, facendo passare in atto quanto in Cicerone era ancora solo in potenza.

L’assunto teorico, ovviamente, resta quello che i *loci* logico-retorici sono connaturati a qualsiasi lingua e scambio comunicativo, e l’opzione di Pompeo della Barba per esempi tratti dalle Tre Corone risponde in teoria al ruolo etico-civile della cultura e dell’intellettuale, centrali nelle teorizzazioni della Firenze dell’epoca e nell’intero sistema dello Stato cosmiano. Un chiaro riscontro si ha allorché, nel paragrafo “La differenza de’ luoghi dal contrario, e da gl’aggiunti” (*Topica*, 17-18), Pompeo dopo aver spiegato attraverso *Decameron*, IX, 2, 14 gli “aggiunti”, ossia argomentazioni imperniate su conseguenze non necessarie ma solo verosimili, passa a esemplificare i “luoghi dal contrario” (consistenti nella contrapposizione di due concetti). La transizione tra i due ambiti è sintomatica, e si tratta dell’amplificazione di quanto già asserito nella dedica e nell’avvertimento ai lettori:

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 101.

"[...] e perché ogn'uno che parla, o che scrive, ancora che bene spesso non se n'accorga, usa sempre qualche uno di questi luoghi per provare le sue ragioni, o riprovare quelle d'altri, però ho giudicato non essere fuori di proposito fare avvertiti i Lettori con qualche esempio, ne li nostri più considerati Scrittori Toscani, acciò che meglio poi ciascuno possa conoscerli e usarli".<sup>53</sup>

L'esemplificazione quindi è pensata per l'ambito civile, in cui può capitare che qualcuno debba "provare le sue ragioni, o riprovare quelle d'altri", ed è finalizzata sia all'espressione scritta sia a quella parlata. L'esemplificazione concreta dei "luoghi dal contrario", però, è basata su *Rerum Vulgarium Fragmenta* 360, 86-90 e 97-106, in cui è inscenata l'autodifesa di Amore dalle accuse di Francesco: la trasposizione poetica, quindi, di *accusatoria* e *defensoria*. Si tratta probabilmente del momento di massima contiguità tra adesione al modello letterario volgare e progetto di fornire una precettistica che meglio strutturi la lingua volgare come strumento operativo nella pratica e nella vita civile, assicurando così al volgare una piena equiparazione al latino come lingua colta. L'apparato citazionale non è finalizzato dunque a mere ragioni esplicative ma è dimostrazione di una innata codificazione della logica al di là delle sue specifiche applicazioni.

Tuttavia, per l'appunto, la scelta di ricorrere alle Tre Corone non è necessitata né dalla traduzione, né dal commento, per i quali sarebbero bastati esempi di ambito volgare, più vicini alla sensibilità e all'esperienza del lettore moderno, ma non letterari. Proprio *Quell'antiquo mio dolce empio signore*, a cui Pompeo ricorre come esemplificazione di dimostrazione e confutazione, è infatti anche l'esempio di massima letteraturizzazione della retorica. Che il commento viva di un particolare interesse proprio per la letteratura è confermato, peraltro, dall'attenzione a distinguere gli ambiti dei vari *loci*, molto più di quanto avvenga nel trattato ciceroniano. Nella sezione "Dichiaratione de' luoghi più ampia, e prima di quelli, che sono da la

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 42.

difinitione” (*Topica*, 26-27), Pompeo, scartando rispetto al testo ciceroniano, introduce infatti la distinzione tra definizione e descrizione, osservando che “la prima è de’ filosofi, la seconda de gl’Oratori e de’ Poeti”; quest’ultima è esemplata sulla descrizione della vita umana di *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 294, 12-14 (“Veramente siam noi polvere et ombra, / Veramente la voglia, è cieca e ingorda / Veramente fallace è la speranza”) e su quella della fama di *Purgatorio*, XI, 100-102 (“Non è il mondan rumore altro che un fiato / Di vento, che hor vien quinci et hor vien quindi, / Et muta nome perché muta lato”); la definizione invece, di pertinenza dei filosofi, sulla base del sonetto *Molti volendo dir che fusse Amore* e, riallacciandosi ai propri interessi platonici, sulla determinazione di amore in *Convivio*, III, ii, 3 (“E nel Convitto definiendolo da l’effetto disse che Amore era unimento spirituale de l’anima e de la cosa amata, però che l’amore gl’unisce insieme, e fa che l’uno si trasforma ne l’altro”).<sup>54</sup>

Una particolare attenzione alla retorica dei poeti si ha anche nella sezione “La differenza de’ luoghi dal genere” (*Topica*, 39-40), in cui, sebbene trattato e commento chiariscano che nelle argomentazioni non sia necessario rifarsi al genere più remoto, ma sia sufficiente la specie più prossima, della Barba specifica però come per i poeti possa essere preferibile la soluzione opposta:

“Ecco che per il suo genere prossimo si prova commodamente la particolare spetie; è ben vero che appresso de’ Poeti l’usare talhora il genere rimoto più tosto che ’l vicino accresce vaghezza, e non è vitio, come fece il Petrarca quando disse: O soave contrada o puro fiume / Che bagni il suo bel viso e gl’occhi chiari / E prendi qualità dal vivo lume. [*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 162, 9-11]. Dove che volendo mostrare che ’l fiume pigliava chiarezza e dolcezza dal viso e dagl’occhi de la sua donna, andò al genere generalissimo che è questo predicato generale qualità, e lasciò stare i generi propinqui già detti, cioè la chiarezza e la dolcezza che sono spetie di qualità”.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Ivi, pp. 59-60.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 85-86.

### 8. *L'autonomia della poesia*

Che in Pompeo ci sia un interesse specifico per una rilettura retorica della letteratura, d'altronde, non è attestato solo dalle citazioni in sé – e già sarebbe da notare che, nella prima parte del commento, le citazioni sono sempre raccolte al termine di ogni sezione, e non sono intervallate alle spiegazioni, creando così delle "aree letterarie" immediatamente riconoscibili anche all'occhio – ma anche dall'apertura di spazi in cui si affrontano approfonditamente elementi pertinenti alla letteratura.

Uno snodo fondamentale è nel commento alla sezione "La differenza che è fra 'l partire, e 'l dividere" (*Topica*, 30-32); qui, infatti, dopo aver distinto tra *partitio* e *divisio*, Cicerone aggiunge, per citare dalla traduzione di Simone, che "gl'Oratori e i Poeti bene spesso difiniscono per traslazione da la somiglianza de la parola con qualche dolcezza". Poco più che una menzione, e infatti dopo aver definito la spiaggia come il luogo in cui le onde nuotano, la giovinezza il fiore della vita, e la vecchiaia il suo tramonto, recisamente conclude: "Quod ad definitiones attinet hactenus; reliqua videamus" (*Topica*, 32, 28). Queste poche righe si ampliano notevolmente nel commento, fino quasi ad acquisire uno spazio quasi autonomo dedicato alla metafora; uno spazio chiuso, non a caso, da una citazione latina lucreziana che serve ad alzare retoricamente il tono: "E queste son cose più tosto da Poeti che d'alcun'altra facultà; usolle leggiadramente Lucrezio quando disse: *Tibi suaves Daedala Tellus / Submittit flores, tibi rident aequora ponti*".<sup>56</sup>

Soprattutto, però, spazi autonomi si aprono al termine del commento delle ultime due sezioni, "Dichiaratione et avvertimento" (*Topica*, 96, 20-98, 2) e "La forza de l'epilogo" (*Topica*, 98, 2-100), in cui non a caso le citazioni volgari si addensano in maniera del tutto eccezionale rispetto al resto

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 75.

dell'opera. Al termine dell'analisi dei tre tradizionali generi oratori, Cicerone infatti specifica che i *loci* affrontati fino a quel momento sono particolarmente utili *in principii* dei testi, là dove, come vuole una ben radicata precettistica, “s’ha da fare gl’uditori benivoli, docili, et attenti”; così valore retorico avranno anche le narrazioni “che tendano al fin loro, cioè che sian piane, brevi, evidenti, credibili, moderate, e con dignità”, e infine la “prova” (*fides*) che segue la narrazione con valore di convalida.<sup>57</sup> Poche righe, piuttosto canoniche anche se talora con qualche criptica connessione, che però Pompeo dilata, ricorrendo per di più a ben undici esempi volgari: proemio del *Decameron*, 7, 10-11, 14 (ma si tratta di tre esempi distinti); *Purgatorio*, I, 4-6; *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 71, 14-15; un rimando generico all’inizio del *Paradiso*; *Purgatorio*, I, 19-21; *Paradiso*, I, 37-39; *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 23, 5-6, 7-8, 8, 21-22; *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 28, 90-91; *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 102. Si tratta in un certo senso di una piccola monografia citazionale sul proemio, come d'altronde dimostrano anche i prelievi, che ad esempio anche nel caso di *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 23 pertengono all’inizio della canzone; non solo: quando affronta il secondo nucleo, ossia la “divisione”, “che è una distinzione de’ luoghi, de’ tempi, de’ le persone, e di quello che siamo d’accordo con l’avversario, e di quello che siamo discordi”,<sup>58</sup> distingue nuovamente i Poeti dagli Oratori, specificando che i primi “prima dividino che narrino”, riconducendo dunque tale elemento a una dimensione proemiale, come per l’appunto nel caso di *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 23.

Il capitolo “Forza dell’epilogo”, a sua volta, sfrutta la concisa asserzione che “l’epilogo ha certe altre cose, e massimamente l’amplificazione” rivolta alla mozione degli affetti. Già è rilevante che Simone abbia tradotto *peroratio*, che ancorava strettamente la breve disamina all’oratoria, con “epilogo”, di

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 172.

<sup>58</sup> Ivi, p. 174.

applicazione assai più ampia. Ma soprattutto Pompeo accumula in breve spazio otto citazioni, sette petrarchesche e una dantesca; non tutte in realtà realmente riferibili a conclusioni di testi (come invece è nel caso delle sestine petrarchesche), e anzi paradossalmente quasi sempre si tratta di passi iniziali dei vari testi, ma comunque imperniati sulla capacità di placare o suscitare sentimenti; abbiamo così appelli all'emotività, come nell'invettiva dantesca "Ah Pisa vituperio de le genti", o nell'esortazione all'odio "Hor dentro ad una gabbia / Fiere silvestre e mansueti agnelli" (*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 128, 39-43), oppure "Hor vedi amor che giovenetta donna, / tuo regno sprezza e del mio mal non cura", dove Petrarca si sforzerebbe di "muovere a sdegno amore contra la sua donna, dicendogli che possa più ella scalza e scapigliata, che non può egli armato, poi che non prezza il suo potere". Schegge petrarchesche che insegnano come muovere a compassione facendo leva su elementi come età, sesso, fortuna, carattere, rifunzionalizzate quindi a delineare un breve manualetto sull'arte di concludere.

### 9. *L'ambiguità degli indici*

È peraltro interessante osservare il modo in cui i rimandi volgari vengono indicizzati nella "Tavola delle cose più degne"; nella maggioranza dei casi, infatti, il riferimento è alfabetizzato sotto il nome dell'autore citato (7 per Dante, 14 per Boccaccio, 29 per Petrarca), e in subordine per numero di pagina: avremo quindi ad esempio "Boccaccio nella V giornata argomenta dal genere alla specie", "Boccaccio nella quarta giornata usa l'argomento dal simile", "Boccaccio nella ottava giornata usa l'argomento dal dissimile"; un sistema decisamente poco utile, persino per la confusa prassi editoriale cinquecentesca, per chi sia interessato a rintracciare nel commento gli snodi argomentativi del testo e la sua casistica. Diverse di queste occorrenze, peraltro, ricorrono con doppia entrata, per autore citato e per argomento: ad

esempio a “Dante nel suo *Convito* usa l’argomento dalla diffinitione” corrisponde perfettamente “Argomento dalla diffinitione addutto da Dante”, entrambe riferite all’identica pagina (p. 25); per la precisione, dei 7 rimandi lemmatizzati sotto la parola Dante, 4 sono indicizzati anche sotto un titolo più referenziale; così per 6 dei 14 di Boccaccio e 6 dei 29 di Petrarca. Posta, comunque, l’ampia disorganicità del sistema, l’impressione è che si sia fornita al lettore la possibilità di scegliere se cercare un argomento da una prospettiva strettamente retorica, per *loci*, oppure se rintracciare immediatamente i passi dei tre autori toscani in cui siano riconoscibili le posizioni ciceroniane, riflettendo così la duplicità dell’impianto generale del commento.

#### 10. *Una didattica innovativa*

Il commento offre alcuni altri interessanti spunti; a p. 55, infatti, in conclusione della prima macrosezione, dedicata agli argomenti interni ed esterni, compare un sistema di graffe su quattro livelli, introdotto da un analitico riassunto dell’esposizione precedente “per facilitare più questi luoghi per la memoria”.<sup>59</sup> Gli stemmi a graffe tornano inoltre a commento di *Topica*, 61-62, per distinguere la *causa efficiens* da quella in cui non vi è *efficiendi necessitas*,<sup>60</sup> poi, sia pure solo in forma embrionale, per le cause con e senza *appetitio animi*,<sup>61</sup> e infine uno schema riassuntivo di tutte le cause.<sup>62</sup>

Un elemento grafico con funzione didattica che ben risponde agli intenti divulgativi della politica culturale cosmiana, ma che naturalmente costringe anche a ripensare ai fondamentali studi di Lina Bolzoni<sup>63</sup> sulle pagine figurate

<sup>59</sup> Ivi, p. 54.

<sup>60</sup> Cf. ivi, p. 119.

<sup>61</sup> Cfr. ivi, p. 121.

<sup>62</sup> Cfr. ivi, p. 124.

<sup>63</sup> L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

che conobbero nel Cinquecento una febbrile e inventiva stagione. I *Topica* di Pompeo della Barba, però, hanno la particolarità di affacciarsi sulla scena editoriale con qualche anticipo rispetto alle edizioni fondamentali per questo modello grafico-didattico, al punto che è possibile sospettare che abbiano influito decisamente, almeno a livello seminale, su Orazio Toscanella,<sup>64</sup> l'autore che rappresenta la versione più popolare e didascalica di tale modello. Un indizio si ha forse nella sua edizione della *Rhetorica ad Herennium* (1561), che costituisce probabilmente il caso più vertiginoso nella sua produzione di commenti a 'parole dipinte' per numero, articolazione, creatività e ampiezza delle graffe. Nell'avviso "Ai lettori" che funge da premessa, Orazio Toscanella, subito dopo aver lodato l'utilità didattica dell'uso dei rami, per coonestare il proprio uso di materiale critico altrui menziona come precursori gli "eccellentissimi huomini" Rocco Cataneo per le sue *Partitiones* nonché la nostra edizione dei *Topica*. Certo le lodi non pertengono all'uso delle graffe, ma la coincidenza è troppo singolare per non essere considerata; e per quanto il volume, e con esso l'adozione dei rami, sia attribuito a Simone, il che fa sospettare dell'accuratezza della lettura del Toscanella, resta comunque attestata la conoscenza da parte del poligrafo di un'opera che si segnala per tale indubbia novità grafica.

### 11. Una "Topica" alternativa?

Proprio le graffe, però, permettono di evocare un altro testo fondamentale; nel 1560, sempre per Giolito, esce postuma *La Topica o vero della elocuzione* di Giulio Camillo Delminio, forse per cura del Dolce che già

---

<sup>64</sup> Ead., *Le "parole dipinte" di Orazio Toscanella*, in "Rivista di letteratura italiana", I, 1983, pp. 155-186.

era intervenuto su testi del Camillo.<sup>65</sup> Quattro anni dopo l'edizione del nostro testo ciceroniano, quindi, ma naturalmente il Delminio era una figura di fama indiscussa (o meglio, discussa ma vastissima), i cui testi, per quanto tutti inediti alla sua morte (1544), avevano avuto larga circolazione manoscritta:<sup>66</sup> non a caso, a dimostrazione di ciò, il Patrizi, nella dedicatoria al conte Sertorio da Collalto che apre il tomo in cui fu finalmente pubblicata la *Topica*, specifica di pubblicarla affinché essa “non smarrisca nell'ingordigia di molti che cercano con lo splendore de' trovati di lui illustrare se medesimi”.<sup>67</sup> L'opera del Camillo presenta alcuni aspetti che ricorrono nel volumetto dei della Barba con una puntualità che non può non attirare l'attenzione; al di là dell'editore comune, e del titolo stesso, anche nel suo agile testo troviamo, sia pure in forma decisamente scarna, gli stessi rami che caratterizzano il commento di Pompeo.<sup>68</sup> Le contiguità, poi, sono evidenti soprattutto nel capitolo finale, “Topica delle figurate locuzioni” (ossia l'ordine più alto delle sette parti essenziali della lingua), di tale rilievo che fu anche pubblicato in forma autonoma nello stesso 1560 dal Verdizzotti presso il Rampazetto. In questa sezione, dedicata al linguaggio metaforico, l'analisi è scandita secondo categorie che, naturalmente, ricorrono già nella topica ciceroniana, poiché “sono al creder mio alcuni luoghi topici communi agli argomenti et a queste figure, come le cagioni, gli effetti, gli antecedenti, li conseguenti, gli aggiunti,

---

<sup>65</sup> Si cita da G. Camillo Delminio, *La topica o vero della elocuzione*, in Id., *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, a cura di D. Chiodo e R. Sodano, San Mauro Torinese, Res, 1990. Al riguardo si veda L. Bolzoni, *Variazioni tardocinquecentesche sull'ut pictura poesis: la Topica del Camillo, il Verdizzotti e l'Accademia veneziana*, in *Scritti in onore di Eugenio Garin*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1987, pp. 85-115.

<sup>66</sup> Cfr. *ivi*, p. 87.

<sup>67</sup> In appendice a G. Camillo Delminio, *L'idea del Teatro e altri scritti di retorica*, cit., p. 344.

<sup>68</sup> Gli schemi della *Topica* del Delminio hanno il fine “di offrire [...] la possibilità di padroneggiare tutti gli artifici retorici, di strappare ai testi dei grandi scrittori i loro segreti per tradurli in modelli facilmente riproducibili e variabili” (L. Bolzoni, *Variazioni tardocinquecentesche sull'ut pictura poesis: la Topica del Camillo, il Verdizzotti e l'Accademia veneziana*, cit., p. 90).

li contrari et in alcun modo li simili e li comparati";<sup>69</sup> e infatti, come il commento del della Barba, anche la *Topica* di Giulio Camillo si muove sul duplice piano logico-argomentativo e retorico-poetico.<sup>70</sup> Infatti, nella "Topica delle figurate locuzioni", accentuando marcatamente una prassi presente nei capitoli precedenti, l'esemplificazione è fornita col ricorso agli "ornati scritti antichi".<sup>71</sup> La scelta degli autori di riferimento, però, è sensibilmente diversa rispetto a quella offerta da Pompeo: in primo luogo il campione è nella sostanza equamente ripartito tra latino (con chiara prevalenza virgiliana, a cui si affianca un discreto lotto di citazioni ovidiane, più due rimandi singoli a Tibullo e Columella) e volgare; inoltre questo secondo micro-corpus è esclusivamente petrarchesco, e di conseguenza con totale esclusione della prosa. Le differenze del volumetto dei della Barba al riguardo sono evidenti; l'apparato latino è sostanzialmente soppresso, e ridotto a una funzione erudita e ornamentale: oltre a una sorprendente citazione da Battista Mantovano,<sup>72</sup> si incontrano pochissime citazioni da Virgilio o, piuttosto, Lucrezio;<sup>73</sup> dominante, pressoché esclusivo, è invece il sistema citazionale volgare. Per di più quest'ultimo è sia poetico sia prosastico, per la presenza ovviamente di

<sup>69</sup> G. Camillo Delminio, *L'idea del Teatro e altri scritti di retorica*, cit., p. 235.

<sup>70</sup> Cfr. L. Bolzoni, *Variazioni tardocinquecentesche sull'ut pictura poesis: la Topica del Camillo, il Verdizzotti e l'Accademia veneziana*, cit., p. 88: "il Camillo individua infatti nei luoghi della topica le fonti sia dell'*inventio* che dell'*elocutio*: essi sono in parte comuni alla dialettica, in quanto capaci di produrre sia gli argomenti che le figure retoriche, ma hanno anche una dimensione che riguarda solo l'eloquenza e la poesia e ne garantisce la specifica operatività".

<sup>71</sup> G. Camillo Delminio, *L'idea del Teatro e altri scritti di retorica*, cit., p. 234.

<sup>72</sup> [G. B. Spagnoli], *Parthenice Mariana, in Baptistae Mantuani, ordinis carmelitarum poemata praestantiora*, Firenze, Cambiagi, 1783, III, pp. 143-147 (la citazione è alla p. 144 dei *Topica*).

<sup>73</sup> La preminenza di Lucrezio può forse spiegarsi con la professione medica di Pompeo della Barba; Lucrezio d'altronde ha un certo rilievo anche nella *Spositione*. Cfr. V. Prosperi, *Di soavi licor gli orli del vaso. La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Aragno, 2004, pp. 72-77.

Boccaccio ma anche del *Convivio*,<sup>74</sup> assai meno scontata al di fuori di commenti e letture sul poema.<sup>75</sup>

L'impressione è dunque che anche nell'ambiente fiorentino fosse attesa la pubblicazione della *Topica* del Delminio.<sup>76</sup> Il volumetto dei della Barba nascerebbe allora in dialogo – e in contrasto, considerato il differente approccio e apparato citazionale – proprio con tale trattatello: la scelta così singolare di un testo ciceroniano minore sarebbe dovuta proprio all'intenzione di anticipare, già nel titolo, un'opera che, grazie alla pur controversa fama del suo autore, prometteva di essere un grande successo editoriale. I due fratelli avrebbero recuperato quindi l'opera-archetipo per il genere, per proporre un approccio alternativo a quello del Delminio e pienamente inscritto, pur con tutte le ambiguità che ne derivano, nel più ampio progetto culturale cosmiano. Quale ragione abbia fatto sì che il commento venisse pubblicato solo sei anni dopo la composizione senza approdare mai, a differenza di altre opere dei due della Barba, al catalogo torrentiniano, è difficile dire (se non forse la qualità stessa di un'opera forse troppo composita); è però possibile che la pubblicazione extra-fiorentina presso Giolito si inserisca, più che nel progetto traduttorio dello stampatore veneziano, nel suo programma di edizione dell'intero *corpus* del Delminio.<sup>77</sup> La *Topica, col commento*, quindi, potrebbe

---

<sup>74</sup> Cfr. *Convivio* I, vii e viii; III, ii, 3; IV, ix-x; IV, xiv, 8; IV, xxvi, 14; IV, xxiv, 1 e, rispettivamente, *La Topica di Cicerone, col commento...*, cit., p. 25, pp. 69-70, p. 66, p. 68, p. 75, p. 75.

<sup>75</sup> Cfr. S. A. Gilson, *Reading the "Convivio" from Trecento Florence to Dante's Cinquecento Commentators*, in "Italian Studies", LXIV, 2009, pp. 266-295.

<sup>76</sup> Si ricordi che nella dedicatoria del Domenichi a Diego Hurtado di Mendoza, anteposta all'edizione torrentiniana de *L'idea del Teatro* del 1550, si menziona, come ispiratore della dedica, proprio quell'Arlenio i cui contatti con Pompeo della Barba sono già stati indicati (la dedica si legge in G. Camillo Delminio, *L'idea del Teatro e altri scritti di retorica*, cit., pp. 339-340).

<sup>77</sup> Per Giolito uscì nel 1551 la traduzione del *Davalo*, nel 1552, e poi con varie ristampe, *Tutte le opere* (anche se ne sono escluse alcune opere tra cui proprio la *Topica*) e nel 1560 le *Opere* in due tomi (nel secondo dei quali apparve appunto la *Topica*). D'altronde Giolito sviluppò una sorta di egemonia sulla produzione del Camillo, basti pensare ai fortunatissimi *Avertimenti* pubblicati col canzoniere petrarchesco.

avere trovato ospitalità sotto le ali della fenice proprio perché considerata l'anticipazione di un testo attesissimo sul mercato editoriale.





Parole Rubate / Purloined Letters

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 1 / Issue no. 1 – Giugno 2010 / June 2010

---

CORRADO CONFALONIERI

**MISURA, DIS-MISURA E OLTRE.  
TRAIETTORIE DELL'OSSIMORO LUNGO  
ORAZIO, GIOVENALE E IL MONTALE  
DI "SATURA"**

Nome del testo, il titolo chiama, compie l'atto del *vocare* in cui coesistono denominazione e convocazione; il titolo fissa l'identità dell'opera e insieme espone quest'ultima a ciò che esso ha evocato, sigilla il testo e lo invia, lo consegna alla possibilità della relazione intertestuale che, dandosi come aperta, ne impedisce la chiusura definitiva del senso: titolo come nome e titolo come invito, marca dell'opera e traccia di un orizzonte di lettura che già sfugge all'opera stessa e la trascende.

Il titolo è *Satura*, e se ne raccoglie l'invito pur nella consapevolezza di una fedeltà alla lettera tanto arbitraria da spingersi quasi verso il confine del tradimento: a *Satura* di Montale, dunque, ci si rivolge qui dalla particolare angolazione che l'intendere il termine in quanto rinvio al genere satirico latino

dischiude. Sospeso nella sua polisemia,<sup>1</sup> che può essere estesa fino a farne una “*remarque d'appartenance*”<sup>2</sup> generica, il titolo attiva – analogamente a quanto accadrebbe con una *citazione* –<sup>3</sup> un'interpretazione possibile, disposta ad accogliere nel luogo abitato dal testo un ospite silenzioso, lontano e prossimo come un familiare sconosciuto.

Attraverso la lettura di alcuni testi selezionati, si cercherà così di mostrare quale importante ruolo rivesta la figura dell'ossimoro nell'elaborazione del problema del valore all'interno dell'opera di Orazio, Giovenale e Montale stesso; l'ossimoro, infatti, nella sua specifica azione volta a realizzare la *coincidentia oppositorum*, si rivela prezioso e versatile strumento nelle mani di questi autori, che se ne servono – con intenzioni ed esiti diversi – nel campo assiologico in cui, come scrittori ‘satirici’, sono inevitabilmente chiamati a pronunciarsi.

### 1. *L'ossimoro felice: Orazio e la virtù nel mezzo*

Per quanto sia rischioso comprimere in una formula un'intera teoria del valore, conviene muoversi proprio da una fortunata *sententia*, “*est modus in rebus*”, per accostare il tema della *virtus* nei *Sermones* di Orazio; il

---

<sup>1</sup> “Ma io ho giocato per il titolo un po' sull'equivoco, ma non escluderei che significasse anche satira, però la poesie satiriche in realtà sono poche, diciamo così. Invece come presentazione di poesie di tipo diverso, di intonazione e di argomento diverso, allora come, oserei dire, miscellanea, la parola poteva andare”: cfr. “*Satura*” di Eugenio Montale, intervista di M. Corti, in “L'Approdo letterario”, n. s., XVII, 1971, 53, pp. 113-115, ora in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1699-1701 (il brano citato è a p. 1701).

<sup>2</sup> Cfr. J. Derrida, *La loi du genre*, in Id., *Parages*, Paris, Galilée, 2003, pp. 231-265.

<sup>3</sup> Nel verbo *citāre*, iterativo di *ciēre*, è originariamente implicata un'idea di *movimento*; la citazione, allora, potrà essere pensata proprio a partire dalla peculiare dinamica che essa attiva nel ‘mettere in moto’ i testi: movimento del *citante* verso il *citato* e movimento del *citato* verso il *citante*, a definire uno spazio di lettura e di rilettura comune, un terreno dove si tengano insieme l'*identità* nel differente e la *differenza* nell'identico.

reinserimento del motto nel contesto originario, d'altro canto, significa il tentativo di non consentire che l'uso proverbiale ne renda opaco il significato:

“Quid mi igitur suades? ut uiuam Naeuius aut sic  
ut Nomentanus?”. Pergis pugnancia secum  
frontibus aduersis componere; non ego auarum  
cum ueto, te fieri uappam iubeo ac nebulonem.  
Est inter Tanain quiddam socerumque Viselli:  
est modus in rebus, sunt certi denique fines,  
quos ultra citraque nequit consistere rectum”.<sup>4</sup>

Due diversi limiti de-finiscono, in via negativa, una zona intermedia ed elastica, non-viziosa prima ancora che virtuosa: non si tratta tanto di scegliere la strada migliore in senso assoluto, ma piuttosto di evitare una deriva. Occorre mantenersi lontani dall'eccesso in quanto *eccesso*, non perché ci sia una direzione a priori preferibile: l'errore dello spilorcio consiste nel portare all'estremo un'inclinazione al risparmio che, se mantenuta entro il confine del *satis*, è certamente consigliabile; e così, lo scialacquatore non pecca per il fatto di non risparmiare, ma poiché spende più del dovuto. Rifuggendo una semplice partizione binaria tra giusto e ingiusto, Orazio presenta la questione della virtù come un problema quantitativo, non qualitativo: il buono è tale non per essere integralmente buono, scevro da ogni debolezza, dal momento che “uitiis nemo sine nascitur; optimus ille est / qui minimis urgetur”.<sup>5</sup>

Con intonazione del tutto analoga si chiude la satira II, 3, nella quale il poeta immagina di doversi difendere da una sterminata serie di accuse mossegli da Damasippo, personaggio vicino alla filosofia stoica: “o maior tandem parcas, insane, minori”,<sup>6</sup> scrive Orazio. Egli, rivelando di credere che la *insania* abbia gradi diversi, dimostra di non pensare in modo netto la

<sup>4</sup> Horace, *Satires*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 36 (I, 1, 101-107).

<sup>5</sup> Ivi, p. 54 (I, 3, 68-69).

<sup>6</sup> Ivi, p. 171 (II, 3, 326).

distinzione tra quest'ultima e la *sanitas*: ogni individuo reca con sé entrambe le componenti, perché *vizio* e *virtù* non si differenziano che per una questione di dosaggio, essendo fatti, in sostanza, della stessa materia. L'inesausta ricerca della *μεσότης* – che non è specifica del solo campo morale, ma si estende anche al livello dello stile e delle scelte compositive – guida costantemente il discorso: quando viene proposta, l'opposizione dei due poli viziosi è funzionale all'apertura dello spazio mediano (sfumato e variegato anche al proprio interno) della *virtus*, prospettando un contrasto che, mai meramente *destruens*, sempre mira a costruire il luogo del *giusto*.

Nel mantenersi a distanza dal *troppo* e dal *troppo poco*, l'uomo deve innanzitutto contentarsi di soddisfare, in ottemperanza all'insegnamento epicureo, i propri bisogni naturali:

“Milia frumenti tua triuerit area centum,  
 non tuus hoc capiet uenter plus ac meus, ut, si  
 reticulum panis uenalis inter onusto  
 forte uehas umero, nihilo plus accipias quam  
 qui nil portarit. Vel dic quid referat intra  
 naturae finis uiuenti, iugera centum an  
 mille aret? ‘At suauest ex magno tollere aceruo’.  
 Dum ex paruo nobis tantundem haurire relinquo,  
 cur tua plus laudes cumeris granaria nostris?  
 ut tibi si sit opus liquidi non amplius urna  
 uel cyatho, et dicas: ‘Magno de flumine mallem  
 quam ex hoc fonticulo tantundem sumere’. Eo fit,  
 plenior ut siquos delectet copia iusto,  
 cum ripa simul auolsos ferat Aufidus acer.  
 At qui tantuli eget quantost opus, is neque limo  
 turbatam haurit aquam neque uitam amittit in undis”.<sup>7</sup>

*Centum/mille iugera, cumera/granarium, fonticulus/magnum flumen*;  
 una serie di opposizioni tra *piccolo* e *grande* ruota intorno a tre termini più  
 stabili, che fungono da metro del bisogno, rendendo concretamente visibile lo  
 spazio del *modus*: *uenter*, *urna* e *cyathus*, dunque, danno voce alla misura del

<sup>7</sup> Ivi, pp. 32-33 (I, 1, 45-60).

corpo, dei bisogni essenziali di ogni uomo. La ricerca della soddisfazione è da condurre all'interno di questo ambito, nell'ascolto di sé: qui, infatti, è possibile superare il contrasto tra *troppo poco* e *troppo*, situandosi in un'area che sta nel mezzo e al di sopra del contrasto stesso. A tal proposito, l'uso della parola *tantum* si carica di un valore fondamentale, poiché il particolare diminutivo concilia d'un colpo gli opposti: il *poco* è un *tanto* perché è sufficiente, non richiede altro; contemporaneamente, il *tanto* è un *poco*, dal momento che esso non viene misurato sopra una scala soltanto quantitativa, ma viene sempre posto in relazione con ciò che la natura esige. La compresenza di *poco* e *tanto* è il punto di equilibrio intermedio tra gli eccessi, tra *troppo poco* e *troppo*: fatta, in fondo, di vizi che non diventano vizi e stretta tra le derive, si dischiude la *virtus*.

## 2. La ferita dell'ossimoro: Giovenale contro la 'sua' Roma

Nella satira decima, Giovenale, impegnato a dimostrare quanto sia nociva la ricerca di onori e successo, ripercorre le vicende di personaggi caduti in disgrazia proprio all'atto di raggiungere l'apice delle loro fortune. Tra questi è Seiano, prefetto del pretorio durante l'impero di Tiberio, la cui statua, nel furore della *damnatio memoriae*, viene abbattuta e trasformata, da emblema del potere, in una serie di miseri trofei della rovina riferibili al basso corporeo (*urceoli, pelues, sartago, matellae*).<sup>8</sup> Intorno allo spettacolo del crollo, quasi a margine di esso, si leva un brusio di voci dal popolo – sarcasticamente definito “turba Remi”,<sup>9</sup> con un netto contrasto tra il richiamo al progenitore e il disprezzo verso il chiacchiericcio – che assiste e partecipa alla scena:

---

<sup>8</sup> Juvénal, *Satires*, texte établi et traduit par P. de Labriolle et F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 126 (X, 56-67).

<sup>9</sup> Ivi, p. 127 (X, 73).

“Quae labra, quis illi  
 hunc hominem. Sed quo cecidit sub crimine? Quisnam  
 delator? Quibus indicibus, quo teste probavit?  
 – ‘Nil horum; verbosa et grandis epistula uenit  
 a Capreis’. – ‘Bene habet, nil plus interrogo’. Sed quid  
 turba Remi? Sequitur fortunam ut semper et odit  
 damnatos. Idem populus, si Nortia Tusco  
 fauisset, si oppressa foret securi senectus  
 principis, hac ipsa Seianum diceret hora  
 Augustum. Iam pridem, ex quo suffragia nulli  
 uendimus, effudit curas; nam qui dabat olim  
 imperium, fasces, legiones, omnia, nunc se  
 continet atque duas tantum res anxius optat,  
 panem et circenses. – ‘Perituros audio multos’.  
 – ‘Nil dubium, magna est fornacula’. – ‘Pallidulus mi  
 Bruttidius meus ad Martis fuit obuius aram;  
 quam timeo, uictus ne poenas exigat Ajax  
 ut male defensus. Curramus praecipites et  
 dum iacet in ripa, calcemus Caesaris hostem.  
 Sed uideant serui, ne quis neget et pauidum in ius  
 ceruice obstricta dominum trahat’. Hi sermones  
 tunc de Seiano, secreta haec murmura uulgi”.<sup>10</sup>

La decadenza è totale, e coinvolge anche il popolo: privato di ogni  
 funzione politica, esso è svilito a *vulgus*, ridotto a una pettegola marmaglia che  
 si adegua senza alcuna coscienza critica al mutevole corso della fortuna.  
 Estremamente significativa, inoltre, e non soltanto a causa della sua rarità, è  
 una breve frase che Giovenale attribuisce a una delle indistinte figure  
 impegnate a commentare la caduta di Seiano: “magna est fornacula”, dice  
 l’anonimo personaggio allorché presagisce, in preda al timore, il possibile  
 estendersi della vendetta di Tiberio. Uniti nel sintagma, l’aggettivo *magna* e il  
 diminutivo *fornacula* producono un contrasto poco usuale,<sup>11</sup> dalla forte carica

<sup>10</sup> Ivi, pp. 126-127 (X, 67-89).

<sup>11</sup> “L’accostamento di *magnum* ad un diminutivo era sconsigliato per ragioni di stile”, cfr. D. Iunii Iuuenalis, *Satura X*, a cura di P. Campana, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 152. Su questo particolare tema, Campana segnala anche il parere di Quintiliano: “Nam uitium quod fit per quantitatem, ut ‘magnum peculiolum’, erunt qui soloecismus putent, quia pro nomine integro positum sit deminutum: ego dubito an id in proprium potius appellem; significatione enim deerat: soloecismi porro uitium non est in sensu, sed in complexu” (Quintilien, *Institution Oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, Les

espressiva;<sup>12</sup> *grande* e *piccolo* sono cuciti insieme, opposti eppure equivalenti. Nella *grandezza* di una piccola *fornace* si conclude la parabola di Seiano, si manifesta il rovesciamento della sua ascesa: il segno del potere finisce per sbriciolarsi, mentre ciò che rappresenta la rovina si gonfia inesorabilmente.

Attraverso le vicende di celebri personaggi, l'*isotopia* del crollo s'innerva lungo tutta la satira decima,<sup>13</sup> peraltro prendendo sempre corpo intorno alla dinamica messa in moto dal cozzare ossimorico di una serie del *grande* con una parallela serie del *piccolo*. Si parte da Annibale, animato da un'insaziabile ricerca di gloria e destinato a incontrare la morte in esilio: immagini *grandi*, proprie del genere epico – il passaggio delle Alpi, il condottiero in vetta all'elefante – vengono bruscamente accostate al *piccolissimo* dell'*anulus* fatale;<sup>14</sup> sigillate da questo particolare poco eroico, le precedenti imprese vengono destituite di ogni valore, mentre Annibale stesso si riduce a una marionetta, degno soltanto delle scuole di retorica:

“Finem animae, quae res humanas miscuit olim,  
non gladii, non saxa dabunt nec tela, sed ille  
Cannarum uindex et tanti sanguinis ultor

---

Belles Lettres, 1975, t. I, p. 98, I, 5, 46). Per un precedente di quest'uso si può vedere un frammento di Lucilio: “multa homines portenta in Homeri uersibus ficta / monstra putant, quorum in primis Polyphemus ducentos / Cyclops longus pedes: et porro huic maius bacillum / quam malus nauis e corbita maximus ullast” (F. Marx, *C. Lucilii Carminum Reliquiae*, Lipsia, Teubner, 1904, vol. I, p. 34, XV, 480-483). In quest'ultimo caso, com'è stato prontamente segnalato, la sproporzione tra aggettivo e sostantivo mira a produrre un effetto comico (I. Mariotti, *Studi luciliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1960, p. 123).

<sup>12</sup> “*Magna est fornacula*: a kind of oxymoron, since *fornacula* is a diminutive”: Juvenal, *The Satires*, edited with introduction and commentary by J. Ferguson, New York, St Martin's Press, 1979, p. 260.

<sup>13</sup> “La satira decima è sostanziata principalmente dalla poesia delle rovine, è alimentata da questo senso di rovinio di tutti gli aspetti, anche più grandi ed invitanti, della vita”: A. Serafini, *Studio sulla satira di Giovenale*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 394-395. Cfr. inoltre p. 389: “lo sguardo si è immensamente allargato e abbraccia dall'alto, come in sintesi, la vasta scena della terra; e la parola sembra venire di lontano, pacata e solenne come quella di un oracolo. Da quest'alta specola che cosa vede il poeta? Nient'altro che rovinii e crolli, solo delusioni e vanità”.

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, p. 211: “È un tratto di genio quell'*anulus* che segue a tante cose grandi e vaste e che pur servì, col veleno che conteneva, a far morire Annibale!”.

anulus. I demens et saevas curre per Alpes,  
ut pueris placeas et declamatio fias”.<sup>15</sup>

Ancora più efficace, soprattutto per l’eccezionale concisione, è il modo in cui Giovenale rievoca la figura di Alessandro:

“Vnus Pellaeo iuueni non sufficit orbis,  
aestuat infelix angusto limite mundi  
ut Gyarae clausus scopulis paruaque Seripho;  
cum tamen a figulis munitam intrauerit urbem,  
sarcophago contentus erit. Mors sola fatetur  
quantula sint hominum corpuscula”.<sup>16</sup>

*Orbis* e *sarcophagus* stridono e si compenetrano, quasi che, tra loro, ogni confine fosse caduto, ogni differenza appianata; Alessandro, che si sentiva chiuso nel mondo, in-contenibile in esso – e l’iperbato a cornice *unus... orbis* ha in tal senso una funzione iconica –, termina il suo ansioso tentativo di superare il limite nel chiuso della tomba, del sarcofago che ora, in una sorta di contrappasso, può bastare a contenerlo. Allo stesso modo, la memorabile spedizione militare di Serse termina con un mesto e tetro ritorno:

“Sed qualis rediit? Nempe una naue, cruentis  
fluctibus ac tarda per densa cadauera prora.  
Has totiens optata exegit gloria poenas”.<sup>17</sup>

L’insegnamento ricavato dal racconto della caduta di Seiano, insomma, diventa un monito universale che Giovenale indirizza a chiunque s’impegni nella cieca rincorsa di gloria e onori:

“Ergo quid optandum foret, ignorasse fateris  
Seianum; nacqui nimios optabat honoris

---

<sup>15</sup> Juvénal, *Satires*, cit., p. 130 (X, 163-167).

<sup>16</sup> *Ibidem* (X, 168-173).

<sup>17</sup> Ivi, p. 131 (X, 185-187).

et nimias posebat opes, numerosa parabat  
excelsae turris tabulata, unde altior esset  
casus et impulsae praeceps inmane ruinae”.<sup>18</sup>

Ogni scalata è ingannevole, perché contiene già in sé l’inevitabile crollo che la seguirà;<sup>19</sup> il *grande* non può conservarsi, ma è destinato a frantumarsi in un *piccolo* che è sempre resto, avanzo, e perciò caratterizzato negativamente, con segno opposto rispetto al virtuoso *tantulum* cui consigliava di mirare Orazio. Entrambi parte di una viziosa dis-misura, *grande* e *piccolo* finiscono per coincidere, dis-valori diversi accomunati dal non valere più niente: se il grande, infatti, rappresenta l’eccesso, il *satur* già biasimato da Orazio, il piccolo non si dà mai in modo autonomo, ma, misurato sul grande cui si accompagna, di quest’ultimo si configura come esito, svelandone, forse, la vera essenza. *Grande* e *piccolo*, saldati insieme, stanno per *troppo* e *troppo poco*, e la continua giustapposizione dei due termini estremi comprime la zona del *modus* fino a consumarla del tutto: la *virtus* non abita più nel mezzo, ma è irrimediabilmente scomparsa, lontana nel tempo<sup>20</sup> e nello spazio.<sup>21</sup>

Nella satira quinta, Giovenale racconta la cena di un cliente a casa del suo ricco patrono, insistendo ripetutamente sul contrasto tra la miseria del primo e l’eccesso del secondo; seduti allo stesso tavolo, un tavolo in cui non è

<sup>18</sup> Ivi, p. 128 (X, 103-107).

<sup>19</sup> “La strategia satirica di Giovenale consiste nella continua sovrapposizione, mira al disorientamento del lettore. Le vette estreme producono vertigini, ma immediatamente ne vengono rivelate le crepe, il rischio di un crollo imminente”: V. Rimell, *Giovenale. La fine della forma satirica*, in K. Freudenburg, A. Cucchiarelli e A. Barchiesi, *Musa pedestre. Storia e interpretazione della satira nella Roma antica*, Roma, Carocci, 2007, p. 100.

<sup>20</sup> L’incipit della terribile satira sesta testimonia efficacemente questa disposizione di Giovenale da *laudator temporis acti*: “Credo Pudicitiam Saturno rege moratam / in terris uisamque diu, cum frigida paruas / praeberet spelunca domos ignemque Laremque / et pecus et dominos communi clauderet umbra [...]” (Juvénal, *Satires*, cit., p. 59, VI, 1 e ss.).

<sup>21</sup> Nella satira terza, un amico del poeta, Umbricio, uno dei rari personaggi positivi dell’opera di Giovenale, si sta allontanando da Roma, convinto a trasferirsi in campagna a causa della corruzione della vita di città. Si dovrebbe estendere il discorso alla topica opposizione *urbs-rus*, ma qui basti osservare come a Roma non vi sia più lo spazio per la *virtus*, che deve ora essere cercata *altrove*.

contemplata la misura del *satis*, i poli opposti sono due lati del medesimo vizio:

“Aspice quam longo distinguat pectore lancem  
 quae fertur domino squilla, et quibus undique saepta  
 asparagis qua despiciat conuiuia cauda,  
 dum uenit excelsi manibus sublata ministri.  
 Sed tibi dimidio constrictus cammarus ouo  
 ponitur exigua feralis cena patella.  
 Ipse Venafrano piscem perfundit: at hic qui  
 pallidus adfertur misero tibi caulis olebit  
 lanternam”.<sup>22</sup>

Altrove, servendosi con abilità della metonimia, Giovenale spezza il *grande* in dettagli minimi che ne scoprono l'intrinseca futilità; così, nella satira quarta, quando Crispino investe seimila sesterzi in una grossa triglia, il poeta gli si rivolge in questo modo:

“Hoc pretio squamae? Potuit fortasse minoris  
 piscator quam piscis emi; prouincia tanti  
 uendit agros, sed maiores Apulia uendit”.<sup>23</sup>

Attraverso il particolare metonimico, si genera una mostruosa sproporzione tra la cifra pagata da Crispino e il valore del bene acquistato: la triglia, evocata dalle sole *squamae*, diventa un oggetto internamente ossimorico, insieme troppo grande (per il bisogno di un uomo) e troppo piccolo (per il prezzo d'acquisto);<sup>24</sup> imperniandosi sulla metonimia, l'ossimoro lascia coesistere gli opposti in una contraddizione irrisolta, in una compresenza di dis-valori. Analogamente, nella satira quattordicesima, per descrivere

<sup>22</sup> Juvénal, *Satires*, cit., p. 51 (V, 80-88).

<sup>23</sup> Ivi, p. 41 (IV, 25-27).

<sup>24</sup> “L’iperbolico si allinea al microscopico, tanto da stimolare i critici a paragonare Giovenale ad un regista cinematografico o ad un miniaturista, che sa soffermarsi sul dettaglio, prima di allargare la prospettiva alla dimensione sconfinata del cielo”: V. Rimell, *Giovenale. La fine della forma satirica*, cit., p. 105.

l'insensata follia di chi sfida il mare in cerca di guadagno, Giovenale rappresenta la tanto vagheggiata ricchezza focalizzandosi sull'immagine di una singola moneta:

“Non unus mentes agitat furor. Ille sororis  
in manibus uultu Eumenidum terretur et igni,  
hic boue percusso mugire Agamemnona credit  
aut Ithacum; parcat tunicis licet atque lacernis,  
curatoris eget qui nauem mercibus implet  
ad summum latus et tabula distinguitur unda,  
cum sit causa mali tanti et discriminis huius  
concisum argentum in titulos faciesque minutas”.<sup>25</sup>

Apparentato pur nel contrasto con le figure epico-tragiche di Aiace e Oreste, il mercante è folle poiché, come loro, vede cose che non esistono, vivendo in una delirante dimensione onirica: in questo senso, la metonimia agisce *iperrealisticamente*, aprendo lo spazio per la demistificazione che l'ossimoro compie nel porre fronte a fronte realtà e fantasia, *piccolissimo* della moneta e *grandissimo* del guadagno sognato. Nell'immagine della moneta, simbolo del guadagno e insieme sua frustrazione materiale, sono già racchiuse ricchezza e povertà; in essa coabitano gli scenari lontani e vicinissimi di opulenza ed elemosina che Giovenale prospetta subito dopo inscenando la possibilità del naufragio.<sup>26</sup>

Un'altra significativa serie di opposizioni riguarda termini che appartengono rispettivamente al passato, inteso come complesso di valori tramandati, e al presente, sempre colto in una dimensione di irrecuperabile decadenza:

“Expectent ergo tribuni,  
uincant divitiae, sacro ne cedat honori  
nuper in hanc urbem pedibus qui uenerat albis,

<sup>25</sup> Juvénal, *Satires*, cit., pp. 182-183 (XIV, 284-291).

<sup>26</sup> *Ibidem* (XIV, 295-302).

quandoquidem inter nos sanctissima diuitiarum  
 maiestas, etsi funesta pecunia templo  
 nondum habitat nullas nummorum ereximus aras,  
 ut colitur Pax atque Fides, Victoria, Virtus,  
 quaeque salutato crepitat Concordia nido”.<sup>27</sup>

Al di là del contrasto tra il denaro e i valori tradizionali che esso ha scalzato, nel dettaglio conclusivo – il gracchiare degli uccelli sul tempio della Concordia, immagine riconducibile all’ossimoro –<sup>28</sup> risiede simbolicamente la liquidazione del valore stesso oramai abbandonato.

Nella satira seconda, l’austera politica morale portata avanti da Domiziano cozza con i suoi comportamenti di adultero incestuoso, considerato che egli era amante di Giulia, la figlia di suo fratello Tito; così, la sacralità della *lex Julia de adulteriis et stupro vel de pudicitia* emanata da Augusto e proprio da Domiziano rimessa in vigore viene del tutto annullata, fatta a pezzi con la tremenda scena dell’aborto di Giulia, che peraltro conclude un passo interamente giocato sui contrasti:

“Quis caelum terris non misceat et mare caelo,  
 si fur displiceat Verri, homicida Miloni,  
 Clodius accuset moechos, Catilina Cethegum,  
 in tabulam Sullae si dicant discipuli tres?  
 Qualis erat nuper tragico pollutus adulter  
 concubitu, qui tunc leges reuocabat amaras  
 omnibus atque ipsis Veneri Martique timendas,  
 cum tot abortiuus fecundam Iulia uuluam  
 solueret et patruo similes effunderet offas”.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Ivi, p. 10 (I, 109-116).

<sup>28</sup> “The idea seems to be that storks nested on the temple; the scholiast says that *nido* is used satirically for *templo*; the noise of the storks [...] is taken to be Concord’s reply; and the harsh sound contrasts satirically with the idea of Concord”: Juvenal, *The Satires*, cit., p. 120.

<sup>29</sup> Juvénal, *Satires*, cit., p. 16 (II, 25-33). “The lofty style and the mythological references are dropped brutally with the crude contrast between Julia’s fertility and abortions, *fecunda vulva* and *abortivum*”: A. C. Romano, *Irony in Juvenal*, New York, Olms, 1979, p. 82.

Poco più avanti, all'interno della stessa satira, le imprese militari di Otone s'infrangono contro le sue effeminatezze; valore e dis-valore si tengono, annullandosi in questa opposizione/equivalenza quanto mai sarcastica:

“Nimirum summi ducis est occidere Galbam  
et curare cutem, summi constantia cuius  
Bebriacis campis spoliū adfectare Palati  
et pressum in facie digitis extendere panem,  
quod nec in Assyrio pharetrata Sameramis orbe,  
maesta nec Actiaca fecit Cleopatra carina”.<sup>30</sup>

Nella satira ottava, tutta tesa a dimostrare l'inconsistenza di qualsivoglia nobiltà che non sia fondata sulla *virtus*,<sup>31</sup> Giovenale dedica alcuni versi a Nerone, dapprima condannandone la decisione di sbarazzarsi di Seneca e, successivamente, mettendone in ridicolo lo stile di vita, così poco adeguato alla carica imperiale e al nome della sua famiglia:

“Haec opera atque hae sunt generosi principis artes,  
gaudentis foedo peregrina ad pulpita cantu  
prostitui Graiaequē apium meruisse coronae.  
Maiorum effigies habeant insignia uocis,  
ante pedes Domiti longum tu pone Thyestae  
syrma uel Antigones aut personam Melanippes,  
et de marmoreo citharam suspende colosso”.<sup>32</sup>

In quanto simboli, la cetra e la statua evocano due mondi lontani, opposizioni profondissime che nella figura di Nerone – buffone e imperatore –

---

<sup>30</sup> Juvénal, *Satires*, cit., p. 19 (II, 104-109). “The irony depends on the incongruity between the martial overtones and the effeminate behaviour of the *summus dux*, the glorious war associations and the inglorious significance of the mirror”: A. C. Romano, *Irony in Juvenal*, cit., p. 85.

<sup>31</sup> “Tota licet ueteres exornent undique cerae / atria, nobilitas sola est atque unica uirtus” (Juvénal, *Satires*, cit., p. 103, VIII, 19-20).

<sup>32</sup> Ivi, pp. 110-111 (VIII, 224-230). “The satirist in line 225 addresses the nobleman and juxtaposes the nobility of his ancestry to the trophies obtained in a degrading job”: A. C. Romano, *Irony in Juvenal*, cit., p. 150.

trovano uno spazio di compatibilità e di coesistenza: ogni distanza cade, cancellando la differenza tra il valore e il dis-valore.

Nella satira undicesima, in cui Giovenale si scaglia contro il dilagante vizio della gola, un grottesco personaggio arriva a vendere la statua della madre pur di procurarsi il denaro necessario per una pietanza ricercata:

“Ergo haut difficile est perituram arcessere summam  
lancibus oppositis vel matris imagine fracta,  
et quadrigentis nummis condire gulosum  
fictile; sic veniunt ad miscellanea ludi”.<sup>33</sup>

Statua e pietanza, figure di valore e dis-valore, possono essere scambiate: tutto vale allo stesso modo perché non c'è più nulla che valga davvero.

Diversamente da Orazio, Giovenale concepisce la differenza tra virtù e vizio in senso qualitativo e non quantitativo; non si tratta di essere più o meno buoni, più o meno viziosi: da una parte sta la *virtus*, dall'altra tutto ciò che *virtus* non è. In questa logica rigidamente binaria e separativa è contemplato un unico limite, fisso e non negoziabile: non esiste uno spazio intermedio, non esiste una zona grigia che si estenda tra i due estremi. Se Orazio articola l'opposizione tra virtù e vizio secondo un modello ternario, con due diversi vizi – *eccesso* e *difetto* – ai margini e la virtù nel mezzo, Giovenale presenta una secca alternativa bipolare tra virtù e non-virtù, in cui ogni cosa che non sia riferibile alla *virtus* è ritenuta *vitium*. Insomma, Orazio riconosce tanto l'esistenza di *limiti*, di confini non valicabili, quanto l'esistenza di *soglie*,<sup>34</sup> di aree che possono essere attraversate senza eccedere la tollerabilità; Giovenale,

---

<sup>33</sup> Juvénal, *Satires*, pp. 140-141 (XI, 17-20).

<sup>34</sup> Per i concetti di *soglia* e *limite*, e per un'articolata elaborazione teorica di alcuni aspetti del loro rapporto, si veda C. Zilberberg, *Soglie, limiti, valori*, in *Semiotica in nuce*, vol. II, *Teoria del discorso*, a cura di P. Fabbri e G. Marrone, Roma, Meltemi, 2001, pp. 124-138.

al contrario, sembra negare ogni vitalità al concetto di soglia, prendendo esclusivamente in considerazione l'idea di limite: animato da un moralismo intransigente, egli crede che la virtù sia *una*, presente a se stessa e qualitativamente diversa dal vizio, quest'ultimo sì molteplice, ma a propria volta unico nel non-essere-*virtus*.

La concezione di Giovenale, così rigida, non soltanto stride con quella assai più elastica di Orazio, ma – ed è questo il punto principale – cozza bruscamente contro una società che pare aver smarrito del tutto il senso del limite e delle proporzioni. Nel contrasto tra Giovenale e la Roma in preda al vizio che egli descrive nelle *Satire* si verifica uno scontro tra due diversi principi, l'uno di *esclusione* (incarnato dall'operatore logico della *disgiunzione*, *o... o*), l'altro di *partecipazione* (rappresentato dall'operatore logico della *coniunzione*, *e... e*); e se si tiene conto che, “senza introdurre almeno una soglia, il principio di esclusione resterebbe prigioniero di un ‘tutto o niente’”, mentre, “senza introdurre un limite, il principio di partecipazione sarebbe in preda dell'indefinito”,<sup>35</sup> non è difficile comprendere come la divergenza sia completa e non lasci possibilità di conciliazione: tra chi, come il poeta, non prevede alternative se non tra *tutto* e *niente* e chi, come la società che egli racconta, ammette tutto, lo scontro è destinato a rimanere irrisolto in un'aporia non superabile.

L'ossimoro, figura paradossale che realizza la *coincidentia oppositorum*, rende possibile la compresenza di due punti di vista; di volta in volta, c'è un punto di vista secondo il quale i termini si oppongono e ce n'è uno secondo cui essi si equivalgono: il poeta e i suoi bersagli si muovono tra l'una e l'altra posizione senza porsi mai dalla stessa parte, e ciò che è valore per il primo non è valore, o è dis-valore, per i secondi e viceversa. Come se la zona mediana, fluida e virtuosa di Orazio si fosse gonfiata fino a includere le

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 133.

sue derive, perdendo in definitiva ogni significato, per la società ritratta da Giovenale tutto è lecito; di contro, per il poeta, nulla che non sia integralmente *virtus* lo è. Per Giovenale, l'ossimoro si fa strumento di lettura di un'epoca che, facendo convivere valore e dis-valore, non riconosce più la loro fondamentale differenza, e, insieme, esso diventa il mezzo attraverso cui rigettare questo appiattimento. Mancando un terreno comune, però, la voce di Giovenale fatica a porsi come ammaestramento, restando viva in quanto grido di condanna e di rifiuto: un rifiuto, questo, intrinsecamente ossimorico, levato da un poeta che, *dentro* Roma, avverte con chiarezza di esserne allo stesso tempo *fuori*.

### 3. 'Tautologia oppositorum': Montale e l'ossimoro neutralizzato

Accostando la lirica di Montale a partire dalla figura dell'ossimoro, occorre orientarsi verso un testo che riveste un ruolo quasi programmatico, poiché contribuisce a spiegare l'intera stagione poetica – quella del cosiddetto *verso*<sup>36</sup> – in cui anche *Satura*, inaugurandola, si iscrive: nella *Lettera a Malvolio*,<sup>37</sup> infatti, inclusa nel *Diario del '71 e del '72*, la formula dell'“ossimoro permanente” costituisce il perno intorno al quale ruotano il giudizio del poeta sulla propria epoca e, insieme, la difesa della posizione da egli assunta in seno a una società che ha smarrito ogni scala di valori o, più precisamente, la stessa possibilità del concetto di valore.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> “Ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto*, ora do il *verso*”: *Ho scritto un solo libro*, intervista di G. Zampa, in “Il Giornale Nuovo”, Milano, 27 giugno 1975, ora in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., pp. 1720-1725 (la frase citata si trova a p. 1724).

<sup>37</sup> E. Montale, *Lettera a Malvolio*, in Id., *Diario del '71 e del '72*, in Id., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, pp. 456-457.

<sup>38</sup> Per una dettagliata analisi del testo in questione si veda P. V. Mengaldo, *Lettera a Malvolio*, in *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano, Rizzoli, 1977, pp. 134-167.

Nella *Lettera* si distinguono due personaggi, l'*io* del poeta e l'interlocutore Malvolio, e due diversi periodi storici, un *prima*, il tempo delle "separazioni [...] nette" (v. 11), e un *poi*, l'epoca, come s'è detto, dell'"ossimoro permanente" (v. 20); rigettando l'accusa di "fuga" rivoltagli, ciò che può essere considerato l'antefatto del testo, il poeta individua in un "rispettabile prendere le distanze" (vv. 8-9) la propria disposizione, la propria condotta di vita di fronte agli eventi. In quanto prendere-le-distanze-da, la scelta si fonda sul dis-valore, più originario del valore stesso e sua condizione di possibilità; dandosi come negativo, il dis-valore istituisce un polo non-negativo che diventa polo op-positivo: il valore, dunque, non è valore in sé, ma può porsi come tale a partire da ciò che non è, da ciò che rifiuta. Poiché scegliere il bene è non-scegliere il male, questo è necessario per la presenza di quello: il male, negativo in sé, ha una funzione essenziale e positiva nel permettere il bene. L'individuazione dell'"orrore" consente di definire, per contrasto, la "decenza" (v. 12): ecco perché il fascismo – evocato dalla metafora dello svuotamento delle "stalle", autocitazione che rimanda a *Satura*, al testo *Botta e risposta I* –,<sup>39</sup> incarnando il male e divenendone forma, orienta con chiarezza la scelta in favore della posizione antagonista, da intendere, è doveroso ricordarlo, nel senso di un non organico *star(ne) fuori*. La caduta del regime, il "tonfo", significa allora il venir meno della possibilità di distinguere tra bene e male: alla *separazione* (o... o) subentra la *congiunzione* (e... e), che automaticamente si presenta come *confusione*; la coppia "onore"/"indecenza" (v. 19) non è oppositiva come quella precedente "orrore"/"decenza" (v. 12) di cui ha preso il posto (e si noti l'effetto della rima, che lega i termini a sottolineare lo slittamento, comprendendo questa parola nell'area metaforica della fangosità, dello scivolamento morale), ma è il segno di un'epoca di

---

<sup>39</sup> E. Montale, *Botta e risposta I*, in Id., *Satura*, in Id., *L'opera in versi*, cit., pp. 276-278.

ibridazione, di mostruosa mescolanza e coesistenza di opposti che hanno cessato di opporsi. È il tempo, ancora una volta, dell'“ossimoro permanente”, della fine di ogni dualismo, dell'esaurimento della differenza; fondandosi sopra una demarcazione che cade, valore e dis-valore finiscono per cancellarsi reciprocamente: essi coincidono, coesistono, e proprio per questo non esistono più.

Parallelamente all'abolizione del confine tra bene e male, che unisce i due poli in un'indistinta deriva, si verifica l'impossibilità di pensare i rapporti all'interno di una logica oppositiva tra fuori e dentro; la via per *star(ne) fuori*, ora che si è contemporaneamente fuori e dentro, non può più essere alternativa, ma deve porsi anch'essa come contraddittoria: è la via della “fuga immobile” (v. 35), la sola capace di superare, situandosi paradossalmente al di qua e al di là di ogni (illusoria) opposizione, l'“ossimoro permanente” del reale. Dalla contraddizione si esce con una contraddizione: vi si entra uscendo, vi si esce rimanendovi; un'ossimorica fuga senza fuga apre la strada del prendere le distanze in un tempo in cui la caduta delle de-limitazioni impedisce di individuare recisamente ciò che deve essere tenuto lontano.

Con diversa funzione, l'ossimoro sta dalla parte della società e dalla parte del poeta, ed è quanto ha già notato, nel corso di una penetrante lettura, Pier Vincenzo Mengaldo; di questa analisi, si riporta ora un passo che, mentre costituisce una sorta di bilancio su *Lettera a Malvolio*, offre la possibilità di estendere il discorso sulla figura dell'ossimoro oltre il singolo testo:

“Colpisce soprattutto il continuo concentrarsi del gioco di antitesi nella figura dell'ossimoro, che si presenta, per così dire, a tre diversi gradi: ossimoro vero e proprio (‘il distorto era il dritto’, ‘la mia fuga immobile’); ossimoro analizzato discorsivamente (‘rimescolavi / materialismo storico e pauperismo evangelico’ ecc., ‘cercare la speranza nel suo negativo’); infine, con ulteriore astrazione intellettuale, ossimoro tematizzato (‘l'ossimoro permanente’). Da questo punto di vista la ‘Lettera’ non è solo un campione particolarmente ricco, ma anche l'autocoscienza del fare retorico dell'ultimo Montale: in *Satura* infatti l'ossimoro si presenta come la figura retorica fondamentale, e la tendenza prosegue nel *Diario*. Ma il sistema di realizzazioni che se ne ha nel nostro testo ha anche

questo di importante, che mette a nudo la duplice valenza che l'ossimoro, e in genere la tecnica degli *opposita*, assume nella poesia recente di Montale: mezzo per mettere in rilievo l'ineliminabile e disgustosa caoticità del mondo, ma insieme espressione di una logica personale, a sfondo chiaramente teologico, basata sul principio di contraddizione e sulla paradossale coincidenza degli opposti come annullamento della false alternative in nome di una verità (o non-verità) superiore".<sup>40</sup>

Le ultime osservazioni, mettendo a fuoco la "duplice valenza" dell'ossimoro, lasciano intendere come tale figura – dominante nel Montale del verso – si componga di una *pars destruens* strettamente critica e di una *pars construens* o quantomeno *de-construens*, una parte, questa, che contesta senza opposizione, che accetta l'antilogica della contraddizione e si mantiene al di fuori da dentro. La centralità dell'ossimoro, insomma, si accompagna alla sua polivalente duplicità:<sup>41</sup> strumento di attacco e di difesa insieme, esso già da *Satura* si presta alle due diverse e complementari funzioni; anzi, come ha sottolineato Jacomuzzi, proprio in *Satura* i due movimenti coesistono, mentre con il *Diario* prevale l'uso del mezzo retorico per fini di contestazione.<sup>42</sup>

Se l'ossimoro penetra nel discorso a differenti livelli (lessicale, stilistico, ideologico...),<sup>43</sup> rendendo difficoltoso il ricorso a citazioni esemplificative, occorre dire che la presenza della figura

"è senza dubbio molto di più che non la mera somma dei singoli ossimori in senso rigorosamente tecnico, degli ossimori indicati dai trattati di retorica, antichi o moderni che siano. È presenza che rappresenta ben altro che un fatto retorico, e riconduce a certe modalità dell'esistere. Perciò più che di ossimoro (o di ossimori) si preferisce parlare di 'condizione ossimorica'".<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> P. V. Mengaldo, *Lettera a Malvolio*, cit., p. 160.

<sup>41</sup> Cfr. R. Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 204.

<sup>42</sup> Cfr. A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli Ossi ai Diari*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 163-166.

<sup>43</sup> Cfr. G. Cillo, "Satura", o dell'ossimoro permanente, in *Contributi per Montale*, a cura di G. Cillo, Lecce, Milella, 1976, pp. 171-198.

<sup>44</sup> E. Giachery, *Figure di Montale: l'ossimoro*, in *Per la lingua di Montale. Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987) con appendice di liste alla concordanza montaliana*, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 1989, pp. 45-52 (il brano citato è a p. 49).

Nel gioco dell'ossimoro si gioca la partita del valore: l'incontro, intimamente paradossale, si risolve nel nuovo paradosso di un risultato che non prevede vincitori né vinti, dove il rimescolamento supera e liquida le opposizioni proiettando il senso del confronto tra le parti nel regime dell'insensato. *Coincidentia oppositorum*, l'ossimoro si fa tautologia:<sup>45</sup> il conflitto si apre e subito si sfalda, giunge alla propria fine per la sopravvenuta impossibilità di distinguere i contendenti.

L'ossimoro di Giovenale, ancora compreso nella dinamica di una lotta, vive dello scontro che si verifica tra punti di vista inconciliabili, si nutre di un contrasto mai spento tra l'idea di valore del poeta e il dis-valore cui la società presa di mira si è uniformata. Nella Roma corrotta della sua epoca non c'è speranza di cambiamento, eppure ciò non comporta l'assenza di qualcosa in cui credere: la *virtus* è perduta nel tempo e nello spazio, forse irrecuperabile, ma certo ben presente come concetto, come stella polare cui Giovenale non cessa di richiamarsi; il concetto di *virtus* resiste anche se la pratica della virtù pare essersi irrimediabilmente esaurita, rimanendo attivo in quanto misura o norma. Valore e dis-valore cozzano l'uno contro l'altro, si scambiano e si comprano a vicenda in una società che trova un prezzo per tutto, ma restano – almeno per Giovenale – concetti distinguibili e distinti, e dunque, proprio per questo, possibili.

L'ossimoro di Montale, invece, agisce *oltre* il costituirsi di un bersaglio preciso, e si situa contemporaneamente al di qua e al di là della contraddizione;<sup>46</sup> corrodendo la differenza, esso mina all'origine la condizione di possibilità del concetto: gli opposti partecipano dello stesso flusso in-colore

---

<sup>45</sup> Cfr. F. Ravazzoli, *Figure etimologiche, tautologie e altri contagi in "Satura" di Eugenio Montale*, in Id., *Il testo perpetuo*, Milano, Bompiani, 1991, p. 42.

<sup>46</sup> Cfr. G. Bárberi Squarotti, *La storia*, in *Lecture Montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, a cura di S. Luzzatto, Genova, Bozzi Editore, 1977, pp. 283-296.

e non segmentabile, e non si oppongono più perché non arrivano, già da subito, a farlo.

Se il punto di vista di Giovenale si mantiene costantemente oppositivo (sempre scontrandosi, come si è visto, con il punto di vista che avversa), il posto di Montale non può essere definito ricorrendo alla categoria dell'opposizione, in quanto è proprio tale categoria che l'ossimoro finisce per travolgere; non diversamente dalle altre "coppie antinomiche",<sup>47</sup> infatti, la coppia *fuori/dentro* perde ogni significato allorché la sbarra che separa i due termini – per effetto della *co-appartenenza* realizzata dall'ossimoro – può essere tradotta allo stesso tempo con una 'e' (congiunzione) o con un 'è' (verbo). Un termine *e* l'altro (per esempio, "moto" *e* "stasi"), un termine è l'altro ("moto" è "stasi"): questo spostamento/compresenza di 'e' in 'è' vanifica ogni innocente ricorso a opposizioni date, perché nulla resiste alla forza destabilizzante che appiana le differenze. Conoscenza *e* ignoranza si fondono e si confondono, conoscere è ignorare, ignorare è conoscere;<sup>48</sup> e così, il *tutto* si volge in *niente*, si dà come niente: tutto *e/è* niente, insomma.

“Così bisogna fingere  
che qualcosa sia qui  
tra i piedi tra le mani  
non atto né passato  
Né futuro  
e meno ancora un muro  
da varcare  
bisogna fingere  
che movimento e stasi  
abbiano il senso  
del nonsenso  
per comprendere

---

<sup>47</sup> Cfr. U. Carpi, *Montale dopo il fascismo dalla "Bufera" a "Satura"*, Padova, Liviana, 1971, pp. 162-163.

<sup>48</sup> Cfr. E. Montale, *Ex voto*, in Id., *Satura*, cit., pp. 377-378. Cfr. anche P. V. Mengaldo, *Primi appunti su "Satura"*, in "Sigma", 1972, 33-34, pp. 15-43, poi raccolto in Id., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 335-358.

che il punto fermo è un tutto  
nientificato”.<sup>49</sup>

Coinvolta nella spirale ossimorica di *Satura*, non v'è entità che riesca a prendere forma; l'*informe*, d'altro canto, non può né deve essere pensato secondo la categoria della negazione, come non-forma – ciò che avrebbe l'effetto di affermare il concetto di forma proprio negandolo –, ma in quanto stato che si pone al di qua e al di là della coppia *forma/non-forma*, luogo senza luogo di un “indistinto” dove ogni de-limitazione risulta impraticabile.<sup>50</sup>

Lasciando convivere gli opposti nella compenetrazione reciproca, e dunque nel loro vicendevole cancellarsi, l'ossimoro rende futile ogni tentativo di lettura della realtà che non si ponga anch'esso entro l'antilogica della contraddizione possibile. Se “parlare e essere muti” equivale a “parlare è essere muti”,<sup>51</sup> se “conoscere e ignorare” corrisponde, come detto, a “conoscere è ignorare”, allora non può stupire che “solo il farnetico [sia] certezza”,<sup>52</sup> che a vedere la realtà sia chi non la può vedere con gli occhi, secondo quanto si afferma nel famoso *xenion* II, 5:

“Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio  
non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.  
Con te le ho scese perché sapevo che di noi due  
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,  
erano le tue”.<sup>53</sup>

Mosca non vede, e quindi *vede*: l'ossimoro risponde all'ossimoro, la realtà (ri)prende a farsi leggibile sotto lo sguardo di un occhio diverso, capace di superare la contraddizione senza rifiutarsi di viverla;<sup>54</sup> unendo in sé cecità e

<sup>49</sup> E. Montale, *Che mastice tiene insieme*, in Id., *Satura*, cit., pp. 350-351.

<sup>50</sup> Cfr. Id., *Aufwiedersehen*, ivi, p. 353.

<sup>51</sup> Cfr. Id., *Incespicare*, ivi, p. 359.

<sup>52</sup> Cfr. Id., *Pasqua senza week-end*, ivi, p. 375.

<sup>53</sup> Id., *Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale*, ivi, p. 301.

<sup>54</sup> Cfr. Id., *Dicono che la mia...*, ivi, p. 294.

visione, quest'occhio apre un nuovo passaggio laddove il "pensiero comune" sarebbe condannato ad arrestarsi, irretito nelle maglie dell'aporia.<sup>55</sup>

Vedere *oltre* la contraddizione, insomma – "al di qua" e "al di là", "prima" e "dopo" di essa –, è il solo modo di vedere; si può accettare di vivere la contraddizione soltanto mettendone in questione il fondamento. Nel tempo della *coincidentia oppositorum*, quando valore e dis-valore coesistono, non si tratta più di cercare una nuova idea di valore o di recuperarne/rimpiangerne una perduta, quanto invece di saper rinunciare al concetto stesso di valore, riconoscendo l'impossibilità di pensare secondo una categoria che l'"ossimoro permanente" ha reso impensabile. La forma di *sapientia* proposta contiene in sé un carattere di rinuncia, di elusione; è la "fuga immobile" da cui si è partiti, l'*andare-fuori* che prende corpo nello *stare-dentro*, la ricerca di uno spazio minimo d'autonomia che la *neutralizzazione* ossimorico-tautologica, e non una *negazione* oppositiva oramai impossibile, riesce ancora a dischiudere:

"La storia gratta il fondo  
come una rete a strascico  
con qualche strappo e più di un pesce sfugge.  
Qualche volta s'incontra l'ectoplasma  
d'uno scampato e non sembra particolarmente felice.  
Ignora di essere fuori, nessuno glie n'ha parlato.  
Gli altri, nel sacco, si credono  
più liberi di lui".<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Cfr. A. Marchese, *Montale. La ricerca dell'Altro*, Padova, Messaggero, 2000, p. 183.

<sup>56</sup> E. Montale, *La storia*, in Id., *Satura*, cit., p. 316.





ROBERTO CHIESI

**I FANTASMI DI FELLINI. CITAZIONI  
E REINVENZIONI CINEMATOGRAFICHE  
NE “LA CITTÀ DELLE DONNE”**

Nel cinema di Federico Fellini, le rare citazioni di romanzi, quadri, spettacoli o film si accompagnano sempre alla naturalezza della casualità, come se si trattasse di oggetti incontrati dalla macchina da presa all'interno di un universo dove preesistevano in una loro indisturbata esistenza.<sup>1</sup> Si illude lo spettatore che la loro presenza sia stata semplicemente ‘rubata’. In realtà, è vero esattamente il contrario: nessuno tra gli innumerevoli dettagli che animano un'inquadratura felliniana si trova mai lì per caso. Ognuno è stato scelto deliberatamente, come la pettinatura o la postura di una comparsa, la luce che illumina un ambiente, o i cromatismi di un costume o di una scenografia.

---

<sup>1</sup> Ricordiamo qualche contributo sul cinema felliniano, all'interno di una bibliografia ormai sterminata: S. Schoonejans, *Fellini*, Roma, Lato Side, 1980; P. Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, trad. it. Rimini, Guaraldi, 1994; R. Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 1994; J. Risset, *L'incantatore. Scritti su Fellini*, Milano, Scheiwiller, 1994; M. Verdone, *Federico Fellini*, Milano, Il Castoro Cinema, 1995; F. Burke, *Fellini's Films: from Postwar to Postmodern*, New York-London, Twayne Publishers-Prentice Hall International, 1996.

Ma Fellini non cita mai un titolo o un nome per ammiccare allo spettatore colto, per lanciare un segnale di riconoscimento ad una cerchia speciale di iniziati, tanto meno per compiacersi di un'eventuale analogia fra la scena di un suo film e un'altra opera. A Fellini tutto questo non interessa affatto.

L'unica citazione riconoscibile nel suo cinema, che derivi (quasi) integralmente dall'opera originaria e svolga una funzione essenziale, rimanda ad un proprio film: *La dolce vita* (1960). All'improvviso, in una sequenza di *Intervista* (1987) – la visita della troupe alla villa di Anita Ekberg – si materializzano due frammenti (proiettati magicamente su uno schermo sorto dal nulla) alla presenza della stessa Ekberg e di Marcello Mastroianni (nel ruolo di se stessi) a quasi trent'anni di distanza dal celebre film ambientato a via Veneto. Quelle immagini costituiscono l'evocazione fantasmatica di un'età d'oro del cinema, nel momento in cui (fine anni '80) è ormai evidente il suo declino irreversibile a vantaggio di una forma deteriore d'intrattenimento (la televisione, berlusconiana e non). Lo stesso Fellini, che in *Intervista* era stato onnipresente fino a pochi istanti prima e aveva voluto coinvolgere Mastroianni nel breve viaggio alla villa della Ekberg, improvvisamente svanisce dalla sequenza, forse per accentuare l'intensità malinconica di quel confronto fra i corpi invecchiati dei due attori e le loro immagini nello splendore della giovinezza.

I nomi, i titoli che affiorano nel cinema felliniano, con l'apparenza della casualità, derivano sempre da un'intenzione precisa, talvolta maliziosa, talvolta affettuosa ma, appunto, mai casuale.

Talvolta il nome di un autore è menzionato con un'ironia più o meno bonaria: come nel caso di Pasolini, citato da un prete, padre Spagna (Salvo Randone), che partecipa alla produzione di un western-spaghetti cattolico (*sic*) in *Toby Dammit* (1968) e da una comparsa in *Block-notes di un regista* (1969). Nel primo caso, l'ironia di Fellini (che dietro padre Spagna, allude a padre

Angelo Arpa, suo amico) riguarda il ruolo assunto da Pasolini, marxista eterodosso, nei confronti degli ambienti più progressisti della Chiesa cattolica dopo *Il Vangelo secondo Matteo* (1964).

Talvolta la fisionomia di uno scrittore può essere adombrata, come un'eco, nell'aspetto di un personaggio: si pensi alla giacca stretta e nera di Toby Dammit che ricorda quella di Edgar Allan Poe (al cui racconto *Non scommettete la testa col diavolo* il film si richiama, senza peraltro ispirarvi effettivamente) o al fazzoletto intorno al collo di Ivo Salvini (*La voce della luna*, 1990), che ricorda quello di Giacomo Leopardi, cui si riferisce esplicitamente la presenza di un ritratto del poeta appeso nella camera da ragazzo dello stesso Ivo. Ma nella fisionomia di Salvini è anche riconoscibile un'eco del Pierrot/Jean-Louis Barrault di *Les Enfants du Paradis* (1945) di Marcel Carné.

Citazioni sotteraneamente ironiche sono le apparizioni in carne e ossa degli scrittori Leonida Repaci e Desmond O'Grady ne *La dolce vita*, oppure di Gore Vidal in *Roma* (1972). Emblematica è l'apparizione di Anna Magnani in *Roma*, dove è lo stesso Fellini ad interpellarla con parole solenni, alle quali l'attrice risponde dileguandosi con diffidenza, con una fulminante autoironia dell'autore. In *La dolce vita* è riconoscibile anche una citazione di una natura morta di Morandi nell'appartamento di Steiner, che costituisce una chiave di lettura della tragica e oscura disperazione del personaggio di un intellettuale che sembra un modello di equilibrio e invece cela un segreto atroce, che non sarà rivelato. Nella scenografia della villa di Sante Katzone, ne *La città delle donne*, si scopre un disegno sulla parete, che allude all'Italia coloniale: una donna etiope nuda, inginocchiata davanti ad un uomo che indossa un copricapo fascista e il volto disegnato nello stile cubista, in riferimento a Boccioni. Le scenografie felliniane nascondono surrettiziamente numerosi riferimenti che devono ancora essere indagati e identificati come rebus.

Una beffa vera e propria è invece la citazione di Silvio Berlusconi ne *La voce della luna*: la sua sagoma, raffigurata nella foggia di arbitro del Milan, è disegnata sulla porta che, dalle cucine, immette nella sala di un ristorante e quindi diviene oggetto delle spinte e dei calci dei camerieri che passano incessantemente con le portate.

Non è un caso che *Ginger e Fred* (1985), il film dove si menzionano più frequentemente nomi di attori e personalità della politica e dello spettacolo – da Bette Davis a Ronald Reagan, da Brigitte Bardot a Woody Allen, da Adriano Celentano a Lucio Dalla, da Proust a Kafka, alla regina d’Inghilterra – sia un film ambientato nel mondo della televisione berlusconiana, dove pullulano i sosia, gli imitatori e i surrogati senz’arte né parte, che, a differenza dei protagonisti Amelia/Ginger e Pippo/Fred, dignitosi emulati di Ginger Rogers e Fred Astaire negli anni Quaranta, non hanno nessun repertorio da proporre al pubblico.

Ancora in *Ginger e Fred* vediamo Dante degradato a pupazzetto di uno spot pubblicitario per gli orologi: infatti ogni nome citato nel film è presente nella forma di un misero duplicato, e quindi indirettamente asservito ad un triviale sfruttamento commerciale. Analogamente, molte situazioni che riguardano i due protagonisti comportano umiliazioni latenti o manifeste, a cominciare dalla proposta di esibirsi in un numero di tip tap in diretta per le platee televisive. Se in *Ginger e Fred* Fellini ricostruisce un mondo dello spettacolo degradato e degradante, che si staglia al centro di un’Italia dove troneggia, come minaccioso totem del berlusconismo a venire, l’enorme zampone di maiale del ‘cavalier Fulvio Lombardoni’, ne *I clowns* (1970), invece, rievocava un mondo a rischio di estinzione, il circo e i suoi grandi Augusti e Clown bianchi, ricostruendo i numeri più celebri del passato in un falso documentario dove l’ironia non attenua la profonda malinconia di fondo.

Le citazioni cinematografiche felliniane sono talvolta affidate a manifesti che rimangono quasi indistinguibili sullo sfondo, come in *Luci del*

*varietà* (1950), diretto con Alberto Lattuada (una doppia autocitazione: è l'*affiche* de *Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947, scritto dallo stesso Fellini per Lattuada), in *Lo sceicco bianco* (1952), *Le notti di Cabiria* (1957), ma anche ne *La dolce vita* (in una strada battuta dalle prostitute vediamo il manifesto di *Appuntamento con il delitto*, 1959, di Edouard Molinaro) e *Toby Dammit* (dove invece le *affiche* sono fittizie).

Un richiamo più preciso costituiscono invece le *affiche* che campeggiano nella sequenza ambientata nel borgo romagnolo degli anni Trenta in *Roma*: quando il bambino (doppio infantile dell'autore) viene condotto nel cinema, ecco le pareti dell'atrio dominate dai manifesti di *King Kong* e *La Regina Cristina*, mentre le *affiche* gigantesche di *Grandi magazzini* (1939) di Mario Camerini e de *Il porto delle nebbie* (1939) di Marcel Carné troneggiano nella sequenza dell'arrivo alla stazione Termini. Sono le effigi di una mitologia che esercitò una fascinazione profonda sull'immaginario infantile dell'autore.

In *Intervista* Fellini mette in scena se stesso e la propria troupe impegnati nella preparazione di un film, tratto da *Amerika* di Kafka, che in realtà non ha alcuna intenzione di realizzare. Ma Kafka è uno dei pochissimi, reali numi tutelari del cineasta fin dagli anni Quaranta (come dimostra il libretto di racconti umoristici *Il mio amico Pasqualino*, pubblicato da Fellini presumibilmente subito dopo la liberazione di Roma e ricco di echi kafkiani). È significativo che, anziché limitarsi a citarlo, Fellini renda un romanzo dello scrittore praghese il fulcro di un progetto filmico immaginario.

Ma uno degli esempi più originali e caratteristici della citazione nell'opera felliniana si trova in una sequenza de *La città delle donne* (1980), un film interamente onirico, in un carattere di assoluta reinvenzione, peculiare allo stile dell'autore.

*La città delle donne* racconta il lungo viaggio di un uomo privo di un'identità specifica (non si conosce esattamente la sua professione, di lui si sa soltanto il nome – Snaporaz, che coincide con il soprannome assegnato da Fellini all'amico Mastroianni – e che è sposato con una donna, Elena). Snaporaz incontra in treno una bella signora sconosciuta, ha con lei qualche fugace effusione, poi la insegue per la pineta di Fregene, fino a ritrovarla in un albergo, il Grand Hotel Miramare, dove si tiene un congresso femminista, da cui prende avvio una serie di avventure tragicomiche e surreali che spesso assumono le tinte dell'incubo.

Lo strano viaggio del sognatore protagonista, Snaporaz, ha due tappe fondamentali, che si contrappongono l'una all'altra, per la fisionomia dell'ambiente e dei personaggi che lo popolano. La prima è, appunto, il Grand Hotel Miramare. In questo albergo, invaso da donne di ogni età che tengono seminari, cantano canzoni antimaschiliste, visionano filmati, denunciano la secolare oppressione maschile con recite, balli e pantomime, urlando la rivendicazione della propria identità culturale e sociale, domina soprattutto una dimensione caotica e selvaggia che diviene sempre più minacciosa per il protagonista, perché estranea e incontrollabile: è la giovinezza.

Infatti la maggior parte delle donne presenti all'Hotel Miramare (dove spiccano anche figure di femministe mature o addirittura anziane) sono ragazze o donne giovani, che esprimono un'autonomia, un'intraprendenza e spesso anche una rabbia tali da sconcertare un uomo della generazione di Snaporaz, evidentemente legato al *cliché* della donna madre-moglie-amante. La minaccia della gioventù, del resto, è presente anche al di fuori dello spazio-trappola del Grand Hotel Miramare (si pensi all'episodio, di poco successivo, delle ragazze drogate).

Il Grand Hotel Miramare rappresenta una sorta di controtipo del Grand Hotel di Rimini, romanzesco teatro di amori esotici (degli altri) in *Amarcord* (1973), spazio di vagheggiamenti e di sogni adolescenziali, anch'esso affollato

da una moltitudine di donne – le concubine dello sceicco, ospite dell'albergo – evidentemente ben diverse dalle agguerrite femministe de *La città delle donne*.

Paradossalmente rassicurante e protettivo è invece l'altro spazio, l'altro castello visitato da Snaporaz nel film: la villa di Sante Katzone, feroce caricatura di un seduttore alla Casanova e grottesco doppio di Snaporaz nel film. La villa di Katzone è un *mélange* del castello di Dracula e del Vittoriale dannunziano, del laboratorio del dottor Frankenstein e di un salotto nostalgico ingombro di feticci erotici, di chincaglieria pornografica, addirittura di un archivio sonoro, simile a un cinerario funebre, che raccoglie le registrazioni delle migliaia di amplessi consumati da Katzone con le innumerevoli donne da lui incontrate e sedotte.

È però proprio nel castello di Katzone che Snaporaz, proprio come nei sogni, incontra l'ultima persona che dovrebbe trovarsi lì: sua moglie Elena. Con lei rimane ai margini di una festa (che celebra la decimillesima conquista di Katzone), dove il *décor* rimanda chiaramente all'epoca fascista e la temporalità sembra cristallizzata in un passato ammuffito e stantio, assediato però dalle donne dell'esterno, che violano lo spazio della villa in divisa di poliziotte centaure. Nella sceneggiatura Fellini lo descrive così: “un miscuglio di architettura decò e littoria, circondata da un parco incolto, invaso da grandiose composizioni vegetali, fradicio di umidità, oscene e luccicanti”.<sup>2</sup>

Nella villa, c'è una camera per gli ospiti, dove Snaporaz vorrebbe chiudersi con due soubrettine ma deve invece dormire con la moglie, che tenta inutilmente di avere un rapporto sessuale con lui. La camicia da letto che indossa – un lungo camicione bianco – è una citazione dell'indumento indossato da Little Nemo, il personaggio ideato e disegnato da Winsor McCay, nelle sue avventure oniriche. Anche Snaporaz, come il fanciullo di McCay, è un sognatore inghiottito dalla vertigine minacciosa dei suoi sogni, che

---

<sup>2</sup> F. Fellini, *La città delle donne*, Milano, Garzanti, 1980, p. 65.

assumono spesso la piega di incubi. Ma non è viaggiando sul letto che Snaporaz intraprende le sue prossime avventure, bensì scoprendo, sotto il letto, l'esistenza di un pertugio da cui si accede ad un'altra dimensione: un gigantesco ottovolante, un grande Toboga che è il teatro della sequenza, definita delle "visioni" da Fellini in una lettera a Georges Simenon: "In questi giorni sto girando le sequenze chiamate genericamente 'le visioni': si tratta di un viaggio precipitoso e sospeso del protagonista che scivola in uno spiralesco toboggan, inabissandosi, risalendo e rituffandosi nell'oscurità sfolgorante della propria mitologia femminile".<sup>3</sup>

Mentre scivola giù, Snaporaz rivede le visioni primarie della femminilità intraviste da bambino, i fantasmi della sua sessualità nascente o acerba di adolescente. Sono teatri da luna park o da circo, piccoli palcoscenici incorniciati da luminarie, dove si materializza un'apparizione femminile (una domestica, un'infermiera, una pescivendola), contemplata come entità carnale, consolatrice e benevola, ammiccante e invitante. Scena culminante di questo caleidoscopio è il cinema, teatro di una serie di visioni fugaci di volti e corpi femminili che rimandano ad attrici e a film precisi e non, ma nella chiave più originale della citazione felliniana: la reinvenzione, la totale trasfigurazione del film e del volto citato, filtrato da una fantasia che lo trasforma in altro.

La sala cinematografica, intanto, è un enorme letto aperto sotto allo schermo, diviso in due strisce di cuscini, e subito affollato da un pubblico maschile festoso e urlante che corre a prendere posto sotto le lenzuola, mentre intorno allo schermo che, immenso, copre la parete, si diffonde uno strano fumo. Appena la luce bianca appare sullo schermo il pubblico ammutolisce. E iniziano le visioni cinematografiche, ossia le libere reinvenzioni-citazioni dove, come vedremo, si susseguono le brevi sequenze in cui appaiono Elena

---

<sup>3</sup> Lettera di Federico Fellini a Georges Simenon del 19 ottobre 1979, in *Carissimo Simenon, mon cher Fellini*, Milano, Adelphi, 1998, p. 75.

Sangro/Proserpina, Greta Garbo, Joan Crawford, Brigitte Helm, Marlene Dietrich e Mae West.

L'immagine della sala-letto (definita nella sceneggiatura "platea-materasso") fonde in sé due immagini e due tempi: il momento in cui nel buio gli spettatori scoprono il film e ne rimangono ipnotizzati, in particolare dai volti giganteschi, divini, delle donne che troneggiano al di sopra delle loro teste, e il letto dei sogni e delle masturbazioni notturne, dove i fantasmi erotici ispirati dai film nutrono il 'teatro' mentale che alimenta e nutre l'eccitazione e gli orgasmi solitari. La "platea-materasso" rende esplicito, quindi, il legame fra il cinema e il sogno, come fra il cinema e una vita sessuale che non è vissuta ma rimane solo allo stadio dell'immaginazione, del vagheggiamento e si concretizza solo nell'onanismo. Un antecedente 'realistico' di questa sequenza compare in *Amarcord*, nella sequenza in cui gli adolescenti si chiudono nell'automobile parcheggiata in un garage e lì si abbandonano alla masturbazione, evocando i nomi di coetanee e di attrici cinematografiche.

Ma la platea-materasso è anche un'immagine del potere onirico del cinema, come matrice di sogni che segnano l'emotività degli spettatori di ogni età (sul letto, infatti, sono sdraiati non solo dei ragazzi ma anche degli adulti).

Così Fellini descriveva nella sceneggiatura la seduzione del cinema:

“è quello che avviene, mettiamo, durante l'inverno o in stagione brutta, quello che avveniva tanti anni fa, ma fors'anche oggi avviene specialmente nei piccoli paesi o nelle città di provincia. Mentre l'acqua scroscia e tira vento, in certi cupi pomeriggi o di notte... Si va al cinema, e si apre una porta sull'impossibile, sull'incredibile... Questo discorso vale soprattutto per i bambini, ma in chiave diversa anche per i ragazzi, i giovani e in fin dei conti per tutti, lungo le strade delle diverse situazioni, ognuna con la sua forma di frustrazione. Dentro la sala apparivano quelle ombre, quelle sagome, ed erano l'immagine stessa della seduzione: corpi e volti femminili o, per altro aspetto, figure di eroi maschili da imitare. Questa seduzione allo stato puro non pare si ritrovi nel teatro o in altre forme di arte. Nel cinema persiste una contraddittoria realtà/irrealtà che si pone sempre ad una certa distanza pur facendosi invadente, appaga e insieme lascia un rimpianto; qualcosa di perduto da

ritrovare, qualcosa che si sottrae, da inseguire. Il cinema, in quanto seduzione irresistibile è qualche cosa di femminile, nella sua essenza [...]”.<sup>4</sup>

La prima sequenza che viene proiettata sullo schermo è una pellicola muta e in bianco e nero, che presenta qualche usura e mostra uno scenario roccioso e fumigante, un antro infernale, dove due giovani donne in abiti discinti e portamento marziale fanno la guardia ad un trono dove un'altra donna (Paola Liguori, che sette anni dopo interpreterà la diva degli anni '40 in *Intervista*) siede imperiosa, mentre una quarta ragazza s'intravede a malapena ai suoi piedi, come un animale domestico o una belva addomesticata. Della regina seduta sul trono si vedono alcuni frammenti: un primo piano del volto, che fissa insistentemente lo sguardo della Mdp, un dettaglio delle cosce, un altro primo piano e un altro ancora, inquadrato da un'angolazione differente. In quel momento la donna proferisce alcune parole che non si odono e si alza. Ma non si vede il suo corpo intero, bensì il dettaglio delle vesti che, mentre si muove, lasciano intravedere le gambe nude.

Nella sceneggiatura, la sequenza è così sommariamente descritta: “quell'attrice mangia-uomini che nel film *Maciste all'inferno* interpretava Proserpina e tra fiamme e lapilli lanciava occhiate che bruciavano ancora di più”.<sup>5</sup>

*Maciste all'Inferno* di Guido Brignone, un capolavoro del cinema italiano muto, che si avvale dei bellissimi effetti speciali di Segundo de Chomón e delle scenografie di Giulio Lombardozzi, fu terminato nel 1925 ma uscì solo nel 1926 perché la censura impose il taglio di ventisette metri. Fellini amava particolarmente il film, tanto che lo inserì in un elenco dei quarantadue film prediletti per una rassegna curata nel 1982 da Dario Zanelli per la

---

<sup>4</sup> F. Fellini, *La città delle donne*, cit., p. 19.

<sup>5</sup> Ivi, p. 102.

Cineteca di Bologna. Inoltre rievocò spesso il momento in cui vide il film per la prima volta:

“Uno dei miei primi ricordi è *Maciste all’inferno*. Mi pare persino che sia il mio primo ricordo in assoluto. Ero molto piccolo. Ero in braccio a mio padre, che stava in piedi (il cinema era affollato), quindi dovevo avere un peso sopportabile, non potevo avere più di sei sette anni. Era il cinema Fulgor, non il migliore di Rimini: come i primi cinematografi aveva ancora del baraccone, ricordava il palazzo delle streghe del Luna Park. La fiumana di gente, le urla, il richiamarsi a gran voce, l’aria sempre un po’ minacciosa, almeno per un bambino; e poi il buio, il fumo, quello stare in piedi come in chiesa, come alla stazione, quelle attese sempre un pochino inquietanti, magari anche per partenze che non desideri. [...] Eccolo il mio primo film: in braccio a mio padre, con gli occhi un po’ brucianti, perché ogni tanto, per attutire gli effetti del fumo delle sigarette, la maschera spandeva nell’aria, con quelle pompette meccaniche con cui si dava il flit per le mosche, un profumo dolciastro, acre. Mi ricordo questo saloncino buio, fumoso, con quest’odore pungente e, sullo schermo giallastro, un omaccione con una pelle di capra che gli cingeva i fianchi, molto potente di spalle – molto più tardi ho saputo che si chiamava Bartolomeo Pagano – con gli occhi bistrati, le fiamme che lo lambivano intorno, perché si trovava all’inferno, e davanti a lui delle donnone anche loro bistratissime, con ciglia a ventaglio, che lo guardavano con occhi fiammeggianti. Quell’immagine mi è rimasta impressa nella memoria. Tante volte, scherzando, dico che tento sempre di rifare quel film, che tutti i film che faccio sono la ripetizione di *Maciste all’inferno*.

Non sapevo cos’era. Non lo collegavo nemmeno al fatto di stare al cinema. È proprio un frammento isolato, separato, della memoria emozionale. Solo quell’immagine, quel fotogramma. Tutto il resto del film non lo ricordo. Forse poi mio padre mi ha messo giù, e sono scomparso fra i pantaloni e le giacche della gente che stava in piedi. Ricordo, violentemente, solo questo: buio, fumo, odore pizzicante, e lassù, in alto, l’immagine di quell’omone nerboruto, corpulento. Maciste, tagliato alle ginocchia, e, in fondo, il fotogramma tutto fiammeggiante [...]. Un antro. Un trono, mi pare. Una donna con i seni accolti da una specie di spirale a serpente, con grandi occhi di nerofumo, banchi come quelli dei leoni, che saettava, dardeggiava occhiate concupiscenti verso Maciste”.<sup>6</sup>

In una variante di questo racconto, Fellini aggiunge: “questo omaccione con una pelle d’orso attorno alle reni un pochino intimidito davanti allo sguardo imperioso di una popputa Proserpina, che, con gli occhioni bistrati, con un segno della mano faceva nascere un cerchio di fiammelle attorno ai piedi di Maciste che rimaneva sbigottito”.

---

<sup>6</sup> F. Fellini, *Amarcord Maciste*, in *Il Patalogo due*, Milano, Ubulibri, 1980, vol. II, p. 150.

In realtà, la sequenza di *Maciste all'inferno* è molto diversa, sia dalla sequenza della *Città delle donne* che dal racconto di Fellini: Proserpina (Elena Sangro, celebre diva del cinema muto italiano e amante di D'Annunzio) ha il capo ornato da una corona con pietre preziose e una lunga gonna, anch'essa adorna di gioielli, che le copre le gambe. Invece le braccia, le spalle e il ventre sono scoperti. Proserpina seduce Maciste, precipitato all'inferno in seguito ad una trappola ordita dal diavolo Barbariccia. Il ricordo felliniano degli occhi libidinosi è esatto e infatti la donna lo guarda con insistenza e alla fine, nonostante l'intervento della figliastra, Luciferina, che cerca di mettere in guardia l'eroe, Proserpina induce Maciste a baciarla e così l'eroe si trasforma in un demone. È interessante notare che nel racconto Fellini sottolinea la presenza del fuoco, che invece è assente da quella sequenza ma presente in altre, come un segno di pericolo imminente. Il disegno della spirale è un'invenzione dell'autore perché in realtà il costume succinto indossato dalla regina di Pluto reca il disegno di due serpenti, il rettile che appare in evidenza anche nel film felliniano. Proprio come nella rievocazione che ne fa, anche nel film Fellini isola un momento preciso. Ma vediamo nel dettaglio la sequenza della 'citazione' di *Maciste all'Inferno* ne *La città delle donne*.

L'origine di quel fumo misterioso, che si addensava intorno allo schermo, prima della proiezione nella "platea-materasso", derivava evidentemente dal ricordo delle sigarette del pubblico popolare del Fulgor, di cui, nel film, non c'è nemmeno l'ombra. Ma è come una sfumatura cromatica, una pennellata, che evoca quel pubblico assente in un dettaglio – il fumo – indissociabile dal ricordo che Fellini ha del momento in cui vide il film.

Sullo schermo, vediamo un'altra coltre di fumo, che stavolta si solleva dalle fiamme infernali, disposte come una cornice oltre la quale appaiono le due diavolesse di Proserpina, assenti dal film di Brignone. Con la loro apparizione, che precede quella della regina degli Inferi, Fellini ha voluto enfatizzare il potere della moglie di Pluto, che nel film del 1925 siede su un

trono privo di solennità. La ragazza che s'intravede ai suoi piedi, è una probabile reminiscenza di Luciferina, mentre lo scenario roccioso e desolato riecheggia più o meno fedelmente le scenografie di Giulio Lombardozzi. Mentre Elena Sangro saettava le sue occhiate in direzione dell'eroe, è allo spettatore che si rivolge lo sguardo della Proserpina felliniana.

Questo sguardo in macchina, che trasgredisce una delle regole e delle convenzioni più consolidate del cinema, costituisce una dilatazione onirica dello spettatore, che rimane così colpito dalla bellezza e dalla sensualità conturbante di Proserpina, che si identifica con Maciste, il quale, non a caso, non appare mai, nemmeno di sfuggita. Lo sguardo in macchina è stato spesso adottato da Fellini – si pensi ai finali di *Le notti di Cabiria* (1957) e *La dolce vita*, ma anche ad inquadrature fuggevoli di *Fellini Satyricon* (1969), *Roma* o *Il Casanova* (1976), dove è una soluzione linguistica intesa ad interpellare lo spettatore, a trascinarlo dentro il film con un effetto illusionistico, come se una figura del film gli si rivolgesse e lo chiamasse.

Il volto di Proserpina fissa quindi insistentemente l'io e subito segue un'altra inquadratura, un dettaglio delle cosce seminude di Proserpina. È un'altra dilatazione fantastica dello sguardo dell'io, come se questo percorresse in soggettiva il corpo della regina infernale. Campeggia esclusivamente Proserpina, incarnazione di una femminilità prorompente, dominatrice. Grandi occhi, capelli corvini, seni bianchi trattenuti a stento dall'esiguità della veste regale, scettro a forma di serpente e un movimento intermittente della veste sul suo inguine che lascia vedere, in dettaglio, le gambe nude sotto la gonna aperta. Questo dettaglio, questa immagine fantasmatica delle cosce di Proserpina che avanzano, costituisce una dilatazione del dettaglio delle cosce che avevamo visto pochi istanti prima.

Il silenzio del film muto rende ancora più magica e misteriosa la gestualità di Proserpina, le conferisce un'autorità sconosciuta, che sale da remote profondità. La sua voce non può essere udita, ma a trionfare è solo la

sua fisicità così prepotente e sessualmente priva di ambiguità. Quella donna che guarda lo spettatore non è una donna ma un concentrato di sessualità, una visione che trova la sua origine nei fotogrammi del film di Brignone, ma è stata completamente decantata dal sogno: infatti sono i particolari del suo volto, delle sue cosce e del mistero che s'intravede e si immagina fra le sue gambe a dominare l'inquadratura. È svanita ogni logica narrativa, ogni rapporto di causa e effetto, ogni controcampo su un altro personaggio, ma esistono solo gli occhi, le labbra, il volto, le cosce di Proserpina nell'aura ipnotica di quelle immagini. Proserpina è quindi un corpo di cui il cinema svela il potere erotico. Infatti la dea può solo essere guardata in quelle immagini, non interagisce con nessuno. Ma Proserpina è anche un'incarnazione femminile del demonio – infatti sulla sua coscia c'è un gioiello a forma di serpente e forme serpentine ha anche il suo scettro. La regina degli Inferi è quindi l'immagine stessa della tentazione di Eros, di un pericolo e di una minaccia di dannazione eterna. Ma non c'è nulla di sovranaturale nel modo in cui Fellini la mette in scena: questa figura è il trionfo di una femminilità terrena, con alcuni attributi che appartengono però alla dimensione del proibito e del peccato. La carne e le sue tentazioni sono quindi accompagnate sempre da un'effigie del diavolo. In fondo Proserpina, come incarnazione demoniaca, è un'immagine opposta a quella della bambina-diavolo in *Toby Dammit*.

Forse memore del Satana con il corpo di giovane donna di *Simon del deserto* di Buñuel, Fellini aveva inventato l'immagine di una bambina dall'aspetto apparentemente innocente, con i lisci capelli biondi e la palla candida, ma che in realtà celava nello sguardo una maligna e ghignante cattiveria. Inoltre, come si accennava prima, Fellini ha volutamente graffiato questi frammenti e ha inserito delle ellissi: è come se fra le inquadrature si fossero aperti dei vuoti, come se fossero intervenuti dei tagli. La visione del

film si presenta quindi come un relitto, non una pellicola integrale, ma un filmato a cui mancano dei pezzi, dei brani.

Fellini quindi trasforma questa ‘citazione’ di *Maciste all’Inferno* in un’operazione più complessa: una condensazione del fantasma personale, infantile e ingenuamente erotico, che egli ha proiettato sul film, dove al tempo stesso il volto e gli attributi della donna divina hanno subito l’effetto di una dilatazione mitologica. Non è più una citazione del film di Brignone ma una messa in scena cinematografica del processo di reinvenzione effettuato dalla memoria, un processo che seleziona esclusivamente alcune immagini, ne aggiunge altre, inventate *ex novo*, e ne enfatizza la portata, la durata, la presenza. Con questa breve sequenza, Fellini rievoca anche l’impatto che poté avere sul pubblico del 1926 la sequenza del film di Brignone in cui Maciste rimane sedotto dal corpo discinto di Prosperpina e cede al suo abbraccio, che costituiva evidentemente un unicum scandaloso.

Le altre citazioni hanno un carattere completamente diverso. Il volto di Greta Garbo appare di profilo, dietro un velo che lo rende sfocato. Sappiamo che, per realizzare questa breve inquadratura, Fellini non ha usato un’attrice ma ha fatto costruire una testa di cartapesta con le fattezze della diva svedese. Ricorrendo ad un manichino, l’autore ha voluto evidentemente suggerire l’idea di una distanza, della dimensione remota e inattingibile cui appartiene la Garbo. Una diva di cui Fellini parlava senza entusiasmo ma di cui forse lo affascinava l’alone funereo, che assume un’importanza particolare in un film lugubre e mortuario come *La città delle donne*:

“Neanche le fatalone dello schermo mi hanno mai attratto più di tanto. Greta Garbo mi ha sempre messo una strana soggezione, mi sembrava tutta presa da problemi che non mi interessavano, la regina Cristina, Mata Hari, una visione del mondo troppo solenne, troppo minacciosa, non mi ha mai affascinato. Certo, dopo ho riconosciuto il suo fascino straordinario, ma allora mi sembrava una creatura che apparteneva a un regno di

professoressa, di maestre, di madri; sempre giudicante, minacciosa, sentenziosa, in ogni caso funerea, spettrale”.<sup>7</sup>

Altrove aggiungerà: “La Garbo aveva la maschera del giudice, glaciale come un fantasma, come la versione femminile del papa”.<sup>8</sup>

A differenza di Prosperpina, infatti, la Garbo non ha corpo, ma è soltanto un volto – o meglio, una maschera, dal profilo perfetto. È proprio la perfezione algida e inavvicinabile di una femminilità che non ha nulla di quotidiano ma che appartiene ad un’altra dimensione. Sul volto della Garbo, di profilo, si ode una voce che evidentemente appartiene a lei e che dice: “Non ti sei mai chiesto il perché... veramente credi di conoscere il cuore di una donna innamorata... è troppo tardi Ivan, l’ambasciatore mi ha imposto di ritornare... al mio paese è già l’inverno”. È l’eco di un dramma sentimentale remoto, che però ha uno spazio limitato nell’evocazione felliniana, come se riguardasse più i fantasmi altrui (di altri spettatori) che i propri.

La voce è della celebre doppiatrice della Garbo, Tina Lattanzi (1897-1997), che doppiò spesso anche Joan Crawford ed è appunto della Crawford (“testone carnevalesco della Crawford”) il volto che si vede nell’inquadratura successiva: due occhi spalancati dietro un velo di pioggia, come il brandello di un dramma sentimentale.

Il terzo frammento mostra Brigitte Helm, anch’essa un manichino come la Garbo, per evidenziarne la freddezza: “Brigitte Helm, Antinea, un po’ impegnativa, è vero, crudele, algida, sguardo di ghiaccio, mi affascinava quel suo gelo marino, quella sua femminilità minacciosa, punitrice”. Segue Marlene Dietrich, che indossa il celebre costume di frak e cilindro di *Morocco* di Josef von Sternberg. Ma non si tratta della vera Dietrich, bensì di una sosia, che

---

<sup>7</sup> R. Cirio, *Il mestiere di regista. Intervista con Federico Fellini*, Milano, Garzanti, 1994, p. 17.

<sup>8</sup> *Federico Fellini. Sono un gran bugiardo*, a cura di D. Pettigrew, Roma, elleu, 2003, p. 55.

rivolge allo spettatore uno sguardo ironico e ammiccante. In un primo tempo Fellini pensò di usare un busto di Marlene (come dimostrano alcune foto di scena) ma evidentemente cambiò idea. Un doppio della diva costituisce già un'immagine filtrata e manipolata dalla memoria e dalla fantasia del ricordo.

Infine l'ultima citazione, che ha una durata analoga a quella della falsa citazione di *Maciste all'Inferno*: una donna opulenta, di spalle, muove vistosamente il sedere. È Mae West (interpretata da un'attrice sconosciuta), colta nel gesto di ancheggiare ostentatamente che la rese celebre. Il costume che indossa ricorda quello del film *She Done Him Wrong (Lady Lou, la donna fatale, 1933)* di Lowell Sherman, che Fellini inserì anche nella sua personale antologia di film. La vediamo in un numero musicale, ma la donna non canta, né si ode musica. Si muove in una scenografia pacchiana, circondata da culturisti con mascherine sugli occhi e tube in testa. Si inserisce poi un primo piano del suo sguardo, che nella sceneggiatura è descritto come “[...] gli occhi quasi strabici per la libidine di Mae West [...]”.

Infatti guarda con voluttà la Mdp e il suo sguardo, parzialmente coperto dalle ciglia, è al tempo stesso lucido e drogato da una libidine che non le impedisce un assoluto dominio dei propri movimenti, come se fosse una recita dove gli impulsi carnali nutrissero una finzione.

In realtà la West si esibiva in questo genere di spettacoli (con culturisti al seguito) soprattutto negli anni Cinquanta, quando aveva già raggiunto la sessantina. Quindi l'immagine di lei, giovane, è una decantazione del suo mito di spregiudicata libertina, di incarnazione di un eros disinibito e aggressivo. Ma Mae West era celebre anche per la sarcastica e graffiante provocatorietà delle sue battute, dei suoi doppi sensi: Fellini invece le toglie la parola e la rende un'epifania muta, un corpo che si muove perfettamente a suo agio fra energumeni robotizzati e inerti, senza identità.

La citazione di Mae West, burrosa e dominatrice, si collega a quella di Elena Sangro a chiudere il cerchio di questi fantasmi cinematografici. L'alone

cimiteriale che avvolge queste apparizioni è evidente: anche se al momento delle riprese Greta Garbo, Marlene Dietrich e Mae West erano vive (la West morirà proprio nel 1980), sono spettri, larve, ombre che sembrano arrivare dal regno dei morti. La visione successiva, salutata con un sussulto da Snaporaz che continua a scivolare lungo il Toboga, è una vedova dai fianchi armoniosamente prosperosi china su una tomba di marmo: un'immagine di vita (il corpo prorompente della donna) su un'immagine di morte e di lutto. La stazione successiva sarà il bordello e l'automatismo lugubre della prostituta che sale lungo le scale che conducono alla sua misera stanzetta, in un clima di desolazione dove manca qualsiasi euforia della carnalità. Al cimitero di suoni che Snaporaz aveva scoperto in una zona buia della villa di Katzone, rispondono ora i fuochi fatui di queste visioni, che mostrano, nella loro voluta infedeltà al reale che citano, il lavoro immaginativo della memoria.

MATERIALI / MATERIALS





NICOLA CATELLI

**FRA UNCINI E UNCINATE.  
UNA PARODIA DEL “FURIOSO”**

Emula impudica di romanzesche eroine, in seno a un’accezione alquanto ampia e malleabile del concetto di ‘virtù’, la protagonista della *Puttana errante* di Lorenzo Venier (1530 ca.) intraprende un’erotica *quête* votata, per la natura stessa del poemetto e per espressa volontà mimetica del personaggio, anch’esso ‘di secondo grado’, al reimpiego deformante di materiali letterari, tanto sul piano della concezione complessiva dell’opera quanto al livello delle singole sequenze che la compongono.<sup>1</sup> Un fulgido esempio di questa disposizione si può leggere sul finire del primo canto, dopo la descrizione dell’infernale genealogia della ‘paladina’, della sua stravolta vestizione cavalleresca e delle sue prime gesta di valore, allorché le non sempre felici ottave del discepolo aretiniano mettono in luce l’inesausta *ars*

---

<sup>1</sup> Cfr. L. Venier, *La Puttana errante*, a cura di N. Catelli, Milano, Unicopli, 2005 (edizione cui si farà riferimento anche in seguito, con corsivi miei ad accezione delle espressioni latine), I, 18, 1-6: “Questa invitta gaglioffa un dì sentendo, / Che l’Ancroia, Marphisa e Brandamante / Andâr pel mondo gran prove facendo / A onta di Macone e Trivigante, / Grand’animo in la potta e in cul avendo, / Deliberò farsi Puttana errante” – quasi adombrando, *si parvissima licet*, il Cavaliere dalla Trista figura.

*amandi* dell'Errante testimoniando uno sbalorditivo accoppiamento, al contempo, con un cane e con un cavallo. La scena (I, 39-45) termina con una farsesca fuga del gruppo erotico verso il Reno, in Romagna, dove i protagonisti del bestiale triangolo amoroso possono estinguere le fiamme che un furfante, per burla, aveva nel frattempo appiccato alla paglia posta sulla soma del cavallo: ha inizio così una riscrittura parodistica che riprende per sommi capi l'episodio di Angelica e del vecchio eremita del *Furioso* (VIII, 30-67), condotta mutuando dal modello lo scheletro dell'azione insieme a frammenti lessicali richiamati sulla pagina come misura della distanza che separa le due versioni, come 'uncino' per la memoria di un lettore continuamente sospinto a confrontare i due soggetti di questa *liaison pornographique*.<sup>2</sup>

La parodia diretta riguarda propriamente le ottave 6-23 del canto secondo del poemetto, ma già l'amplesso animalesco descritto nel primo canto mette a frutto alcune suggestioni derivanti dal duello di Rinaldo e Sacripante che cagiona la fuga di Angelica e il suo incontro con l'eremita: in particolare, nell'antefatto ariostesco i due cavalieri sono paragonati a "due can mordenti, / o per invidia o per altro odio mossi", che si avvicinano "digrignando i denti, / con occhi bieci e più che braccia rossi", mordendosi quindi "di rabbia ardenti, / con aspri ringhi e rubuffati dossi" (II, 5; e cfr. anche l'ott. 9); di risposta, nella *Puttana errante* il cane e il cavallo ingaggiano una sorta di rivalità o reciproca emulazione ("Spingea di dietro il cagnaccio poltrone, / E 'l cavallaccio dinanzi spingia; / Un bugera et abbaia, un fotte e ringe, / E questo per veder quell'altro

---

<sup>2</sup> La parodia è stata segnalata da G. Erasmi, "*La puttana errante*": *parodia epica ispirata all'Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, Roma, Salerno Editrice, 1995, t. II, pp. 875-895. La metafora dell'uncino è petrarchesca (*Secretum*, II), e mi pare possa utilmente prestarsi a indicare le espressioni, lunghe o brevi che siano, che vengono conservate nel testo derivativo e che fungono da *markers* dell'operazione di riscrittura.

spinge”: I, 42, 7-8; e cfr. 45, 3-4).<sup>3</sup> L’uscita di scena del gruppo erotico esplicita poi altri riferimenti: se il cavallo che rapisce Angelica e la conduce nell’Atlantico è posseduto dal demonio, che si cela nel suo corpo “come si cuopre alcuna volta il fuoco, / che con sì grave incendio poscia avampa, / che non si estingue, e a pena se ne scampa”, il “cavallaccio” che porta con sé l’Errante è spinto a sua volta nel fiume dal “diavol” e da un fuoco non più solo metaforico.<sup>4</sup> Nel Reno l’Errante, temendo di affogare,

“[...] Fe’ voto, s’ella uscìa de l’acqua viva,  
 Quattr’anni *gratis* gir dietro alloggiando  
 De cazzi ogni stupenda comitiva;  
 Promesse visitar peregrinando  
 Del mondo ogni bordello a suon di piva;  
 E fatto ’l voto *ex corde*, ecco un villano  
*Servus servorum* di san Crescimano”.<sup>5</sup>

Imitando qui suo malgrado non l’ideale virago ma la donna ‘angelicata’ di Ariosto, bramata ed errabonda, costantemente in fuga, l’eroica cortigiana attrae entro il proprio *text-world* anche l’eremita dall’aspetto venerando ma in realtà lascivo ed esperto di negromanzia, che assume nel poemetto le sembianze di un rozzo frate devoto del boccacciano san Cresci in Valcava

---

<sup>3</sup> Per i riferimenti ariosteschi si cita qui e in seguito, per comodità di riscontro, da L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, presentazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1992 (corsivi miei), dal momento che l’edizione del 1521, su cui Venier basava la propria riscrittura, non presenta per l’episodio in questione varianti significative ai fini del nostro discorso.

<sup>4</sup> Per l’Ariosto cfr. VIII, 32-34 (la citazione a testo è da quest’ultima ottava, vv. 6-8), mentre per Venier cfr. I, 45. Si osservi inoltre che sia nel canto secondo del *Furioso*, al momento del duello fra Rinaldo e Sacripante, sia nel canto ottavo, durante il ‘primo rapimento’ di Angelica, l’immagine del cavallo è accostata a quella del cane (cfr. la similitudine dei due cani di II, 5, sopra citata, che precede la descrizione dell’imbizzarrimento di Baiardo, e il paragone fra l’eremita e il cane da caccia di VIII, 33, posta fra le due ottave che descrivono l’indemoniato cavallo di Angelica).

<sup>5</sup> II, 7; anche nel *Furioso* l’eremita compare al termine delle parole disperate di Angelica (cfr. VIII, 44-45). Il verso “*Servus servorum* di san Crescimano” di Venier muta in comica oscenità l’ironia allusiva di Ariosto (“quanta avesse mai Paulo o Ilarione”: VIII, 45, 8).

(*Decameron*, II, 7), più scopertamente lussurioso del personaggio originale e per questo – con un’inversione che ha quasi il valore di una dichiarazione di poetica – venerato come creatura divina dalla protagonista:

8  
Questo villan miracolosamente  
La scanfarda cavò del fiume, e poi  
*Dietro, e dinanzi la tocca*, e pon mente  
Tanto, che s’incazzi de i fatti suoi,  
*E sguainò un priapo fottente*  
*Che l’ha minor tre dozzine di buoi:*  
Dice Turpin cronichista, ch’egli era,  
Come quel d’un *muletto* a primavera.<sup>6</sup>

9  
Quando l’ostessa d’ogni Taliano  
Porse a la bestia *lo sfacciato viso*,  
Inginocchioni a lui alzò ogni mano,  
Ché le parse veder il paradiso,  
*E fremitando la sua vulva, et ano*  
Disse: “La serva tua or va improvviso  
*Coeli coelorum* ne la tua presenza,  
E vadasi a impiccar chi vive senza”.

10  
Ella dicea: “Cazzon santo e divino,  
Tu solo il corpo mio puoi far beato,  
Mio Tebaldeo, mio dolce Seraphino,  
Melato, inzucherato, e confettato”.  
*Poi reccosselo in man*, com’un bambino  
Reccasi mamma, come l’ha fasciato,  
E lo bascia, e vagheggia con amore,  
Come Venere porca bascia Amore. [...]

13  
Quando ’l cazzo asinino in cul trascorse,  
Fégli onor regio il suo gentil budello:  
*L’anima in cima al duro cazzo corse*,

49  
Egli l’abbraccia et *a piacer la tocca*,  
et ella dorme e non può fare ischermo.  
Or le bacia il bel petto, ora la bocca;  
non è chi ’l veggia in quel loco aspro et ermo.  
*Ma ne l’incontro il suo destrier trabocca;*  
*ch’al disio non risponde il corpo infermo:*  
era mal atto, perché avea troppi anni;  
e potrà peggio quanto più l’affanni.

46  
Come la donna il cominciò a vedere,  
prese, non conoscendolo, conforto;  
e cessò a poco a poco il suo temere,  
ben che ella avesse ancora *il viso smorto*.  
Come fu presso, disse: – Miserere,  
padre, di me, ch’i’ son giunta a mal porto –.  
*E con voce interrotta dal singulto*  
gli disse quel ch’a lui non era occulto.

47  
Comincia l’eremita a confortarla  
con alquante ragion belle e divote;  
e *pon l’audaci man*, mentre che parla,  
or per lo seno, or per l’umide gote:  
poi più sicuro va per abbracciarla;  
et ella sdegnosetta *lo percuote*  
*con una man nel petto*, e lo rispinge,  
e d’onesto rossor tutta si tinge.

48  
Egli, ch’allato avea una tasca, aprilla,  
e trassene una ampolla di *liquore*;  
e negli occhi possenti, onde sfavilla

<sup>6</sup> Si noti il richiamo, anch’esso parodistico, a Turpino, invocato a garanzia delle dimensioni virili del villano, le quali innescano una netta opposizione con il “pigro rozzon” dell’eremita (cfr. il *Furioso*, ott. 50, vv. 1-4: “Tutte le vie, tutti li modi tenta, / ma quel pigro rozzon non però salta. / Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta; / e non può far che tenga la testa alta”). I vv. 3-4 dell’ott. 8 di Venier alludono però a un passo precedente del *Furioso*: “Quella rara bellezza il cor gli accese, / e gli scaldò le frigide medolle” (VIII, 31, 1-2; nel resto dell’ottava è descritto l’atteggiamento della cavalcatura dell’eremita, in anticipo su quanto accadrà in seguito al suo metaforico destriero).

L'anima ch'ha per suo ciel il bordello.  
 Di morir la puttana stette in forse  
 Per l'allegrezza del cazzo novello,  
 E pel soave fottuto martiro  
 Sul cazzo tramortì con un sospiro.

la più cocente face ch'abbia Amore,  
*spruzzò di quel leggermente una stilla,*  
*che di farla dormire ebbe valore.*  
 Già resupina ne l'arena giace  
 a tutte voglie del vecchio rapace.

Mentre la metamorfosi dell'eremita in frate procede secondo un'esacerbazione dell'erotismo insito nel personaggio ariostesco, la sostituzione dell'Errante ad Angelica, oltre a innescare scambi di ruolo,<sup>7</sup> suggerisce una diversa caratterizzazione della figura della donna amata da Orlando e, proiettandosi all'indietro, condiziona maggiormente la lettura del testo di partenza. Se la riscrittura comica, nel caso dell'eremita, infrange le apparenze dell'erasmiano sileno rovesciato per esplicitare la corruttela interiore del personaggio, limitandosi però ad estremizzare quanto Ariosto aveva già in realtà fatto intendere, in relazione ad Angelica essa *rivela* che la donna è, a ben vedere, un secondo sileno rovesciato, ne attesta l'impudicizia e la rappresenta 'al naturale', sulla base di una pretesa di verità che costituisce, del resto, una modalità ricorrente di opere parodistiche.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> In particolare paiono invertiti i ruoli di dominanza e i rapporti di forza fra Angelica e l'eremita da un lato, fra l'Errante e il frate dall'altro. Nel testo di Venier il frate prende l'iniziativa dal punto di vista sessuale, ma è la donna a condurre veramente l'*actio*, riproponendo peraltro alcuni gesti che il *Furioso* assegnava all'eremita. Si osservino a questo proposito anche altri dettagli: mentre Angelica viene addormentata grazie al ricorso alla negromanzia, e quindi ad arti diaboliche, l'Errante sviene per il piacere paradisiaco che lei stessa è stata in grado di procurarsi, perdendo i sensi per la gioia che le deriva dall'incontro con il 'divino'; la stessa opposizione si riflette anche nella cinetica delle azioni, lenta e graduale nel *Furioso* ("il cominciò a vedere", "cessò a poco a poco il suo temere", "Comincia l'eremita a confortarla"), secca e rapida nella scena dell'*Errante* ("Inginocchioni a lui alzò ogni mano", "or va improvviso", "in cul trascorse"). Sull'erotismo di Ariosto si rimanda a P. Larivaille, *Les jeux de l'amour dans "Le Roland furieux", ou l'érotisme discret de l'Arioste*, in *Au pays d'Éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle (Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne), 1988, pp. 53-144, e Id., *De l'équivoque érotique dans la poésie italienne de la Renaissance, et de l'érotisme discret de l'Arioste en particulier*, in "Italique", II, 1999, pp. 33-53.

<sup>8</sup> Si pensi ad esempio a *Shamela* di Fielding, o, più prossimo al Venier, all'*Orlandino* aretiniano, rivolto a cantare "le menzogne de l'armi e de gli amori, / di che il mondo coglion si inebria tanto": "Di Angelica, Marfisa e Bradamante, / di Fiordeligi, di

A questo proposito, retrocedendo di alcune ottave, si può osservare come anche la rappresentazione dei due protagonisti animaleschi della sequenza – non così diversi, nella sostanza, dall’Errante e dai suoi amanti – asseconi lo stesso vettore di trasfigurazione. Il cavallo descritto da Venier ricalca, lo si è visto, quello di Angelica, per quanto quest’ultimo sia destinato a trovare solo per opposizione un’eco metaforica nella *défaillance* del “pigro rozzon” del religioso; Venier, tuttavia, riattiva anche una delle fonti principali dell’episodio ariostesco, ovvero il rapimento di Europa da parte di Giove: ne resta una traccia evidente nel lamento della donna in balia delle acque,<sup>9</sup> che non si ha nel *Furioso* ed è presente invece in alcune versioni del mito. Sul “cavallaccio” viene proiettata così l’aura divina del candido toro di cui Giove ha assunto le sembianze per sedurre Europa, amplificando le cadenze lascive dell’intertesto di Ariosto e additandone la funzione da esso svolta nel meccanismo compositivo dell’episodio parodiato: anche, ad esempio, a riguardo dello scarto ludico del *Furioso* – il fallito amplesso fra il rapitore e la donna – rispetto alla fonte.<sup>10</sup> D’altro canto il cane è un ibrido mostruoso somigliante al Pulicane del *Buovo d’Antona*, secondo un’espressa menzione da

---

Morgana e Alcina / non vo’ cantar, che chi non è ignorante / la vita loro amorosa e’ indivina; / io l’assimiglio a la putana errante / Antea, Origilla e Fallerina; / l’Ancroia errante anche essa era putana / e Gabrina di tutte la ruffiana. // Questo è la verità! Non dice fola, / come ser Pulci, il Conte e l’Ariosto, / il mio sol Aretin, che pel ciel vola / come quel lume che ’l sol da mezzo agosto” (P. Aretino, *Orlandino*, in Id., *Poemi cavallereschi*, a cura di D. Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995, risp. I, 1, 3-4 e I, 8, 1-8 e 9, 1-4). Per inciso, su una fittizia pretesa di verità si basa peraltro, *mutatis mutandis*, anche la riforma del testo petrarchesco proposta, nello stesso periodo, dal *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero (se ne veda in particolare il dialogo iniziale fra il Malipiero stesso e l’anima di Petrarca).

<sup>9</sup> Il lamento di Europa mentre si trova in mare aperto, e in particolare l’invocazione divina (a Nettuno), è presente nell’idillio secondo di Mosco (*Europa*), mentre altre versioni riferiscono più genericamente il timore e il pianto della giovane; la sua ripresa dà ragione della leggera inversione narrativa compiuta da Venier rispetto all’ordine del racconto di Ariosto, sfasatura subito ricucita grazie all’intervento del bargello (si veda oltre). In Ariosto il lamento di Angelica avviene invece dopo che la donna è ritornata sulla terra ferma, come si legge ad esempio in Orazio, *Carmina*, III, 27, 33 e ss.

<sup>10</sup> L’amplesso mancato è debitore però – come molti altri elementi – nei confronti dell’episodio di Fiordelisa e del vecchio nell’*Inamoramento de Orlando* (I, XX-XXII).

parte del narratore che non soltanto pone anche questo dettaglio sotto le insegne di un referente cavalleresco, ma opera l’inserimento di un travestimento letterario in un altro: sul concepimento di Pulicane – a sua volta memore del mito di Pasife, che riconduce dunque implicitamente la trama di riferimenti intessuta da Venier a un’ulteriore immagine taurina di ambito cretese – è modellato infatti l’amplesso tra l’Errante e il “sodomito can” (I, 44, 1):

39

Mostrò questo miracolo a la gente:  
*Coram populo* fe’ venir un cane  
 Di pagliari, e macei luogotenente,  
 Profumato di merda, e d’ambracane;  
 Egli era zio, nepote, o parente,  
 Là in *Buovo d’Antona*, a Pulicane:  
 Questo figliuol bastardo è de la Diva,  
 Che per vituperar il mondo è viva.

40

Il gran lussurioso mostro caro  
 Ella col cul parturì senza doglia,  
 E l’acquistò del mese di genaro  
 Da Cerbar, che di fotterla ebbe voglia.  
 Ora ’l can traditor, visto ’l cul raro,  
 Il cazzo de la pelle a un tratto spoglia,  
 E nel cul, donde uscì, con spinte ladre  
 Cacciollo de la sua cagnaccia madre.

IV, 20

[Drusiana] menonne uno che aveva in prigione, chiamato Pulicane, il quale era mezzo uomo e mezzo cane; cane era dal mezzo in giù, e dal mezzo in su era uomo; e correva tanto forte, che non era altro animale ch’egli non giugnesse a correre, e parlava molto bene; ed era figliuolo d’uno cane e d’una cristiana, la quale fu gentile donna. E fu signora sua madre d’una città d’Erminia, chiamata Capodozia; e uno turco, ch’era re di Ligonìa e di Sauria, avendole fatto gran tempo guerra e non potendola vincere, trattò la pace e tolsela per moglie, promettendole di battezzarsi; e quando la menò, che l’ebbe in sua balia, la fece per dispregio spogliare ignuda, e fecela legare in su ’n uno capo d’una panca boccone, e fece venire uno grande mastino, e più volte la fece coprire a quello mastino, ed ella ingravidò di questo Pulicane. Essendo pregna, si fuggì in Erminia al re Erminione, e partorì questo animale, e morì di dolore nel parto. E il re Erminione, per vedere quello che poteva addivenire di questo animale, lo fe’ allevare; e quando fu grande, lo teneva in prigione o incatenato per degnità; ed era chiamato Pulicane.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Per il brano del *Buovo d’Antona* mi avvalgo della versione di A. da Barberino, *I reali di Francia*, a cura di G. Vandelli e G. Gambarin, Bari, Laterza, 1947, p. 326.

Al termine delle ottave iniziali del canto secondo, il nuovo svenimento dell'Errante dopo l'amplesso con il frate permette infine a Venier di riallacciare il filo degli accadimenti a quello del testo modello, facendo comparire sulla scena, in luogo dei corsari dell'isola di Ebuda, "il bargel di Romagna" attorniato da "cento sbirri" e da un boia "di capestri adorno" (II, 14): nuovamente, però, l'esito della sequenza è di segno opposto, e mentre in Ariosto i corsari rapiscono Angelica (VIII, 61-66), "incatenata [...] prima che desta", portando "il frate incantator con essa", nel poemetto del veneziano la protagonista dapprima difende il frate e sé stessa dagli assalti degli sbirri, che, anzi, vengono catturati dalle sue 'grazie' ("Parte presi in battaglia, e parte uccisi, / Parte feriti di foiosi strali. / Stettero gli altri un pezzo su gli avisi, / Ma l'invitta e gran Dea, qual non adulo, / Al fin gli 'ncatenò dentro 'l suo culo", II, 20, 4-8, con parodia di *Triumphus Cupidinis*, I, 29-30), successivamente, in una sorta di *happy end*, si congiunge con il boia dando luogo a un amplesso di un giorno intero, per poi proseguire in cerca di nuovi agoni ("La petegola al fin, de i cazzi schiva / Com'i romanzi del cantar d'Orlando, / A Fiorenza n'andò, quasi a chius'occhi, / Con fantasia di sfoiar li marzocchi", II, 23, 5-8).

Inserito all'interno di un'articolata 'parodia di genere' che vira verso l'ambito della pornografia i principali stilemi di una tradizione cavalleresca còlta nei suoi esiti più e meno alti, il rifacimento dell'episodio ariostesco è compiuto anche in quest'ultimo caso – in cui, come avviene in alcuni passi del *Furioso* (e non solo), la donna eroticamente desiderata lascia scorgere la propria fisionomia sotto l'armatura della *virgo* guerriera – non tanto capovolgendo il modello e rovesciandone carnevalescamente i contenuti, quanto esacerbando temi e modalità rappresentative già presenti in certa misura (almeno secondo l'*auctor parodicus*) nel testo d'origine, in primo luogo la componente sensuale e l'atteggiamento ironico nei confronti della

materia trattata. La fitta trama di rimandi allusivi e *mots déplacés*,<sup>12</sup> l’inserimento di citazioni dirette, racchiuse fra ideali virgolette uncinato o apicali ma collocate entro un contesto stravolto, la variazione dell’ordine del racconto, il mutamento dei personaggi e delle loro azioni secondo procedimenti di comica transdiegetizzazione,<sup>13</sup> il travestimento di *tópoi* consolidati sulla base di scelte ideologiche e letterarie che, rifrangendosi all’indietro, non lasciano inalterata la percezione dell’ipotesto, convergono a forgiare una parodia che non soltanto “arrache le Masque”<sup>14</sup> al testo che rappresenta a quella data l’esempio più fulgido del genere di appartenenza, ma ne indaga gli elementi costitutivi, ne analizza i modelli, ne propone una diversa orchestrazione delle fonti che si traduce in un vero e proprio atto critico. La

---

<sup>12</sup> Si notino in particolare, nelle ottave sopra citate, la corrispondenza fra l’ott. 49, v. 1, di Ariosto (“Egli l’abbraccia et a piacer la tocca”) e l’ott. 8, v. 3 di Venier (“Dietro e dinanzi la tocca”); la raffigurazione del viso della donna (ott. 9, v. 2 dell’*Errante*, “Porse a la bestia lo sfacciato viso”, che sintetizza i vv. 1 e 4 dell’ott. 46 di Ariosto, “Come la donna il cominciò a vedere / [...] / ben che ella avesse ancora il viso smorto”); la ripresa del lessico religioso (ott. 46, vv. 5-6 del *Furioso*: “Miserere, / padre, di me”), reso da Venier in maniera caricaturale (“La serva tua or va improvviso / *Coeli coelorum* ne la tua presenza”, ott. 9, vv. 6-7); la diversa dislocazione delle “audaci man” dell’eremita (ott. 47, v. 3), che nell’*Errante* divengono le mani non meno licenziose della protagonista (“Poi reccosselo in man”, ott. 10, v. 5), la quale peraltro subito dopo inizia a baciare l’oggetto del suo desiderio (“E lo baccia”, v. 7) quasi in risposta ad Ariosto (ott. 49, v. 3: “Or le bacia il bel petto, ora la bocca”); infine, a un grado più cerebrale di allusione, la trasformazione del “liquor” di cui l’eremita “Spruzza [...] leggermente una stilla” negli occhi di Angelica (ott. 48, vv. 2 e 5) nel liquido seminale (“L’anima in cima al duro cazzo corse”, ott. 13, v. 3) con cui il villano asperge il “gentil budello” (v. 2) della prode cortigiana, liquido che in entrambi i testi cagiona lo svenimento delle donne.

<sup>13</sup> S’intende, con G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. Paris, Seuil, 1982), pp. 352 e ss., la tecnica di variazione degli aspetti attinenti alla cornice spazio-temporale della *fabula* e alla caratterizzazione dei personaggi.

<sup>14</sup> Cfr. L. Fuzelier, *Discours à l’occasion d’un Discours de M. D. L. M. sur les parodies*, Paris, Briasson, 1731, stampato con autonomo frontespizio e numerazione propria alla fine di *Les parodies du nouveau théâtre italien ou recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l’Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy. Avec les Airs gravés. Tome premier*, Paris, Briasson, 1731, pp. 8-12: “Ordinairement le Parodiste n’est que l’écho du Parterre, c’est du Parterre lui-même qu’il emprunte de quoi le divertir; il ne fait que donner une forme Théâtrale aux observations générales qu’il a entenduës [...]. Loin d’être le corrupteur des pièces de Théâtre, il en est la pierre de touche [...]: bien des Tragédies déguisent les vices en vertus, les Parodies leur en arrachent le Masque”.

parodia implica così, al contempo, una lettura del *target-text* nel suo complesso, nella dialettica con le sue fonti, nel suo rapporto con il genere di appartenenza e con gli altri esemplari del genere. In altri termini, nel momento in cui il testo-modello (*l'Orlando furioso*) non viene rovesciato dalla riscrittura comica, bensì assecondato e condotto oltre le intenzioni originarie, esibito in una versione ‘più vera’ – o paradossalmente vera, sì da delegittimare ogni pretesa di verità – che, non fosse altro, conferisce sostanza reale a quanto nel testo di partenza era semicelato o presente allo stato di metafora, da un lato la dialettica fra testo di primo e di secondo grado trova un parallelo in quella fra finzione e verità, fra – rispettivamente – la spada d’Orlando e la “potta” dell’Errante (arma, quest’ultima, ben più adatta dell’archibugio a simboleggiare la moderna corruzione);<sup>15</sup> dall’altro l’estremizzazione di taluni contenuti e modalità dell’ipotesto dirige a ritroso l’interesse nei confronti dell’ironia ariostesca, mette in luce il distacco dell’autore verso la materia narrata, biasimando implicitamente chi si cala senza indugio, senza attenzione critica, nelle “favole” antiche o moderne che siano: ovvero gli autori dei “romanzi” cui Venier accenna proprio a suggello della riscrittura del *Furioso* (“La petegola al fin, de i cazzi schiva / Com’i romanzi del cantar d’Orlando”). Si assiste allora a una parziale divaricazione fra testo-modello e *target-text*<sup>16</sup> e alla creazione di un doppio registro di comicità parodica, impiegata come sorriso complice che il testo di secondo grado rivolge in direzione di Ariosto e come riso sferzante contro l’inerte e sterile epigonismo di chi procurava ulteriori continuazioni della materia rolandiana senza aver compreso gli elementi di intima crisi del genere, meno che mai senza tentare un

---

<sup>15</sup> Il parallelismo è dichiarato in I, 5: “Ora col favor tuo [di Aretino] vo cominciando / La narration d’una gaglioffa rancia, / Ch’ha fatto più con la potta, ch’Orlando / Non fece con la spada e con la lancia. / E non vado le favole cantando / Ch’han fatto i bravi paladin di Francia, / Ma quel ch’io dico è più chiaro e più vero / Che non è la leggenda di san Piero”.

<sup>16</sup> Cfr. A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, pp. 171-198.

rinnovamento delle forme a partire dall'esempio di una *auctoritas* riconosciuta (come, al contrario, Venier sottintende aver fatto).<sup>17</sup> Proprio l'utilizzo plurivoco, stratificato, ironico delle 'fonti' letterarie giunge ad avvicinare e ad affiancare, alla fine, ipotesto e ipertesto: nel passaggio dall'ironia e dall'eroticismo velato alla comicità greve e all'oscenità marcata, l'imitazione parodistica del modello finisce così per proporre un modello di imitazione.

---

<sup>17</sup> Si veda in generale K. W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'“Orlando furioso” nel Cinquecento*, trad. it. di H. Honnacker, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004. Considerata la sicura sorveglianza di Aretino sulla composizione del poemetto, nonché sulla sua diffusione e promozione, è alquanto improbabile, del resto, che egli lasciasse trapelare, in questo torno d'anni, una critica marcata nei confronti di chi aveva manifestato il più aperto ed alto elogio a suo riguardo (“il flagello / de' principi, il divin Pietro Aretino”, nel canto 46), elogio che costituirà uno dei cardini dell'autopromozione del Segretario del mondo e della sua autorappresentazione letteraria (per quanto riguarda il primo aspetto si veda l'analisi delle medaglie di Aretino, alcune delle quali fregiate dall'iscrizione delle parole di Ariosto, compiuta da R. B. Waddington, *Il satiro di Aretino. Sessualità, satira e proiezione di sé nell'arte e nella letteratura del XVI secolo*, trad. it. di C. Spila, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 117-173).





GIUSEPPE ALONZO

**AMANTE DI TUTTE, MARITO DI NESSUNA:  
MARINO NEL “MARITAGGIO DELLE MUSE”  
DI GIOVAN GIACOMO RICCI**

*1. Cenni biobibliografici su Giovan Giacomo Ricci*

Perugino di nascita ma romano d’adozione, Giovan Giacomo Ricci rappresenta una delle figure meno avvicinate dalla critica e più difficilmente classificabili nel panorama poetico secentesco. Le scarse notizie biografiche di cui è possibile disporre (in buona parte riferite nel prologo editoriale alla *Thalia*, suo primo canzoniere) riferiscono di un letterato attivo e studioso fin da molto giovane benché colpito da una grave cecità. Ciononostante, a parte alcuni scritti minori documentati ma non pervenuti, si è oggi in grado di delineare con buona sicurezza la carriera poetica di questo scrittore. Dopo alcune presenze occasionali in sillogi epicediche o epitalamiche per personaggi illustri – in particolare si segnalano alcune poesie in morte del grande

accademico perugino Marco Antonio Bonciari <sup>1</sup> Ricci esordisce autonomamente nel 1619 con il canzoniere *Thalia, ovvero gradi d'Amore*, edito a Ronciglione per Grignani e Lupis e dedicato a Virginio Cesarini<sup>2</sup>. Affinando costantemente le proprie competenze letterarie, fin dallo studio perugino, e interessandosi sempre più alla nuova poesia secentista e ai grandi modelli del genere dei ragguagli (Caporali e Boccacini *in primis*), nel 1625, a Orvieto, il Ricci dà alle stampe per Fei e Ruuli il suo “poema drammatico”: il *Maritaggio delle Muse*.

L'opera, dedicata a Giulio Cesare Colonna di Palestrina, figlio di Francesco protettore e mecenate di Giangiacomo, si presenta come un ampio esperimento letterario a metà tra la commedia – in cinque lunghi atti – e il ragguaglio di Parnaso. La favola è, di per sé, esigua: protagonisti sono numerosi poeti antichi (Virgilio, Lucano e Seneca, “governatore”, ed Ennio, “decano”) e moderni (Dante, Petrarca, Bembo, Casa, Ariosto, Tasso, Marino e Guarini), introdotti da un prologo recitato dalla Poesia e accompagnati da altrettante figure attinte alla tradizione letteraria, tra cui satirici (Caporali, Berni, Aretino) e poetesse (la Sarrocchi e Vittoria Colonna). I poeti dunque ambiscono, attraverso protratti corteggiamenti e altrettanto enfatici discorsi di poetica, a sposare le nove Muse, ciascuno secondo la predilezione dovuta al proprio genere letterario di preferenza. Dopo aver subito rimproveri e consigli

---

<sup>1</sup> Sul Bonciari si veda almeno la voce curata da R. Negri in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1969, vol. XI, pp. 676-678. Poligrafo di umili origini della provincia perugina, il Bonciari, nato nel 1555, aveva intessuto rapporti con alcuni dei massimi intellettuali del tempo (Aldo Manuzio *iunior*, Angelo Grillo, Giusto Lipsio, Ericio Puteano, Federico Borromeo, Filippo Massini) e, da cattedratico di Lettere a Perugia e Accademico Insensato e Umorista, aveva formato il fiore della civiltà umanistica locale; sui rapporti con Milano si può vedere R. Ferro, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 344-352.

<sup>2</sup> Su Virginio Cesarini, oltre che alla voce di C. Mutini in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1980, vol. XXIV, pp. 198-201, si può ora fare riferimento a E. Bellini, *Virginio Cesarini, Galileo e l'Accademia dei Lincei*, in *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova, Antenore, 1997, pp. 1-84.

da parte di Apollo, infine, i poeti, stabilite le coppie ideali (Dante-Urania, Petrarca-Talia, Ariosto-Calliope e così via), possono accedere alle nozze con le relative Muse.

Se già la struttura dell'opera presenta alcune originalità, come la personificazione, negli intermezzi tra un atto e l'altro, delle opere dei poeti personaggi, l'autentica innovazione ricciana risiede nell'uso sistematico e mimetico della citazione lessicale, ma soprattutto metrica degli scrittori protagonisti. I poeti che entrano sulla scena, infatti, si esprimono ciascuno secondo la consuetudine metrica e linguistica più congeniale alle opere da loro stessi prodotte: Dante parla dunque in terzine, Petrarca in sonetti, Ariosto e Tasso in ottave, Virgilio in esametri latini e così via. Questo intarsiato *pastiche* linguistico si completa con l'uso, da parte dei poeti specialmente nell'atto di autopresentarsi, dell'autocitazione letteraria: con "Io che dianzi cantai l'armi pietose"<sup>3</sup> si apre l'intervento iniziale del Tasso, mentre Ariosto, di sé, affermerà: "suono ne' miei carmi / le donne, i cavalier, gli amori e l'armi", il tutto ovviamente incastonato in ottave; al severo Dante, dunque, spetteranno le terzine ("Nel mezzo sempre del cammin più dritto, / s'attraversa sentier scosceso e torto, / e con Amor si ficca odio e despitto"),<sup>4</sup> mentre a Petrarca tocca addirittura una doppia sestina lirica, autentico *maximum* di complessità e rarità persino nel *Canzoniere*, qui ulteriormente complicata dagli echi citazionali (l'avvio è "Di prigion in prigion, di laccio in laccio").<sup>5</sup>

In questa congerie citazionistica, evidentemente i poeti non assurgono al ruolo di personaggi e veri e propri, ma finiscono stilizzati nella loro stessa strumentazione metrico-retorica, che li dipinge e avvolge in maniera totalizzante e stereotipa. Marino, in un simile contesto, svolge tuttavia la parte, colorita di un certo realismo lascivo e godereccio, di amante comune di tutte le

---

<sup>3</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, Orvieto, Fei e Ruuli, 1625, p. 1 (I, 1).

<sup>4</sup> Ivi, p. 75 (III, 1).

<sup>5</sup> Ivi, p. 219 (IV, 8).

nove Muse: non ambisce insomma a sposarne una in particolare ma, in virtù di una scelta poetica proteiforme e plurigenere, mira, se così si può dire, ad amoreggiare con l'una e con l'altra indifferentemente e senza vincoli specifici e duraturi.

Dopo il buon successo del *Maritaggio*, che ebbe infatti altre due impressioni a Milano nel 1629 e a Venezia nel 1633, utili a immaginare l'eco del Ricci in realtà letterarie diverse ed eterogenee,<sup>6</sup> la carriera letteraria del perugino prosegue e si evolve. La linea poetico-ragguaglistica matura nel 1632 con la pubblicazione congiunta, in due edizioni romane, della *Poesia maritata*, altro "poema drammatico" ambientato allegoricamente negli ambienti della poesia antica e in specie latina, e dei *Poeti rivali*, riduzione in poche carte del *Maritaggio delle Muse*. Rispetto al *Maritaggio*, però, i *Rivali* – che pur sempre rimangono un dramma enfatico e pressoché irrapresentabile –<sup>7</sup> semplificano enormemente la complessità citazionistica dell'antecedente e, soprattutto, mutano il personaggio Marino da luminoso e brillante poeta pluriforme a megalomane e borioso capitano di un Parnaso che lo ridicolizza.

Nel 1635 esce, per i tipi romani di Robletti, la più completa operazione lirica del Ricci: i *Diparti di Parnaso*, che finalmente congiungono l'esperienza lirica d'esordio con il costante interesse per il genere del ragguaglio. Divise in sette libri e intramezzate da prose, le poesie dei *Diparti* – sonetti, canzonette, poemetti, madrigali per citare solo alcune forme metriche esperite – sono immaginate come prodotte e recitate da illustri poeti antichi e moderni, tra cui Marino. Questi, apparentemente biasimato nel prologo dell'opera come modello troppo lascivo ed eterodosso, viene tuttavia citato, ampiamente

---

<sup>6</sup> L'opera è peraltro classificata nella biblioteca del Bernini, e dunque godette di buon successo e diffusione, cfr. A. Quondam, *Il barocco e la letteratura. Genealogia del mito della decadenza italiana*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco. Atti del convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000*, Roma, Salerno, 2002, p. 126.

<sup>7</sup> Nonostante il proposito, enunciato dal Ricci stesso nel prologo ai *Rivali*, di comporre una sorta di riduzione del *Maritaggio* per renderlo proponibile alla scena teatrale.

celebrato nel corso della silloge. Sempre nel solco della poesia secentista e concettosa, infatti, sarà anche l'ultima grande prova ricciana, cioè il poema sacro su San Filippo Neri intitolato *L'oratorio eretto*, pubblicato a Roma nel 1643 e completato da altre liriche religiose sul medesimo argomento agiografico.

## 2. I primi passi poetici e amorosi del “*commune amante*” delle Muse

Scegliendo dunque Marino come protagonista moderno del “poema drammatico”, Ricci propone una scelta forse inevitabile ma sicuramente innovativa: il *Maritaggio*, infatti, rappresenta cronologicamente il primo esempio di opera ragguagliistica in cui il poeta napoletano appare nella posizione preminente di *exemplum* sintetico della letteratura moderna. Dando dunque prova di notevole lungimiranza (la dedica del *Maritaggio* è datata 18 agosto 1624), Ricci marca un significativo primato rispetto alle *Rivolte di Parnaso* di Scipione Errico, edite solo nel 1626, e persino in confronto alle prime polemiche sull'*Adone*,<sup>8</sup> sorte anch'esse mentre Marino rientrava a Roma dopo la lunga esperienza parigina. D'altro canto, evidentemente, la prova del Ricci ben s'inseriva in quel nascente quadro di beatificazione poetica e biografica che la fazione accademica “marinista” andava mettendo a punto in quegli stessi anni, a cavallo con la morte del poeta stesso.<sup>9</sup>

Evidentemente, proprio questa estemporaneità ha determinato, rispetto agli altri poeti-personaggi del *Maritaggio*, una certa eccezionalità per il Marino: da questo classico ancora in affermazione, infatti, Ricci propone un

---

<sup>8</sup> F. Guardiani, *Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, cit., pp. 177-197; E. Russo, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, pp. 340-350.

<sup>9</sup> M. Slawinski, *Agiografie mariniane*, in “Studi secenteschi”, XXIX, 1988, pp. 19-79; G. Raboni, *Geografie mariniane. Note e discussione sulle biografie seicentesche del Marino*, in “Rivista di letteratura italiana”, IX, 1991, 1-2, pp. 295-311.

reticolato citazionale meno evidente di quanto esperisse con un Tasso o un Ariosto, mentre, d'altro canto, tende ad insistere con più decisione sull'imitazione metrica, riservando a Marino una singolare varietà strutturale. E, non a caso, cifra dell'adesione critica che il *Maritaggio* offre al Marino non sarà tanto l'originalità creatrice ed inventiva, ma piuttosto l'eterogeneità e la plurivocità di una produzione poetica che rivoluziona e riorganizza il materiale di cui già dispone. Più che un personaggio stilizzato, il Marino del Ricci è un personaggio che stilizza e che avrà in Parnaso un ruolo strutturale non secondario.

Puntualmente, fin dalla sua prima comparsa sulla scena del “poema drammatico”, Marino è al centro di rilevanti attenzioni. Esprimendosi in sonetti e madrigali, infatti, egli si dichiara innamorato, con “stranio amor” multiplo e lascivo, di tutte le nove Muse, ma deve altresì gestire il suo desiderio erotico per Margherita Sarrocchi, che lo rifiuta, ma cui rivolge accorate preghiere d'amore:

“Da ogn'occhio a gli occhi miei face e stral viene,  
 tende lacci ogni crin s'altrui son belle,  
 son bellissime a me l'alme donzelle  
 di Parnaso, e ciascuna il mio cor tiene,  
 ché sol io tutte amo a un tempo solo,  
 ché per istranio amor sol dal mio core  
 un l'altr'amor non caccia, un duolo, il duolo [...].

Miseri amanti nel cui volto scritto  
 quasi in libro a caratteri di sangue  
 si legge il chiuso mal nel cor, che langue  
 da l'istessa del duol penna trafitto;  
 né meno appare de lo spirto afflitto  
 a lettere di foco in fronte esangue,  
 benché ascoso nel sen serpa qual angue  
 l'incendio e ['] lagrimevole conflitto.

Ecco depinta, non che scritta a noi  
 l'istoria ha del suo mal costei da fuore,  
 e ne dan luce a gli altrui lumi i suoi:

ché senz'altra figura il sol pallore  
 in volto giovanil dir certo puoi  
 figura e geroglifico d'Amore".<sup>10</sup>

La passione per tutte le Muse – che naturalmente si carica di un tono sensuale e carnale ben oltre la sublimazione artistica – presenta evidentemente un poeta innovativo perché esercitato sulle più varie esperienze letterarie e dunque interessato a navigare più generi poetici. Come detto, l'autopresentazione del Marino è immersa in un mare di echi più o meno diretti ai modi della nuova poesia secentista, tanto sul piano del sensuale quanto sul campo dell'ingegnoso, con cui, in specie, vengono ripresi i motivi topici della fisiologia amorosa con notevole caricatura metaforica ed espressiva. Non sono solo i modi delle prime rime mariniane, qui, ad essere oggetto di una serrata citazione tematica: lo sono, più in generale, le espressioni di un secentismo ormai affermato, di cui Marino viene agevolmente considerato il più significativo e riconosciuto rappresentante.

Quanto alla presenza della Sarrocchi, con cui qui Marino dialoga, va premesso che, nella scena precedente, la poetessa che ora lo respinge aveva manifestato il proprio amore per Tasso; inoltre, Ricci, che pure evidentemente accenna al naufragio del rapporto amoroso tra Marino e la poetessa, lavora pur sempre su un tema, quello delle lodi alla Sarrocchi, presente nelle prime *Rime* mariniane.<sup>11</sup> Disegnando così, pur indirettamente, il noto conflitto poetico a distanza tra Marino e Tasso, Ricci s'insinua garbatamente nelle contemporanee polemiche sulla superiorità dell'*Adone* rispetto alla *Liberata*, riflettendo tuttavia la controversia in una fase ancora preliminare dell'epopea mariniana nel *Maritaggio*: un Marino, cioè, ancora grezzo, giovane amante napoletano della Sarrocchi, ancora angosciato dall'influenza dei modelli e autore di una

<sup>10</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., pp. 7-8 (I, 4).

<sup>11</sup> Cfr. E. Russo, *Marino*, cit., pp. 70-71; *Lir. I, Pr. 7, Ri. 22*.

limitata produzione poetica sonettistica e madrigalistica, pur dalle ampie prospettive sperimentali.

### 3. *L'intervento della "Lira" e le prime consacrazioni in Parnaso*

Se il *Maritaggio* è, per Marino, la storia biografica di un'ascesa poetica, il passaggio dai deboli e occasionali sonetti del primo atto all'intervento della *Lira* personificata nel primo intermezzo rappresenta un transito confortante: qui, infatti, l'opera lirica del Marino interloquisce nientemeno che con l'*Africa* e il *Canzoniere* di Petrarca, con le *Rime* del Bembo e con il *Capitolo della corte* del Caporali. In questo significativo cenacolo, che riunisce i vertici canonici dell'epica latina, della lirica alta e della più umile tradizione realistica, l'opera del Marino rappresenterà l'esito moderno alla netta distinzione dei generi ritratta dagli interlocutori, dunque la proposta di una nuova poesia capace di mescolare l'antico con il moderno e l'alto con l'umile. All'eloquenza impegnata e selettiva dei grandi classici lirici del passato, ma anche ai vieti rimbrotti del Caporali contro i poeti moderni, la *Lira* oppone – esprimendosi in sonetti – uno statuto contrario, decisamente sbilanciato sulla difesa dell'oggi e fondato sul canone, tipicamente secentesco, del perfezionamento:<sup>12</sup>

“Riso ben move il vostro riso e'l pianto,  
ché la novella a quell'antica lira,  
che sordo il mondo, come cieco ammira,  
non cede no, ma toglie il pregio e 'l vanto;  
perché selvagge eran le genti e tanto  
rustiche in quell'età ch'or si sospira,  
placò il Tracio e 'l Teban l'asprezza e l'ira  
col suon d'una testudine al suo canto.  
Or auree corde a musici concenti  
con plettri eburni d'accordar conviene  
per lusingar le scaltre e sagge menti:

---

<sup>12</sup> F. Croce, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, p. 192.

ma sì l'orecchie de' mortai pur tiene  
 il rozzo suon di quei primieri accenti,  
 ch'odon le striggi et odian le Sirene".<sup>13</sup>

Puntando l'attenzione sul gradimento del pubblico e non solo sul valore intrinseco della poesia, la *Lira* afferma, nell'oggi, la fruibilità tanto della nuova letteratura in continuo affinamento ingegnoso quanto dei versi antichi, ancora "rozzi" ma "primieri", dunque arcani, archetipici e per questo tuttora godibili. La disincantata e smaliziata preferenza per il gusto dei moderni, dunque, non comporta necessariamente il misconoscimento del sapiente magistero degli antichi.

Comincia con il secondo atto a dispiegarsi la variazione tipologica della poesia mariniana, non a caso al cospetto della presenza del Tasso. Marino, infatti, compare in abito pastorale quale rappresentante della nuova poesia boschereccia, in evidente tensione analogica con il suo *alter ego* Fileno:<sup>14</sup> da successore e innovatore di Sannazaro, che lo inquadra come "novello pastor" non "selvaggio" ma "peregrino e stranio", Marino rivendica l'invenzione di una nuova bucolica che, esprimendosi in sonetti,<sup>15</sup> cede agli amori furtivi e agli "immensi ardori" e, di più, diventa valvola di sfogo per un "amar civile" così ardente da risultare inesprimibile se non in sublimazione pastorale. Il tutto, ancora, è incastonato nella vicenda biografica del poeta, che ora, dichiarandosi lontano dalla culla napoletana, si mostra consapevole dei propri affinati e variegati mezzi espressivi:

"Non larva a me, non velo ai casti amori,  
 e 'l rozzo ammanto di furtivo amante;  
 benché in amando tante volte e tante

<sup>13</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., pp. 30-31 (I, *Intermedio primo*).

<sup>14</sup> Così come in G. B. Marino, *Adone*, IX, 52-91.

<sup>15</sup> Dunque, molto probabilmente, Ricci farebbe riferimento all'esperienza mariniana delle *Rime boscherecce*, piuttosto che alle premature *Egloghe* o ai più avanzati idilli della *Sampogna*.

si fecer belve i dei, non che i pastori;  
 ma per isfogar ben gl'immensi ardori,  
 se non con altri, almen con fere e piante,  
 e perché in stil più puro e pianga e cante,  
 boscareccio cantor vo fra gli allori [...].

Là, su le rive anch'io del bel Sebetò  
 ebbi cuna, ove nido han le Sirene,  
 sì che acceso a cantar cantai le pene  
 e l'amorose gioie, or tristo, or lieto;  
 or che più dolce stato e più quieto  
 le selve mi promettono più amene,  
 fatto pastor tra l'erbe e tra l'arene,  
 l'orme qui seguò del pastor d'Admeto,  
 e 'n boscareccio e pastorale ammanto  
 con più basso ma più gradito stile  
 l'alta beltà de le mie Dive io canto.

Ché più semplice canto è più gentile,  
 ond'io Marino al nome esser mi vanto  
 selvaggio amante, e ne l'amar civile".<sup>16</sup>

La reazione del Sannazaro e del Tasso – che parla autorevolmente in ottave – alla rivoluzione del Marino boschereccio non è positiva, anzi rappresenta la conservazione di chi non ammette alcuna contaminazione tra i generi. Così Sannazaro:

“Tu se' giunto, Marin, quasi 'l millesimo  
 fra' poeti e' pastor, né vorrai cedere  
 ai primi, a noi! Questo giamai non cresimo,  
 che con sì vario stil gli allori e l'edere,  
 anzi ogni Musa cerchi scaltro togliere  
 e l'amor co' l'onor di tutti ledere”.

Con Tasso, inevitabilmente, il conflitto si sposta sul piano della produzione eroica e, come avverrà nelle *Rivolte* dell'Errico, sul primato nell'amore per Calliope conteso tra la *Liberata* e l'incompiuta *Distrutta* del

---

<sup>16</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., pp. 37-38 (II, 2).

Marino;<sup>17</sup> Tasso dunque ammonisce Marino come imitatore “troppo audace” e “troppo ardente” perché

“i miei pregi emulando co’ tuoi vantì,  
Tito a Goffredo aguagli, onde rimbomba  
la tua Gierusalem ne la mia tromba”.<sup>18</sup>

La replica del Marino è indizio di autonoma e compiuta maturazione poetica: appellandosi infatti a un giovanile magistero del Tasso da lui ricevuto, il poeta napoletano, con il tono – effettivamente riscontrabile nelle sue epistole – dell’eterno perseguitato, si scaglia contro l’invidia dei poeti passati, accusati di ordire una congiura contro le innovazioni dei moderni.

Dopo la discussa consacrazione del Marino boschereccio, non può mancare la comparsa del Marino marittimo, in veste piscatoria, procedendo dunque con le innovative e variegata esperienze oggettivate nelle sezioni della *Lira*. Dopo aver introdotto Marino con il consueto gioco sul nome del poeta e sul suo richiamo al “mar”, Ricci si esercita su un tema tipicamente mariniano, cioè l’analogia equorea tra Muse e Sirene,<sup>19</sup> il che gli permette di riproporre, sempre in sonetti, un canto in lode di più amanti (“O del mio mar bellissime Sirene”). Questa volta l’interlocutore in scena è Boccaccio, che, svolgendo nel *Maritaggio* il ruolo di poeta mezzano, concepisce più distintamente l’operazione poetica ibrida e variegata del Marino e, di conseguenza, lo accoglie in Parnaso con notevole positività e con precisa identificazione critica:

“Parmi il Marino, è desso certamente,  
ma dianzi era pastore, e di pastore  
un pescator s’è fatto immantinente:  
tu se’ Proteo, Marin, ch’a tutte l’ore

<sup>17</sup> S. Errico, *Le rivolte di Parnaso*, a cura di G. Santangelo, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1974, pp. 125-129 (III, 4).

<sup>18</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. 39 (II, 2).

<sup>19</sup> Cfr. *Lir.* III, *Am.* 136, 110-112.

non ch'ogni dì cangi abito e sembante,  
né so per qual istranio e nuovo umore".<sup>20</sup>

Consacrato da Boccaccio – ma non ancora da Tasso – come poeta proteiforme ma sostanzialmente amoroso, Marino può ora ambire a raffinare il proprio canto per elevarlo direttamente alle singole Muse e in forma più impegnativa. Ecco dunque, ormai nel terzo atto, che la scena s'interrompe per lasciare spazio e gloria all'accorata canzone *A le Muse del Marin commune amante*. La canzone, elaborata in dodici strofe di cui nove consacrate a una ciascuna delle Muse, suona come il volontaristico appello di un poeta desideroso d'ispirazione nuova e varia o, ancora, dello scrittore alla ricerca di un genere letterario, più o meno illustre, a lui congeniale. Che, comunque, Marino prediliga un canone di contaminazione e innovazione dei generi, è chiaro nell'ultima strofa, quando, con quasi greve lascivia, si offre a una qualsiasi delle Muse – che, con topica e sottile profanità, sono “vergini” e “celesti” –<sup>21</sup> purché lo ispiri:

“Voi, vergini sovrane,  
io tutte umile inchino, adoro amante;  
nulla, o celesti Muse,  
o 'l suo mi nieghi, o l'amor mio ricuse,  
né vi paian d'amor le guise strane,  
ch'io tante ami, se belle anco son tante  
d'anima e di sembante;  
paia ben strano, e sia,  
se non sarà fra tante una a me pia”.<sup>22</sup>

Non a caso, dopo la canzone del Marino, le obiezioni sulla supposta tendenza al plagio e alla prostituzione intellettuale del poeta non sono elevate da un Tasso o da un Sannazaro, ma dall'Aretino, cui spetta il ruolo di

<sup>20</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., pp. 88-89 (III, 4).

<sup>21</sup> Si ricordi, già in G. B. Marino, *Adone*, III, 40; *La Lira*, III; *Cap.* 19, 7.

<sup>22</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. 117 (III, 6).

“maldicente comune”. Per Marino, finalmente sublimato da sonettista occasionale a impegnato poeta di canzoni, le critiche non sono che ingiustificate maldicenze e, dunque, la maturazione letteraria non può che avvicinarsi a un riconosciuto compimento.

#### 4. *L'affermazione dell'“Adone” e l'esperienza satirica*

In questa prospettiva perfezionante, dunque, Ricci mette da parte i possibili rischi dovuti alle polemiche e alle censure e, nel terzo intermezzo, fa entrare in scena, “vestito dei colori dell'iride e con corone di lauro in testa e in mano”, l'*Adone*. Il neonato poema mariniano, così pomposamente e vitalisticamente personificato, calca la scena con il *Furioso*, “in forma d'uomo a cavallo”, con la *Liberata*, “in forma d'uomo togato”, e persino con l'*Eneide*, “in abito di donna bellicosa sul cavallo di Troia”:<sup>23</sup> già questo elenco di interlocutori chiarisce sufficientemente la consacrazione dell'*Adone*, poema erotico-mitologico, a moderna punta di diamante del più illustre canone eroico ed epico-cavalleresco, da cui, ormai superata ed incompiuta, si espunge definitivamente ogni riferimento alla *Distrutta*. Lo screzio, ormai di scuola, tra il *Furioso* e la *Liberata*, con cui si apre l'intermezzo, è improvvisamente interrotto dal sopraggiungere dell'*Adone*, che occupa immediatamente la scena rivendicandovi un ruolo da protagonista:

“Io tra gli arringhi e ne' trionfi vostri  
 sedrò negletto? e quando a me men piace,  
 e dove avvien ch'alto valor si mostri,  
 da' guerrieri poemi io starò in pace?  
 Tenera penna con lascivi inchiostri  
 mi scrisse, è ver, ma stile ho ben capace  
 di duci e d'armi, e suonan le mie carte

<sup>23</sup> Ivi, p. 152 (III, *Intermedio terzo*).

l'armi d'Amor, se voi l'armi di Marte".<sup>24</sup>

Complice anche la densità di echi citazionali, l'*Adone* si presenta sì quale fermo innovatore, ma anche come onesto debitore di una tradizione precedente. D'altro canto, però, citando direttamente il proemio del poema mariniano,<sup>25</sup> l'affermazione preminente è quella del riuso del genere del poema a scopi erotico-mitologici, rinviando ad altre potenziali capacità scritte e lo stile epico e il poema eroico.

Per questa acuta distinzione di ruoli, ma anche in virtù di una sana unità dei moderni contro gli antichi, il poema mariniano riceve un'accoglienza calorosa dal *Furioso* e dalla *Liberata*, che gli riconoscono immediatamente alcune virtù fondamentali: la vivida e mostruosa ampiezza ("poema giganteo, mostro giocondo"), l'acuta vena ingegnosa, la pomposa leggiadria ("viene, leggiadro Adone, Adon / pomposo") e, non ultima, la dotta e iridata imitazione ("iride de' poemi, e vario e vago"), capace, "in picciol campo" (cioè partendo da un tema esiguo), di farsi "miracol", anzi "tesoro" dei poemi.<sup>26</sup> Addirittura, la *Liberata* condisce il proprio encomio all'*Adone* con espressioni così caricate da sembrare direttamente citate dalle lettere in cui Marino affermava la superiorità del proprio poema rispetto a quello del Tasso: "e più ch'uomini tu cantando Dei, / più ch'opra umana, opra celeste sei".<sup>27</sup> Si completa, così, la condivisa e gloriosa *entrée* del nuovo scrittore, mediante la sua opera di punta, nel "bel triumvirato de' poemi".

Raggiunta dunque la gloria del pieno riconoscimento in Parnaso, il personaggio Marino, com'è nella sua indole, rivendica maggior spazio. A

<sup>24</sup> Ivi, pp. 157-158.

<sup>25</sup> Cfr. G. B. Marino, *Adone*, I, 9, 7-8: "né sdegnarà che scriva / tenerezze d'amor penna lasciva".

<sup>26</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., pp. 158-159 (III, *Intermedio terzo*).

<sup>27</sup> Si ricordi G. B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 395, lettera 216.

questo punto, però, Ricci ne complica il percorso e, riproducendo evidentemente alcuni momenti della biografia mariniana, prima fa imprigionare il poeta da Apollo per aver ecceduto in lascivia amorosa, poi, una volta libero, gli fa vestire i panni del tagliente autore di satire o, meglio, di fischiate. La parentesi del Marino satirico e imprigionato richiama l'esperienza torinese e il conflitto con il Murtola anche sul piano espressivo: Ricci, infatti, cita la topica metafora delle catene d'amore e di prigionia<sup>28</sup> e, soprattutto, propone una mimesi del Marino della *Murtoleide*.

L'esordio sulla scena del Marino satirico, tra volgari rime in *-azzo* e numerosi versi sdrucchioli, propone il tema generico della denuncia dei potenti. Rispecchiando in Parnaso le stesse invidie e i favoritismi della corte, l'invettiva del Marino tocca direttamente Apollo e, antifrasticamente rispetto alla cornice del *Maritaggio* stesso, le Muse, ridotte a cortigiane. La sfuriata del Marino, che raccoglie l'immediato e scontato consenso del Caporali ("Questo è 'l Marin, che rotto ha qualche maglia / di quella gabbia, che i poeti tiene"),<sup>29</sup> prosegue e approfondisce, oltre ai motivi soliti, anche un più interessante discorso teorico sulle modalità del dire satirico, di cui sono condizioni necessarie l'esperienza di vita, specie a corte ("io ne ragiono per esperienza"), l'espressionismo sferzante ("dirò male") e l'utile finalità morale ("farò bene").

È chiaro che la *verve* faceta e satirica del Marino – che gli veniva comunemente riconosciuta dai primi biografi –<sup>30</sup> rappresenta, nel ritratto mariniano del *Maritaggio*, l'esercizio dovuto in un genere letterario problematico ma imprescindibile per lo scrittore che, amando tutte le Muse,

---

<sup>28</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. 224 (IV, 8).

<sup>29</sup> Ivi, p. 254 (V, 3).

<sup>30</sup> G. B. Baiacca, *Vita del Marino* [1625], in G. B. Marino, *L'Adone*, a cura di M. Pieri, Trento, La Finestra, 2004, vol. III, p. XC; G. F. Loredano, *Vita del Marino* [1633], in *Bizzarrie accademiche con altre composizioni*, Venezia, Curti, 1684, vol. I, p. 305; cfr. naturalmente M. Guglielminetti, *Il Marino burlesco*, in Id., *Tecnica e invenzione nell'opera di Giambattista Marino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1964, pp. 59-105.

ambisce anche alla più pungente Talia. Del resto, oltre alla *Murtoleide*, era ben nota, del Marino, una produzione satirica estravagante,<sup>31</sup> oltre alla parentesi anticortigiana del Fileno adoniano e, almeno, il festoso e lascivo canto di Talia nel finale del settimo canto del poema.<sup>32</sup> Non a caso, Marino chiude il suo intervento satirico facendo non solo una palinodia rispetto alla poesia alta, ma persino un appello alla memoria di Tacito, garante dell'autonomia dal potere, ma più che mai discusso nel dibattito storico e retorico secentesco:<sup>33</sup>

“Io mutar voglio e megliorar ben quanto  
scrissi con tante eroiche rime intorno  
a la finta lor gloria e 'l falso vanto,  
purché mentre apro gli occhi al vero e 'l giorno,  
purché mentre io la palinodia canto,  
suoni Cornelio Tacito il suo corno”.<sup>34</sup>

Per quanto, in effetti, Marino produca nella *Galeria* un elogio di Tacito, questa affermazione pare decisamente eccessiva. E infatti il Ricci fa immediatamente intervenire prima il Caporali, che smentisce Marino su questa millantata ispirazione tacitiana (“ben si conosce, che non hai avuto / tu di Cornelio Tacito la guida”), e poi Batto spione, che chiude la scena invitando il poeta a recarsi, libero, da Apollo, “se legato venir non vuoi più tosto”. Così, con un richiamo all'ordine che fa risvegliare da un contesto carnevalesco, Marino riprende la sua strada verso l'affermazione poetica.

---

<sup>31</sup> Una ricostruzione sulla genesi, la circolazione e la vicenda censoria di questi testi è dettagliatamente reperibile in C. Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, in part. pp. 3-236.

<sup>32</sup> Cfr. G. B. Marino, *Adone*, VII, 229-250.

<sup>33</sup> E. Bellini, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, pp. 227-241; C. Carminati, *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento*, in “Aprosiana”, X, 2002, pp. 91-112; Ead., *Ancora sulla “polemica intorno alla prosa barocca”*, in “Studi secenteschi”, XLV, 2004, pp. 436-446.

<sup>34</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. 255 (V, 3).

### 5. *Il compimento dell'egemonia e della cittadinanza poetica*

Il reinserimento del Marino nel contesto della corte di Parnaso avviene con un sonetto di ulteriore palinodia e, in tal senso, sembra ritrarre il poeta nell'atto di approdare, maturo, alla corte francese. Implorando perdono per lo sviamento satirico, dunque, Marino si rivolge ad Apollo con la dovuta umiltà del cortigiano che, conscio dei propri mezzi poetici, sa bene che mai la corte potrà rinunciare a lui: “se tu l'arco deponi e le quadrella, / la lingua che fu strale, un arco or sia”. Puntualmente, la riammissione del Marino in Parnaso è caricata da Apollo quasi con un eccesso di onori supplementari, che non solo consegnano ufficialmente al poeta l'amicizia di tutte le Muse – quale omaggio in cambio all'assenza del “nodo marital” con una sola di esse – ma gli attribuiscono il ruolo di “idolo de le Muse” e persino di “idolo d'Apollo unico e solo”.<sup>35</sup>

L'Apollo che, nei *Ragguagli* del Boccalini, rimproverava il Marino per le scaramucce con il Murtola, ora lo conduce all'apoteosi della propria legittimazione letteraria in Parnaso. Né è, questo, il Marino dell'Errico, che ambirà a Calliope e si accontenterà, dopo le macchinazioni del Caporali, di godere di Erato;<sup>36</sup> per il Marino del Ricci, al contrario, l'amore di tutte le Muse è l'ambizione primaria, anzi la cifra costitutiva della sua proposta poetica: non una progressiva sublimazione dai generi umili a quello supremo dell'epica, ma un simultaneo e paritetico esercizio di tutti, ciò che, come conseguenza diretta, sovverte le gerarchie poetiche tradizionali e, soprattutto, ne mescola e contamina i vari livelli.

Proprio il carattere magmatico e insondabile dell'oceano poetico del Marino è il motivo encomiastico dell'epigramma dettato da Apollo stesso per

---

<sup>35</sup> Ivi, pp. 272-273 (V, 5).

<sup>36</sup> S. Errico, *Le rivolte di Parnaso*, cit., pp. 168-169 (V, 7).

l'iscrizione del poeta nei libri delfici. Vi dominano, ancora, gli echi più evidenti ai modi della nuova poesia, dalla celebrazione dell'ingegno alla lode per il preziosismo ricercato, dall'encomio per la profusione di versi fino all'ammirazione per la loro tensione morale al "ciel":

“Un mare è 'l gran Marin, un ampio mare  
ch'al ciel s'inalza e si dilata in terra,  
un mar l'ingegno suo sì vasto appare,  
ch'ogni ricchezza et ogni ampiezza serra;  
le gemme sue son vere gemme e rare,  
da' suoi tesor ogni tesor diserra  
il mar de le Sirene, il mar profondo,  
il nuovo mare e 'l suo del nuovo mondo”.<sup>37</sup>

Acquisita ormai una cittadinanza onoraria nella corte di Parnaso, Marino assume il ruolo di “idolo” e capitano esortando la gente delfica a radunarsi per le imminenti feste di nozze tra i poeti e le Muse, ma soprattutto annuncia le celebrazioni esprimendosi, dopo tanti sonetti e madrigali, in illustri ottave: è, questo, l'indice di una maturazione poetica conclusa nell'escursione e nell'esercizio di tutti i metri e tutti i generi. È il compimento di un elaborato ma glorioso romanzo di formazione: quello del giovane poeta d'occasione che, sperimentando e a volte deviando, arriva infine a dirigere il grande coro di Parnaso:

“Vengan le Grazie omai da Cipro e Delo  
a render grazie in stil più dolce e grato,  
cantin le Muse oggi co' nuovo zelo,  
le Sirene del mar le siano a lato,  
dall'aria i Cigni e i bei Spirti dal Cielo,  
ch'io muto e roco, immobile, abbagliato  
taccio, e pur veggio attonite e confuse  
Grazie, Cigni, Sirene e Spirti e Muse”.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> G. G. Ricci, *Il maritaggio delle Muse*, cit., p. 274 (V, 5).

<sup>38</sup> Ivi, p. 275.

Approda così a conclusione l'evoluzione del personaggio Marino nel "poema drammatico" del Ricci. Marino, finalmente incoronato amante comune delle Muse, non parteciperà alle loro nozze se non come banditore e capitano: il ruolo di poeta proteiforme, appositamente creato per lui in questo nuovo Parnaso, lo esime dalla selezione e dallo sposalizio con una specifica Musa e anzi, con sottile lascivia, lo ammette a potenziale goditore delle consorti altrui. Nell'ultima scena, pur indicato tra i soggetti presenti, Marino dunque non interviene direttamente, e si limita ad ammirare con compiaciuta estraneità le celebrazioni nuziali. La vicenda del Marino, del resto, si era conclusa già con la sua consacrazione letteraria e con la sua demiurgica *vis* riformatrice dell'intero Parnaso, così come la vita del poeta storico si era conclusa, dopo aver condizionato intellettualmente corti e accademie, con l'eredità rivoluzionaria di una polemica mai sopita.





SUSI PIETRI

## LA SECONDA VISIONE.

### WILDE CITA BALZAC. I\*

“Cyril. – I also cannot help expressing my surprise that you have said nothing about the two novelists whom you are always reading, Balzac and Georges Meredith. Surely they are realists, both of them?

Vivian. – Ah! Meredith! Who can define him? [...] As for Balzac, he was a most remarkable combination of the artistic temperament with the scientific spirit”.<sup>1</sup>

Siamo nella raffinata biblioteca di una confortevole dimora nel Nottinghamshire, con una grande porta-finestra spalancata che dà sulla terrazza, probabilmente all’ora del tè – ovvero stiamo leggendo *The Decay of Lying*, scritto da Oscar Wilde nel 1889 e ripubblicato nel 1891 nella raccolta di saggi *Intentions*, dove si intrecciano la riflessione teorica e la poetica della rilettura, la costruzione di un’*authorship* ideale e l’appropriazione di Modelli e Maestri della tradizione (in questo caso, Balzac), catapultati sulla ‘nuova

---

\* La seconda parte del saggio sarà pubblicata nel fascicolo n. 2 della rivista (dicembre 2010).

<sup>1</sup> O. Wilde, *The Decay of Lying*, in Id., *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. R. Ellmann, Chicago, University of Chicago Press, 1969, pp. 298-299.

scena' di un manifesto programmatico dell'estetismo.<sup>2</sup> Nella complessità di questo contesto, Wilde si produce in un'inquietante serie di violazioni paradossali del *mode d'emploi* politicamente corretto dell'usuale pratica della citazione.

*I. Prima trasgressione.* Dialogico e interdiscorsivo, *The Decay of Lying* distribuisce proposte critiche e teoriche nello spazio interlocutorio di una 'riflessione a due', in cui la parola incrocia e attraversa la risposta dell' 'altro': con squisita affettazione, i due conversatori wildiani si rinviano *wits* e punti di vista opposti, quanto all'immagine di Balzac che intendono sondare. Siamo allora invitati a rileggere un Balzac dialogico o, per meglio dire, due 'Balzac' distinti: quello di Cyril, più indulgente verso i canoni della ricezione usuale della *Comédie humaine* nel dibattito tardovittoriano sul romanzo, e quello, decisamente anticonformista, di Vivian. Ogni citazione della *Comédie*, ogni riferimento al suo autore, si inscrivono quindi in due discorsi 'balzachiani' dissonanti, o in due diverse letture riflesse di Oscar Wilde, che stanno platealmente duellando l'una contro l'altra.

*II. Seconda trasgressione.* La scena ideale di *The Decay of Lying* è uno spazio intimo e separato, fra eleganti *gentlemen* che ci offrono lo spettacolo brioso di una 'conversazione' aristocratica, con lo sfavillio e i fuochi d'artificio delle loro provocazioni intellettuali. I due interlocutori, 'geniali dilettanti' dell'intuizione critica, si industriano a rappresentarci, con agio, eleganza, parecchie sigarette e gli immancabili sorsi di tè, il puro godimento della parola 'viva' nella felicità dello scambio immediato delle loro voci, servendoci su un piatto d'argento un 'Balzac orale' – ovvero la finzione di un Balzac orale –

---

<sup>2</sup> Si veda L. Danson, *Wilde's Intentions: The Artist in his Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 36-59.

affidato al gusto raffinato della chiacchiera ‘disinteressata’ e alla *nonchalance* dei motti di spirito. Presi al laccio da Wilde, sembriamo godere del privilegio di assistere, in veste di spettatori d’eccezione, a un’esibizione ammaliante del suo talento di virtuoso del linguaggio, partecipando tacitamente a un colloquio confidenziale su un ‘Balzac intimo’, un Balzac *esclusivo*. Ma, naturalmente, la finzione dell’intimità, reduplicata dalla finzione dell’improvvisazione verbale, non fa che rendere ancora più insidioso il massiccio ricorso a riferimenti o allusioni cifrate alla *Comédie humaine*. Tanto più che questa stilizzazione squisitamente *fictionnal* della folgorante spontaneità di una conversazione diretta risponde, invece, a una complessa e sofisticata drammaturgia dell’arte della rilettura, obbedendo a un programma a tutti gli effetti *critico*, accuratamente predisposto: citazioni e manipolazioni ermeneutiche dell’opera di Balzac sono elaborate infatti in rapporto *speculare* con l’invenzione della nuova ‘poetica della menzogna’ di Oscar Wilde.

*III. Terza trasgressione.* In ogni suo riferimento balzachiano, Vivian, personaggio di Oscar Wilde, sta citando lo stesso Oscar Wilde:

“Yet [Balzac] was no mere reporter. Photography and *procès-verbal* were not the essentials of his method. He was, in a word, a marvellous combination of the artistic temperament with the scientific spirit”.<sup>3</sup>

La citazione, questa volta, è tratta da *Balzac in English*, articolo scritto e pubblicato da Wilde nel 1886. Benché i due passi testuali siano identici, non si tratta, evidentemente, dello stesso ‘Balzac’. Nel primo caso, in *Balzac in English*, Oscar Wilde firma a proprio nome la recensione dell’edizione inglese de *La Comédie humaine*, e il Balzac di cui scrive è, senza alcun dubbio, l’Honoré de Balzac reale, che qualsiasi lettore inglese contemporaneo munito

---

<sup>3</sup> O. Wilde, *Balzac in English*, in Id., *The Artist as Critic...*, cit., p. 29.

di sia pur vaghe conoscenze di letteratura francese era in grado di riconoscere. Nel secondo caso, questo stesso passo, riapparendo in *The Decay of Lying*, partecipa attivamente di tutte le ambivalenze e le conflittualità di un testo che drammatizza lettura e dimostrazione argomentativa nella forma di una conversazione *immaginaria*. Cyril e Vivian, coloro che nominano ‘Balzac’ nel corso del dialogo, sono provvisti di un’identità di finzione, di comportamenti linguistici individuali, di una relativa coerenza di carattere e degli “effetti-persona”<sup>4</sup> che conferiscono loro un’autonomia fittizia. Ci viene così proposto non solo un Balzac ‘dialogico’ e un Balzac ‘orale’, ma anche un ‘Balzac’ doppiamente *fictionnal*. Personaggio referenziale in terra finzionale, esaminato e rappresentato sotto lo sguardo di personaggi di finzione, questo insolito ‘Balzac’ dallo statuto misto ed eterogeneo vive della tensione istituita tra la complessità della persona storica – l’‘oggetto culturale’, fuori e al di là del testo, intorno al quale si moltiplicano vari riferimenti più o meno attendibili – e la costruzione immaginaria di una figura d’autore che gli attori della conversazione stanno diversamente interrogando.

IV. *Quarta trasgressione*. ‘Prestiti’ testuali e sottigliezze analitiche falsamente improvvisate sulla *Comédie humaine* attraversano una forma disseminata di digressioni, speculazioni filosofiche, illustrazioni esemplari, ma anche di pause, marcate dalla lettura ‘ad alta voce’ delle pagine di un saggio immaginario che Vivian sta scrivendo: *The Decay of Lying*<sup>5</sup> – lo stesso titolo, *en miroir*, del dialogo che lo include. E, com’è ormai lecito attendersi, parecchi passi di *Balzac in English* vengono ripresi e reimpiegati, in modo dissimulato, tanto nell’uno quanto nell’altro *The Decay of Lying*, in quello che funge da ‘cornice’ come in quello ‘incorniciato’. Così autorizzato alla finzione e alla

<sup>4</sup> V. Jouve, *L’Effet-personnage dans le roman*, Paris, Puf, 1992, p. 93.

<sup>5</sup> Cfr. O. Wilde, *The Decay of Lying*, in Id., *The Artist as Critic...*, cit., pp. 292 e ss.

menzogna programmatica, il dialogo wildiano trasmuta in ‘scritto’ immaginario (o in ‘opera nell’opera’, o in ‘meta-opera riflessiva’)<sup>6</sup> una parola ‘orale’ fittizia che era, in realtà, ‘già scritta’, nel momento stesso in cui assume come oggetto riflessivo la scrittura – la *propria* scrittura, e quella *altrui*. Lo stupefacente ‘Balzac’ che ci viene rilanciato dai due *The Decay of Lying* è riconfigurato a immagine della loro duplicità e ambivalenza: è a un tempo saggistico e interdiscorsivo, referenziale e finzionale, ‘orale’ ma più che mai ‘scritto’, privato o persino ‘intimo’, e tuttavia ostentato alla complicità del pubblico, rivisto nella storicità della sua eredità letteraria ma riletto come *precursore inattuale* del lamento contro ‘il declino della menzogna’ estetica.

V. *Quinta trasgressione*. Se *The Decay of Lying* cita ‘scorrettamente’ *Balzac in English*, *Balzac in English*, d’altra parte, cita ‘scorrettamente’ proprio Balzac:

“[Balzac] was of course accused of being immoral. Few writers who deal directly with life escape that charge. His answer to the accusation was characteristic and conclusive. ‘Whoever contributes his stone to the edifice of ideas’, he wrote, ‘whoever proclaims an abuse, whoever sets his mark upon an evil to be abolished, always passes for immoral. If you are true in your portraits, if, by dint of daily and nightly toil, you succeed on writing the most difficult language in the world, the word immoral is thrown in your face.’ The morals of the personages of the *Comédie humaine* are simply the morals of the world around us. They are part of the artist’s subject-matter, they are not part of his method. If there be any need of censure it is to life not to literature that is should be given”.<sup>7</sup>

La citazione è prelevata da una famosa considerazione dell’*Avant-propos* de *La Comédie humaine*, ma con una libertà per più versi sconcertante. Il testo di Balzac suona in effetti un po’ diverso:

---

<sup>6</sup> L. Dällenbach, *Mise en abyme et réflexivité*, in Id., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, pp. 70-75.

<sup>7</sup> O. Wilde, *Balzac in English*, in Id., *The Artist as Critic...*, cit., p. 30.

“Or, quiconque apporte sa pierre dans le domaine des idées, quiconque signale un abus, quiconque marque d’un signe le mauvais pour être retranché, celui-là passe toujours pour être immoral. *Le reproche d’immoralité, qui n’ai jamais failli à l’écrivain courageux, est d’ailleurs le dernier qui reste à faire quand on n’a plus rien à dire à un poète.* Si vous êtes vrai dans vos peintures; si, à force de travaux diurnes et nocturnes, vous parvenez à écrire la langue la plus difficile du monde, on vous jette alors le mot immoral à la face. Socrate fut immoral, Jésus-Christ fut immoral; tous deux ils furent poursuivis au nom des Sociétés qu’ils renversaient ou réformaient. Quand on veut tuer quelqu’un, on le taxe d’immoralité. Cette manœuvre, familière aux partis, est la honte de tous ceux qui l’emploient. Luther et Calvin savaient bien ce qu’ils faisaient en se servant des intérêts matériels blessés comme d’un bouclier! Aussi ont-ils vécu toute leur vie”.<sup>8</sup>

Wilde, quindi, sopprime un’intera frase (quella sottolineata in corsivo nel testo di Balzac), omette tutti i riferimenti prestigiosi disseminati nell’*Avant-propos* e, soprattutto, estrapola la citazione dal contesto balzachiano, trasformando un celebre ‘manifesto’ sulla vocazione critica e, in senso forte, ‘riformatrice’ dell’arte, in una petizione di principio per l’istanza della più rigorosa autonomia di valore estetico e codice etico.

VI. *Sesta trasgressione.* Con un abile colpo di mano, Wilde coinvolge nella sua personale contestazione critica della consueta ricezione di Balzac l’autorità indiscussa in materia di letture ‘sovversive’ della *Comédie humaine*, vale a dire Charles Baudelaire. *Balzac in English* riprende alcune righe divenute giustamente celeberrime del *Théophile Gautier* (e, quanto alle pagine balzachiane dello stesso Théophile Gautier, cui Baudelaire si ispira, Wilde provvede a recuperarne, in *The Truth of Masks*, una nota penetrante sul ruolo narrativo del ‘denaro’, il principale “héros métallique” della *Comédie humaine*):<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> H. de Balzac, *Avant-propos a La Comédie humaine*, édition complète publiée sous la direction de P.-G. Castex, Paris, Gallimard, 1976-1981, vol. I, p. 14.

<sup>9</sup> Cfr. C.-M. Senninger, *Honoré de Balzac par Théophile Gautier*, Paris, A. Nizet, 1980, p. 70; O. Wilde, *The Truth of Masks*, in Id., *The Artist as Critic...*, cit., pp. 415-416.

“All Balzac’s characters’, said Baudelaire, ‘are gifted with the same ardour of life that animated himself. All his fictions are as deeply coloured as dreams. Every mind is a weapon loaded to the muzzle with will. The very scullions have genius’”.<sup>10</sup>

Vivian, poco più di due anni dopo, ripropone negli stessi termini la lettura baudelairiana in *The Decay of Lying*.<sup>11</sup> Ma il testo di Baudelaire differisce sensibilmente dalle due ‘riattualizzazioni’ wildiane:

*“J’ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur; il m’avait toujours semblé que son principal mérite était d’être visionnaire, et visionnaire passionné. Tous ses personnages sont doués de l’ardeur vitale dont il était animé lui-même. Toutes ses fictions sont aussi profondément colorées que les rêves. Depuis le sommet de l’aristocratie jusqu’aux bas-fonds de la plèbe, tous les acteurs de sa Comédie sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous les montre. Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu’à la gueule. C’est bien Balzac lui-même”*.<sup>12</sup>

Oscar Wilde, ‘lettore di Balzac’ attraverso la rilettura di Baudelaire, si esibisce qui in alcune citazioni-violazioni particolarmente efferate. Soppressioni insidiose: il confronto parallelo fra la ‘commedia’ del mondo reale e *La Comédie humaine* (sottolineato in corsivo), con cui Baudelaire riconfigura la potenza onirica e quasi allucinatoria della ‘visione’ balzachiana e dei suoi ‘effetti di presenza’ narrativi, viene senz’altro eliminato da Wilde, senza alcuna segnalazione. Inversioni abusive: nella versione wildiana, la frase incentrata sulla quintessenza di ‘volontà’ in azione nei personaggi balzachiani, *precede* quella consacrata a celebrarne il genio. Traduzioni sospette: là dove Baudelaire scrive “portières” (forse un ricordo di Madame Cibot, la portinaia-carnefice di *Le Cousin Pons*), Wilde traduce con “scullions” – “sguatterri” –

<sup>10</sup> Id., *Balzac in English*, in Id., *The Artist as Critic...*, cit., p. 30.

<sup>11</sup> Id., *The Decay of Lying*, ivi, p. 299.

<sup>12</sup> Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, vol. II, p. 120 (i corsivi sono miei).

non si sa se ironicamente, o per un ambiguo tiro mancino giocatogli dalla ‘memoria involontaria’ dell’opera balzachiana, o, come vedremo, per una sorta di equivoco al grado secondo, mutuato da altri ‘lettori’ della *Comédie humaine*. Ma l’infrazione forse più ambivalente è la sorprendente omissione dell’esordio del passo baudelairano (sottolineato in corsivo). Assolvendo l’onorevole compito di importare sul suolo inglese l’eco delle note su Balzac del *Théophile Gautier* e del *Salon de 1846*, Wilde ‘dimentica’ di riportarne la formula più famosa, in cui Baudelaire iscrive la sua personalissima rilettura – a sua volta ‘visionaria’ – della potenza e della condensazione ‘energetica’ dell’universo balzachiano. Il ‘Balzac visionario’ di Charles Baudelaire viene così offuscato dal ‘Balzac estetizzante’ di Oscar Wilde.

VII. *Settima trasgressione*, decisamente fraudolenta. Tanto *Balzac in English* che *The Decay of Lying* si concedono il prelibato piacere critico di stroncare l’opera di Zola con un confronto schiacciante fra *L’Assommoir* e *Illusions perdues*, riproposto, a due anni di distanza, in modo assolutamente identico:

“The distinction between such a book as M. Zola’s *L’Assommoir* and such a book as Balzac’s *Illusions perdues* is the distinction between unimaginative realism and imaginative reality”.<sup>13</sup>

Il vero ‘autore’, tuttavia, di questo regolamento dei conti letterario non è Wilde, né tantomeno il suo Vivian, bensì un’altra autorità balzachiana ‘eccentrica’, ed estranea, senza alcun dubbio, all’*establishment* ufficiale della critica: Algernon Charles Swinburne. È proprio Swinburne che, in *A Study of Shakespeare*, usa la doppia antitesi di “prosaic realism/poetic reality” e

---

<sup>13</sup> O. Wilde, *Balzac in English*, in Id., *The Artist as Critic...*, cit., pp. 29-30; Id., *The Decay of Lying*, ivi, pp. 298-299.

“unimaginative realism/imaginative reality” per opporre Balzac a Zola.<sup>14</sup>

Dopodiché aggiunge:

“Not for the first and probably not for the last time I turn, with all confidence as with all reverence, for illustration and confirmation of my own words, to the exquisite critical genius of a long honoured and long lamented yellow-craftsman. The following admirable and final estimate of the more special element or peculiar quality in the intellectual force of Honoré de Balzac could only have been taken by the inevitable intuition and rendered by the subtlest eloquence of Charles Baudelaire. Nothing could more aptly and perfectly illustrate the distinction indicated in my text between unimaginative realism and imaginative reality”.<sup>15</sup>

Persino l’auto-plagio di Wilde, ossia il ‘saccheggio’ di *Balzac in English* in vista di *The Decay of Lying*, procede quindi dal sistematico saccheggio di letture balzachiane altrui – ammantando del prestigio di un ‘Balzac baudelairiano’ e, clandestinamente, ‘swinburniano’, il ‘Balzac wildiano’ che si sta insidiosamente costruendo e manipolando.

*VIII. Citazione, violazione, re-visione.* Balzac che rilegge se stesso, Baudelaire e Gautier che leggono Balzac, Swinburne che rilegge Balzac attraverso Baudelaire: sono questi i ‘materiali’ (oltre alla ‘materia prima’ de *La Comédie humaine*) sui quali il *critic as artist* Oscar Wilde esercita la sua attività di lettore spericolato, plagiatario impenitente e pirata della citazione ‘arbitraria’. Allusioni disinvolute alla *Comédie humaine*, libere riscritture delle letture altrui, appropriazioni volutamente indebite si ridispiegano in perfetta coerenza con la ‘svolta’ della riflessione estetica wildiana negli anni Ottanta. In questi anni ruggenti della sua avventura intellettuale, l’Oscar Wilde teorico

---

<sup>14</sup> A. C. Swinburne, *A Study of Shakespeare*, 1879 (cito dall’edizione Chatto & Windus, London, 1909, pp. 135-139).

<sup>15</sup> Ivi, p. 137. Segue la traduzione – ma integrale, in questo caso – del passo su Balzac dal *Théophile Gautier* di Baudelaire; ed è degno di nota che sia proprio Swinburne a tradurre per primo le “portières” baudelairiane con gli “scullions” ripresi da Wilde (ivi, p. 138).

magnifica 'l'effetto-copia' generato dal principio di non-efficienza della verità (*The Truth of Masks, The Decay of Lying*), inventa il plagio d'autore che distrugge l'originale (*The Picture of Dorian Gray*), rielabora la poetica della riscrittura, in quanto virtuale 'plagio sistematico', come frontiera estrema della 'ri-creazione critica' (*The Critic as Artist, Pen, Pencil and Poison*), o, diremmo noi, dell'intertestualità. Evidentemente, la posta in gioco di questa singolare scommessa estetica non consiste tanto nella violazione delle norme che regolano la circolazione dei testi, quanto nella possibilità di perpetrare un vero e proprio attentato contro l'autorità di Maestri e Modelli, la nozione stessa di tradizione letteraria, l'identità dell'opera e la sua relazione con l'insieme delle altre opere, il rapporto del soggetto con la scrittura, e, ciò che più ci interessa, lo statuto della 'lettura' e della 'citazione'. Nel regime utopistico del 'plagio' universale, la lettura di uno scrittore da parte di un altro è automaticamente *riscrittura creativa* che traspone la manipolazione dei 'prestiti' in 'arte dell'interpretazione' e la 'citazione', esplicita o fraudolenta, in *reinvenzione estetica*. In questo senso la teoria wildiana del plagio, con il reimpiego dei materiali e le 'letture' che ne conseguono, non si concepisce mai come una semplice infrazione ludica al codice letterario e ai protocolli di lettura consolidati, ma come un'azione violenta di rottura, nonostante l'eleganza e l'amabile sorriso dell'affascinate plagiario che si incarica di ordire le sue trame di appropriazione clandestina.



GIOVANNA SILVANI

**METAMORFOSI E INVERSIONI IRONICHE NELLA  
CATENA INTERTESTUALE: DA CHRISTOPHER  
MARLOWE A EDITH SITWELL**

*1. La Bibbia blasfema di Christopher Marlowe*

Le citazioni bibliche, frequenti nella letteratura anglosassone – la Bibbia essendo materia di studio nelle scuole e nelle università fin dai tempi antichi – compaiono anche nel teatro elisabettiano e giacomiano, inserite nel contesto drammatico a commento dell'azione e per meglio esprimere passioni, sentimenti, idee; citazioni che, pur in apparenza fedeli alla fonte, non di rado se ne allontanano nella sostanza, aggiungendo alla parola dei testi sacri una dimensione ulteriore, funzionale alle finalità che il testo si propone.

Il teatro marloviano è particolarmente ricco di citazioni bibliche e pertanto appare necessaria una verifica delle modalità con cui vengono utilizzate tali fonti e degli scopi che si propone il drammaturgo nell'operare distorsioni, aggiunte o, più spesso, omissioni.

Numerose le citazioni bibliche in *The Jew of Malta* (1589) che si trasformano in vettori di violenza e di aggressività, operando un completo ribaltamento simbolico in cui il linguaggio dell'amore divino diventa quello dell'odio dell'uomo contro l'uomo. I personaggi di *The Jew* portano nomi biblici che appartengono al Vecchio Testamento: Barabba, com'è noto, è il ladrone liberato da Pilato al posto di Cristo, mentre la scelta del nome della figlia dell'ebreo, Abigail, rinvia alla mitezza della fanciulla, rammentando un personaggio citato da Samuele: Abigail, moglie dell'empio Nabal, la quale seppe placare, con le sue parole gentili, l'ira di Davide e in seguito divenne sua sposa (*Samuele*, 25). Nel dono di sé e nell'amore filiale espressi dalla Abigail marloviana fin dal suo primo apparire ("Not for myself, but aged Barabas: / Father, for thee lamenteh Abigail": I, 2, 232-233)<sup>1</sup> si qualifica la dimensione etica e umana del personaggio e si prefigura il suo ruolo di vittima designata. Barabba/Abramo, infatti, non esiterà a sacrificare la vita della figlia dopo che questa ha infranto il patto, la legge della Torah che li univa, come già annunciano, con ironia prolettica, le parole che egli pronuncia all'inizio del dramma: "I have [...] one sole daughter, whom I hold as dear / As Agamemnon did his Iphigen" (I, 2, 138-140). E per giustificare questo atto disumano, Barabba non esita a falsificare le Sacre scritture rivolgendosi alla figlia con queste parole: "But perish underneath my bitter cures, / Like Cain by Adam, for his brother's death" (III, 4, 32-33).

Barabba, il padre/padrone assassino, ha certamente come primo referente la figura del patriarca Abramo, personaggio centrale del Vecchio Testamento, in implicita identificazione proiettiva; egli infatti, vantandosi della prosperità della propria razza, attribuisce ad Abramo la brama di ricchezza da cui egli stesso è posseduto: "These are the blessings promised to the Jews, /

---

<sup>1</sup> C. Marlowe, *The Jew of Malta*, in Id., *The Complete Plays*, Harmondsworth, Penguin, 1975. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

And herein was old Abram's happiness" (I, 1, 107-109). E se l'ebreo trae autorità dal Vecchio Testamento, piegandolo ai propri fini, i cristiani gli oppongono le parole dei Vangeli, anch'esse spesso intenzionalmente falsate, in una guerra verbale il cui unico scopo è quello di colpire e di aggredire l'avversario, alimentando rancori e incomprensioni fra le due razze e le due religioni e accentuando le divisioni. Viene così spezzato, dalle parole dell'odio e dal tiro incrociato di insulti e minacce, quel vincolo fra Vecchio e Nuovo Testamento più volte ribadito dai Vangeli.<sup>2</sup>

Un chiaro esempio in cui Barabba allude indirettamente al Nuovo Testamento per riversare sui cristiani il proprio sprezzante sarcasmo, è offerto dalla metafora del *frutto*: "For I can see no fruits in all their faith, / But malice, falsehood, and excessive pride, / Which methinks fits not their profession" (I, 1, 118-120); si tratta di una metafora molto frequente nelle Scritture,<sup>3</sup> che consente al drammaturgo di sovrapporre la propria ironia beffarda a quella del personaggio, poiché i frutti dei cristiani saranno davvero amarissimi per l'ebreo, e lo priveranno di tutti i suoi averi, di quelle "infinite riches in a little room" (I, 1, 37) nelle quali soltanto sembra appagarsi la sua *hybris*. Alla richiesta di denaro da parte del governo di Malta, Barabba risponde con una domanda che è un vero e proprio atto di accusa nei confronti di tutta la

---

<sup>2</sup> Si veda ad esempio *Matteo*, 5, 47: "Non crediate che io sia venuto ad abolire la legge o i profeti; non sono venuto ad abolire, ma a completare". Anche san Paolo, nella *Lettera ai Romani*, ricorda più volte il vincolo che unisce ebrei e cristiani: "Abramo, nostro padre secondo la carne" (4, 1); "sulle orme del nostro padre Abramo" (4, 12); "la fede di Abramo, padre di tutti noi" (4, 17), ecc.

<sup>3</sup> Cfr. *Luca*: "Ogni albero, dunque, che non produce buon frutto, sarà tagliato e gettato nel fuoco" (3, 9); *Matteo*: "Così ogni albero buono dà buoni frutti, ma ogni albero cattivo dà frutti cattivi" (6, 25); *Marco*: "Ma le sollecitudini del mondo [...] soffocano la parola, che rimane senza frutto" (3, 30); *Giovanni*: "Come il tralcio non può da sé portare frutto, se non rimane unito alla vite, così nemmeno voi se non rimanete in me. Io sono la vite, voi i tralci; chi rimane in me ed io in lui, questo porta molto frutto"; si veda anche san Paolo, *Epistola ai Romani*: "ma quali furono allora i frutti che ne riportaste? Cose tali di cui ora dovete arrossire, perché la loro fine è la morte. Ma ora, divenuti liberi dal peccato e fatti servi di Dio, avete per vostro frutto la santificazione, e per fine la vita eterna" (6, 21), ecc.

cristianità: “Is theft the round of your religion?” (I, 2, 98); e il governatore Ferneze gli risponde citando a modo suo le Scritture: “No, Jew, we take particularly thine / To save the ruin of a multitude: / And better one want for a common good, / Than many perish for a private man” (I, 2, 99-102). Le sue parole, infatti, echeggiano quelle del Vangelo di Giovanni allorché viene riferita la decisione dei farisei di uccidere Cristo; una citazione con chiare implicazioni blasfeme, quella del cristiano, che pone l’ebreo al posto di Cristo: “Ma uno di loro chiamato Caifa, che era in quell’anno sommo sacerdote, disse loro: ‘Voi non capite nulla come torni conto per voi che un uomo solo muoia per il popolo e non perisca tutta la nazione’” (*Giovanni*, 11, 50). Nell’incalzare di botta e risposta fra Barabba e Ferneze, dove la posta in gioco non sono soltanto i beni dell’ebreo, ma anche la sua stessa identità religiosa ed etnica (“[...] he that denies to pay, shall straight become a Christian”, I, 2, 76), s’insinua la spinosa questione della maledizione degli ebrei sollevata dai cristiani per giustificare le angherie nei loro confronti: “If your first curse fall heavy on thy head, / And make thee poor and scorned of all the world, / ’Tis not our fault, but thy inherent sin” (I, 2, 111-113). Bruciante come una frustata è la risposta/domanda di Barabba: “What? Bring you Scripture to confirm your wrongs?” (I, 2, 88), che rifiuta di pagare per le ipotetiche colpe degli antenati e cita i *Proverbi* per rivendicare i propri diritti: “But say the tribe that I descend of / Where all in general cast away for sin, / Shall I be tried for their transgression? / The man that dealeth righteously shall live”(I, 2, 116-119).<sup>4</sup>

Dopo la confisca di tutti i suoi beni e della sua stessa dimora, trasformata in un convento, Barabba, esortato a turno da ebrei e cristiani alla pazienza, risponde lanciando bibliche maledizioni e invocando su tutti l’ira del Dio del Vecchio Testamento: “The plagues of Egypt, and the curse of heaven, /

---

<sup>4</sup> Cfr. *Proverbi*, 2, 21: “Poiché i retti di cuore abiteranno la terra e gli uomini integri vi avranno la loro dimora”.

Earth's barrenes, and all men's hatred / Inflict upon them, Thou great *Primis Motor*" (I, 2, 165-167); e allorché i suoi confratelli gli rammentano l'esempio di Giobbe, egli di nuovo cita le Scritture quasi alla lettera, riuscendo tuttavia a travisarne sostanzialmente il significato tramite ripetute sottrazioni semantiche. Ripercorre infatti in sinossi la vicenda di Giobbe, ma si guarda bene dal rammentarne l'iniziale sottomissione di questi al volere divino ("Il Signore ha dato, il Signore ha tolto, sia benedetto il nome del Signore": *Giobbe*, 1, 21), né fa menzione della sciagura che colpì Giobbe: la morte dei figli, ben più grave di qualunque perdita economica. Non accenna neppure alle pene fisiche subite dal personaggio biblico, limitandosi ad elencare i beni materiali di cui fu privato Giobbe soltanto per poterli confrontare con le proprie ricchezze, che egli considera di gran lunga superiori: per questo la perdita subita per mano dei cristiani è da lui ritenuta ben più ingiusta e dolorosa:

"What tell you me of Job? I wot his wealth / Was written thus: he had seven thousand sheep, / Three thousand camels, and two hundred yoke / Of labouring oxen, and five hundred / She asses: but for everyone of those / [...] I had at home [...] as much as would have bought his beasts and him, / And yet have kept enough to live upon; / So that not he, but I may curse the day, / Thy fatal birth-day, forlorn Barabas" (I, 2, 184-195).

Il lungo elenco quasi tassonomico dei beni di Giobbe e l'arroganza con cui Barabba si vanta della propria ricchezza mettono a nudo l'assoluta aridità del personaggio, invero un anti-Giobbe (come in sostanza egli stesso si definisce: "[...] and knowing me impatient in distress", I, 2, 267), le cui traversie sembrano piuttosto una parodia di quelle del personaggio biblico; parodia in cui anche le citazioni dalle Scritture fanno parte di una tecnica di inversione ironica e grottesca che sottende l'intero dramma.

Sebbene quantitativamente meno rilevanti, anche le citazioni bibliche rintracciabili nell'opera marloviana più famosa, *Doctor Faustus* (1589 o 1593), sono altrettanto significative, talora per l'intenzionale incompletezza con cui

vengono inserite nel tessuto drammatico, talaltra perché poste in un contesto del tutto estraneo al messaggio espresso dai testi sacri.

Nel lungo monologo di Faust, con cui inizia la tragedia, è già racchiuso il destino del personaggio: orgoglio e volontà di potenza emergono dalle sue parole mentre, nel chiuso del proprio studio, egli passa in rassegna tutte le scienze predisposte nel *curriculum* universitario del tempo (filosofia, medicina, legge e teologia), scartandole una ad una e preferendo infine la magia (“tis magic, magic, that hath ravished me”, I 109). Sono proprio le motivazioni che inducono Faust ad abbandonare la teologia, e le citazioni utilizzate a sostegno della sua decisione, a rivelare, assieme ad un’ambizione che non tollera intralci o ritardi, la blasfemia più grande, il rifiuto cioè di credere nella misericordia divina.

Il peccato di disperazione, quello che gli precluderà la salvezza, è già implicito nelle citazioni bibliche da lui per ben due volte utilizzate soltanto parzialmente. Nel primo caso la citazione è tratta da san Paolo (*Epistola ai Romani*, 6, 23), il cui testo integrale è: “Poiché la paga del peccato è la morte; il dono gratuito di Dio è invece la vita eterna in Gesù Cristo, Signor nostro”. Scegliendo unicamente la prima parte della frase: “The reward of sin is death, that’s hard” (I, 39-40), Faust rifiuta il dono divino, ossia la speranza della redenzione per mezzo dell’amore di Cristo. Parziale anche la seconda citazione, tratta dalla *Prima epistola* di Giovanni (1, 10): “If we say that we have no sin, we deceive ourselves, and there is no truth in us”, che Faust così commenta: “Why then, belike we must sin, and so consequently die” (I, 40-44). Ma il testo di Giovanni continua: “Se noi confessiamo i nostri peccati, egli è fedele e giusto, per rimetterci tutti i nostri peccati e purificarci da ogni iniquità”. Di nuovo Faust, tralasciando la seconda parte della frase biblica, rifiuta la possibilità del perdono, e, impaziente di liberarsi della legge di Dio, spera di ottenere dalla negromanzia “[...] a world of profit and delight, / Of power, of honour, of omnipotence” (I, 52-53); scegliendo dai testi sacri soltanto

le parole che gli forniscono un pretesto per abbandonare la teologia e dedicarsi alle arti magiche, si illude di diventare egli stesso un dio (“A sound magician is a demi-god”, I, 11). Decisamente blasfeme, infine, le parole che egli pronuncia all’atto della firma del patto diabolico: “*Consummatum est: this bill is ended, and Faustus hath bequeathed his soul to Lucifer*” (V, 74-75); il ricorso irriverente alle ultime parole pronunciate da Cristo sulla croce (*Giovanni* 19, 30) denuncia ancora una volta la superbia di Faust, che osa accostare la propria scelta di perdizione al sacrificio di Cristo, e nel contempo contiene un implicito messaggio ideologico, in quanto dà anche voce al sostanziale ateismo del drammaturgo e al suo malcelato disprezzo per ogni forma di religione.

Gli ultimi esempi dell’abilità con cui Marlowe sa riformulare e destrutturare le fonti bibliche, pur mantenendosi sostanzialmente fedele ad esse, sono contenuti nel monologo finale: Faust è solo nel suo studio come all’inizio, il patto stipulato con Lucifero scade a mezzanotte ed egli attende terrorizzato la morte. Il suo monologo, fitto di metafore iperboliche, esprime tutta la disperazione dell’uomo di fronte alla fine; l’angoscia del tempo che trascorre inesorabile, dei minuti che scivolano via scanditi dal battere dell’orologio, lo induce addirittura ad invocare un impossibile sovvertimento delle leggi naturali: “Stand still you ever-moving spheres of heaven, / fair nature’s eye, rise, rise again, and make perpetual day; or let this hour be but / A year, a month, a week, a natural day, / That Faustus may repent and save his soul” (XIX, 136-141).

Le visioni apocalittiche dense di echi biblici si susseguono (“Mountains and hills, come, come and fall on me, / And hide me from the heavy wrath of God!”)<sup>5</sup> e accentuano la drammaticità della scena in un crescendo di tensione e

---

<sup>5</sup> Nell’*Apocalisse* di Giovanni (6, 16) si legge: “E i re della terra, e i grandi, e i tribuni, e i potenti, e tutti quanti servi e liberi, si nascosero fra le rocce delle montagne. E dicevano ai monti e ai massi: ‘Cadeteci addosso, nascondeteci dalla faccia di Dio che è assiso sul trono e dall’ira dell’agnello’”.

di terrore. Infine Faust affida ai versi di Ovidio, che Marlowe ben conosceva, avendone tradotto le elegie, il compito di dar voce ai propri tormenti, in un'ultima invocazione: "O lente lente currite noctis equi"(cfr. Ovidio, *Amores*, I, 13, 40). La metamorfosi attuata dal drammaturgo nell'inserire in un contesto di morte e disperazione le parole dell'amante ovidiano, che implora la notte di non aver fine per poter prolungare i piaceri d'amore, lungi dal depotenziarne la qualità evocativa, le conferisce una nuova vitalità e una più complessa polisemia: non si limita infatti ad indicare il terrore dell'uomo di fronte alla morte, ma rammenta anche ironicamente la sensualità della natura di Faust, che si è davvero definitivamente perduto nell'abbraccio di un'amante fatale, l'abbraccio demoniaco di Elena.

## 2. *Edith Sitwell: i simboli insanguinati della guerra*

Gli esiti imprevedibili delle possibili mutazioni genetiche a cui conduce la catena intertestuale rivelano un processo dinamico e creativo che si avvicina al concetto aristotelico di anamnesi, ossia al recupero del passato tramite ricordi e rimozioni, aggiunte e occultamenti. Un processo inarrestabile, nonostante grandi scarti temporali, ci ha portato dalle Sacre scritture a un drammaturgo cinquecentesco ateo, e, ancor più inaspettatamente, dai testi marloviani ci conduce ai versi di una poetessa novecentesca, Edith Sitwell, la cui opera più nota, *Façade*, apparve nel 1922, anno in cui furono anche pubblicati *Ulysses* di Joyce e *The Waste Land* di Eliot. Fu quello un anno memorabile, che assistette alla piena espressione dello sperimentalismo modernista, e certamente la Sitwell, che dal 1916 al 1921 diresse la rivista "Wheel", portavoce delle avanguardie, appartiene al modernismo anche per il suo frequente richiamarsi a tradizioni letterarie antiche – specie quelle del

Cinque-Seicento inglese – nonché a più recenti testi scientifici, che rendono la sua poesia tanto più sperimentale quanto più si rivela legata alla tradizione.<sup>6</sup> E veramente accostarsi ai versi della Sitwell significa, come rammentava anche Stephen Spender in un saggio celebrativo del 1972,<sup>7</sup> addentrarsi nello strano mondo del suo immaginario, arricchito dal recupero e dall'amalgama delle tante e diverse fonti, rilette e rielaborate da un epos capace di comunicare la potenza che preme dietro i versi in un sorprendente addensamento di energie.

Si tratta di un materiale vastissimo che spazia dalla mitologia alla filosofia greca ai testi biblici; dalla lezione dei poeti metafisici alle visioni mistiche della poesia religiosa del Seicento; dalla poesia romantica e simbolista alle teorie evoluzionistiche e antropologiche ottocentesche; e infine a veri e propri 'prestiti' testuali e transcodificazioni volutamente e facilmente riconoscibili. Una rete intertestuale tanto ricca quanto eterogenea, elaborata da una voce poetica, definita da un critico "myth-maker", e addirittura "cosmos-maker",<sup>8</sup> che concorre a creare testi visionari, carichi di misteriosità, quasi di un cosmico arcano, costruiti su un corpo di immagini dove astrattezza e artificio predominano e fanno nel contempo provocare emozioni violente, testimoniando una vibrante partecipazione al dolore del mondo. La sapienza evocativa della maturità poetica e umana della Sitwell mi sembra espressa in sintesi perfetta nelle parole di Spender: "It is exactly this forcing, as it were, of blood into stone which makes her later poetry so remarkable".<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. G. Singleton, *Edith Sitwell. The Hymn to Life*, London, The Fortune Press, 1960.

<sup>7</sup> S. Spender, *Images of the Poetic World of Edith Sitwell*, in *A Celebration for Edith Sitwell on the Occasion of her First Visit to the United States*, ed. by José Garcia Villa, Freeport, Books for Libraries Press, 1972 [1<sup>a</sup> ed. New York, New Directions, 1948], pp. 11-82.

<sup>8</sup> Cfr. J. B. Owen, *Cosmic Aristocracy and Cosmic Democracy in Edith Sitwell*, in "Contemporary Literature", XXII, Autumn 1971, pp. 527-553.

<sup>9</sup> S. Spender, *Images of the Poetic World of Edith Sitwell*, cit., p. 12.

Le sue composizioni poetiche contengono alcune fedeli citazioni dai testi marloviani, che consentono di nuovo di rilevare come la componente intertestuale conduca a suggestioni nuove, imprevedibili, ominose. Mi riferisco in special modo a due poesie di guerra, *Serenade* e *Still Falls the Rain*, entrambe scritte agli inizi della seconda Guerra Mondiale, dopo le prime incursioni aeree tedesche sul suolo britannico. La contrapposizione archetipica tra luce e oscurità, simbolo del conflitto fra bene e male, ricorrente nel dettato poetico della Sitwell, attraversa per intero la prima poesia: *Serenade. From any Man to any Woman*, una triste serenata, anonima e universale, dove sono le tenebre a prevalere fin dal primo verso, nell'immagine dell'ala dell'angelo nero, l'angelo della morte, che oscura la mente dell'uomo e il mondo intero ("Dark angel who are clear and straight / As cannon shining in the air, / Your blackness doth invade my mind").<sup>10</sup> Ed è il sema del buio che domina nelle parole del soldato all'amata, sebbene l'oscurità sia accesa da qualche bagliore in immagini ambigualmente ossimoriche (la *lucentezza* dell'angelo, il minaccioso *scintillio* del cannone): ambiguità, questa, ripetuta nelle strofe finali, nel contrasto fra il chiarore dell'estate e l'oscurità della notte, fra il calore della vita ed il gelo della morte ("a rainbow shining in the night", "death's chill", "bright summer").

In questo cupo scenario bellico sono inseriti i versi tratti dalla lirica amorosa di Marlowe *The Passionate Shepherd to his Love* (1588 circa), efficacemente modificati. Queste le parole contenute nella penultima stanza della poesia sitwelliana che più direttamente rimandano, con drammatica ironia, all'appassionato *refrain* marloviano ("Come with me and be my love / Then live with me and be my love"): "Then die with me and be my love". Nel totale rovesciamento di senso, ottenuto tramite la sostituzione verbale che

---

<sup>10</sup> E. Sitwell, *Collected Poems*, London, Macmillan, 1958. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

trasforma l'invito amoroso in uno di morte, sembra quasi profilarsi, al di là di ogni citazionismo modernista, una strategia intertestuale postmoderna, attuata dalla Sitwell capovolgendo il significato della lirica elisabettiana che muta l'invito amoroso del pastore marloviano in amara condanna dell'assurdità della guerra da parte di un soldato al fronte. Una tecnica di inversione ironica su cui si articola, a ben vedere, l'intero componimento nel recupero del tempo futuro, il tempo utopico del desiderio, cifra esclusiva del linguaggio marloviano, nel teatro come nella poesia prima citata ("And we will sit upon the rocks", "And I will make thee beds of roses", ecc.), qui utilizzato con implicazioni lugubri e inquietanti ("I'll woo you with a serenade – the wolfish howls the starving made; and lies shall be your canopy / To shield you from the freezing sky"). Nel freddo e nel buio delle zone di guerra avviene una completa trasformazione di codici: si spengono le immagini fiorite degli amori pastorali sostituite dall'insanguinato scenario bellico, dove la sinistra assonanza fra "grave" e "grove" ("the grave shall be your shady grove") sigilla la definitiva vittoria della morte. Da rilevare anche echi delle antiche ballate in cui il fantasma dell'amante morto ritorna per portare con sé nella tomba la donna amata; penso ad esempio a *Lenore*, la famosa ballata del Bürger, nonché alle sue varie versioni inglesi certamente non ignote alla Sitwell.

Per tornare alle citazioni tratte da Marlowe, e per concludere, soffermiamoci brevemente sull'altra poesia, *Still falls the Rain*, considerata dalla critica una delle più belle poesie di guerra scritte in lingua inglese. Anche qui l'atmosfera tragica che avvolge l'intera composizione è enfatizzata dai contrasti e dagli accostamenti cromatici: all'inizio è il buio che soffoca come una coltre nera il mondo e il cuore dell'uomo ("Still falls the Rain / dark as the world of man, black as our loss / blind as the nineteen hundred and forty nails / Upon the Cross"). Le immagini legate semanticamente al buio vengono tuttavia subito affiancate da quelle dominate dal rosso del sangue che sgorga dalle ferite di Cristo ("Still falls the Blood from the Starved Man's wounded

Side”) e da quelle dei soldati morti in battaglia (“In the Field of Blood”). L’oscurità è rischiarata dai bagliori del sangue di Cristo che incendia il firmamento e le parole sono le stesse pronunciate da Faust nel monologo finale del dramma marloviano, scritte con la grafia antica, come a indicare la volontà di una totale fedeltà filologica: “O Ile leap up to my God: who pulls me doune / See, see where Christ’s blood streames in the firmament”. Ma la disperazione che conduce Faust alla dannazione si trasforma qui in speranza di perdono, come sembrano promettere le iterazioni anaforiche, che garantiscono la certezza dell’amore di Cristo, un amore che, nonostante tutto, non verrà mai meno (“Still do I love, still shed my innocent light, my Blood, for thee”) e che sempre offrirà ad un’umanità sofferente e malvagia la possibilità di un riscatto. Queste, alcune fra le tante immagini luminose e redentive che testimoniano una caparbia affermazione di fede, immagini di sangue e di fuoco che ricorrono nel tessuto iconico-simbolico delle poesie di guerra a testimoniare, ancora una volta, la forte energia sperimentale con cui la Sitwell si impossessa delle parole che sottrae alla letteratura del passato per trasformarle, capovolgerle, attualizzarle, proiettandole su uno sfondo bellico di portata mondiale, dove alla tragedia di un singolo uomo si è sostituita quella dell’umanità intera.

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS





## **Recensione / Review**

***La citazione. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003), a cura di G. Peron, Padova, Esedra, 2009, pp. 665, €48,00***

Quello affrontato nel corso del XXXI Convegno Interuniversitario di Bressanone sulla citazione è, come afferma Gianfelice Peron nell'*Introduzione*, uno di quei temi “solo in apparenza minori”, capaci di “coinvolgere e interessare svariati campi della letteratura, dell’arte e della musica” (p. IX). In particolare, l’analisi della citazione in ambito letterario, ossia dell’“insetto di un frammento più o meno lungo di un testo” in un altro (*ibidem*), consente di indagare quell’insieme di rapporti, più o meno espliciti, che collega tutte le opere in un unico grande tessuto testuale.

Le relazioni raccolte in questo volume di atti delineano un suggestivo affresco citazionistico che va dai temi generali e teorici alle questioni specifiche relative ai singoli autori, dalle letterature classiche (Platone, Plutarco, Marco Aurelio) al *Salut* medievale, dal primo Umanesimo (Petrarca) alla *Glosa* lirica spagnola del '500, dai nostri Aretino, D’Annunzio, Levi, Raboni, Zanzotto ad autori francesi o anglosassoni come Molière, Chateaubriand e Baudelaire, Ezra Pound e Virginia Woolf, fino ai recentissimi Eco e Coe.

Con il termine moderno *intertestualità* – coniato, com'è noto, da Julia Kristeva nell'articolo *Bakhtine, le mot, le dialogue, le romain*, apparso su "Critique" nel '67 – si designa quel fenomeno antico e diffuso per il quale ogni testo entra in relazione con quelli precedenti fino a costituirsi come 'mosaico di citazioni'. Un'opera, dunque, attraverso la memoria del suo autore, è a sua volta piena della memoria di altri testi e – come ha scritto Ezio Raimondi in *Intertestualità e storia letteraria* – non è più isolata, ma entra a far parte della costellazione dialogante di una comunità, cresce sul retroterra letterario che la precede, fino a configurarsi, per dirla con Genette, come *littérature au second degré*. La reminescenza intertestuale consente, infatti, alla letteratura di dialogare con le fonti e creare nuove relazioni, poiché – come già osservava Giorgio Pasquali nel suo articolo del '42, *l'Arte allusiva* – misurarsi col passato non ostacola il rinnovamento del sistema letterario, ma, anzi, lo favorisce, stimolando nuove combinazioni di elementi retorici e formali.

Anche a dire di Peron, la citazione, che è sempre frutto di un intenso lavoro di rielaborazione interiore, offre la possibilità di "risemantizzare il già detto, rivivificandolo o rivitalizzandolo in nuovi contesti e con nuove prospettive" (p. XXII). Nella sua lucida ed esauriente *Introduzione*, il curatore definisce i diversi usi dell'allusione intertestuale, che può avvicinarsi a procedimenti di contraffazione e rivestirsi di sfumature parodiche, ironiche o dissacranti oppure, più in generale, può essere usata in modo "positivo" per sottolineare "l'eccellenza con la quale una certa immagine o un certo concetto sono stati espressi" (p. XV) e suggerire, dunque, un legame di "ispirazione o costruzione" (p. X).

Seppure sia indubbio il luogo crociano per cui nessun autore può essere ridotto alle sue 'fonti', conoscerle ci consente di entrare nell'officina dell'artista e comprendere come ha prodotto la sua opera. Gli esempi dannunziani di 'ripresa metrica' analizzati da Mariarosa Giacon mostrano, ad esempio – come scrive Giuliano Bacigalupo – che quando si cita non ci si

riferisce soltanto a “cosa viene detto”, ma anche al “come” (p. 421), attraverso una valutazione di tipo formale.

Sia nel caso venga accolta nel testo con funzione di integrazione sia qualora assuma un valore antifrastico, la citazione nasce sempre da una “profonda assimilazione” e arricchisce un testo collocandolo nell’alveo di una tradizione. Già Petrarca, come ricorda Andrea Torre, vedeva nella citazione uno strumento per esprimere il suo riconoscimento verso il “beneficio arrecato dalla parola degli antichi”, tanto da sostenere nel *De vita solitaria* che l’unico modo per portare i propri maestri “nel cuore” e “rendere loro una riconoscenza” fosse quello di amarli “serbandone memoria, esaltandoli” (p. 170).

È importante, dunque, che il richiamo intertestuale sia “sempre riconoscibile” almeno per l’esperto, a dire di Wolfram Krömer, che nel suo saggio identifica diversi tipi di citazione: da quella indicata con le virgolette a quella incorporata senza avvertenza, da quella “meccanica (o involontaria)” con funzione ammirativa a quella “imitativa” con valore di replica (p. 197). Patrizio Tucci, discorrendo sulla poesia francese del Quattrocento, introduce poi il concetto di richiamo per “allegazione”, che consiste nel “convocare la parola altrui per autenticare la propria, con il presupposto della insindacabilità dell’una e, per conseguenza, dell’altra” (p. 213); mentre Nicola Gardini, discorrendo sull’opera di Virginia Woolf, introduce quella tipologia di citazioni che non appartengono “puramente all’attività mnemonica del narratore”, ma che hanno un “ruolo di svolgimento della storia” e diventano “parte della mimesi” (p. 396).

Diversa ancora è la tecnica dell’“imitazione mascherata” utilizzata dall’Aretino, che Mauro Canova indaga richiamandosi al celebre studio di Giovanni Falaschi, che nel ’77 aveva distinto la citazione “negativa”, ossia quella “evidentissima” che trasforma il testo in una sorta di “mosaico di testi precedenti”, da quella “legittima”, che consiste nella “contraffazione” di un

modello reso “irriconoscibile” e fa sì che la nuova opera diventi il “vero originale”, poiché “il ladro deve saper camuffare il vestito rubato al punto che il vecchio proprietario non possa più riconoscerlo”.<sup>1</sup> Mariarosa Giacon riscontra tale tendenza alla “citazione occulta” (p. 444) anche nell’opera di D’Annunzio, lettore onnivoro, teso ad assorbire nei suoi testi le rievocazioni di altre opere “tentando di privare il lettore di strumenti identificativi” (p. 443). E pure Zanzotto, come osserva Michele Bordin, è spesso intento a “rubacchiare” da altre opere, preso da “una specie di ipnotica cleptomania”, che deriva dalla sua immersione nella “corrente profonda” della storia letteraria (p. 527), in cui si mescolano “rinvii, riprese, parodie, allusioni e meno consapevoli affioramenti memoriali” (p. 530). Non sempre, infatti, le citazioni non sono il frutto di una memoria volontaria, ma di una più profonda, inconscia, la quale, però, non ha nulla a che vedere col plagio.

Già Boccaccio, nell’introduzione alla quarta giornata del *Decameron*, per contestare le accuse di contraffazione che gli vengono rivolte, non si difende dichiarando la sua indipendenza rispetto alle fonti, ma, coll’invitare i “morditori” a produrre gli “originali”, egli riconosce la sua imitazione e dimostra, al tempo stesso, la sua capacità di superare la tradizione. Solo attraverso il confronto sistematico con le fonti può risaltare la novità della novella decameroniana, ed è per questo che lo scrittore indirizza i suoi detrattori, e più in generale tutti i suoi lettori, a scoprire il gioco dell’intertestualità.

In particolare, il riconoscimento della citazione da parte del lettore costituisce il principale presupposto dell’interpretabilità del testo, della capacità di attingere appieno l’intenzionalità dei riferimenti inseriti dall’autore. I richiami intertestuali, soprattutto quelli più cifrati ed ermetici, istituiscono un

---

<sup>1</sup> G. Falaschi, *Progetto corporativo e autonomia dell’Arte in Pietro Aretino*, Messina-Firenze, D’Anna, p. 20.

rapporto di complicità tra l'autore e il lettore accorto, al quale viene attribuito il compito di attivare tutta la sua intelligenza e la sua cultura letteraria per cogliere e ricostruire tutte quelle operazioni associative e integrative che l'autore ha compiuto scrivendo il testo. È a questa particolare abilità del lettore di "secondo grado" che si riferisce Remo Ceserani quando parla di *double coding*, termine postmoderno che allude alla capacità dell'autore di scrivere attraverso un "doppio registro"; di rivolgersi ad un lettore di primo di grado, attraverso una trama semplice e avvincente, e di stimolare, nel contempo, la capacità interpretativa di un lettore più smaliziato, elaborando un "sottotesto" che costituisce, a sua volta, un "fitto mosaico di sottotesti tratti dalla sua enorme enciclopedia culturale" (p. 662).

Solo chi sia in grado di cogliere tali allusioni riesce a smascherare l'intreccio intertestuale, a percepire – come scriveva Barthes – "il tessuto nella sua tessitura", in mezzo alla quale "il soggetto si colloca e viene dissolto, come un ragnò che giunge a dissolversi dentro la propria stessa rete" (p. 663). Ed è attraverso volumi come questo, ricco di spunti e sollecitazioni per indagare modalità, forme e funzioni del fenomeno citazionistico, che è possibile orientarsi con maggiore consapevolezza fra le maglie della rete letteraria.

AMBRA MEDA





## **Recensione / Review**

**Susi Pietri, *La terra promessa del racconto. Stevenson legge Balzac*, Parma, Mup, 2009, pp. 215, €13,00**

Susi Pietri ne *La terra promessa del racconto* percorre inediti tracciati di lettura e di reinvenzione immaginale per attraversare le frontiere della narrazione. Indaga i codici del racconto, esplorando orizzonti e possibilità di *novel* e *romance*, tramite lo sguardo inusuale che Robert Louis Stevenson posa su Honoré de Balzac.

La saggista riconfigura l'approccio critico all'autore scozzese sulla base dell'intertestualità: ritrova nella lettura vorace, insistita, e nella sua costante rielaborazione, l'origine e l'approdo della scrittura e carica di un'inedita, fruttuosa complessità la gestazione del romanzo d'avventura. La inserisce, infatti, in un vivace retroterra culturale che, per la prima volta, viene analizzato in relazione alla presenza di Balzac. Presenza plurima convertita in immagine, ricomposta a mosaico, in linea trasversale rispetto all'intera produzione stevensoniana, presenza organica e coerente, benché mai piegata alla volontà di una sistematizzazione erudita.

Sulle tracce di un Balzac *reparaissant*, la Pietri si avventura lungo il percorso di Stevenson, recuperandone intuizioni fuggevoli e folgoranti che riflettono sull'atto della scrittura e lo riflettono al contempo. Frammenti di un pensiero errante, ma non per questo occasionali, episodici, bensì strutturali,

fondanti. Poiché il terreno dell'avventura pura, immediata è, in realtà, terra di mediazione, esplorata da Stevenson nel confronto ininterrotto con l'altro e nel costante rinvio a forme sperimentate in precedenza.

Susi Pietri si muove a proprio agio in questa terra di confine e ci offre un saggio in divenire, dinamico, che si legge come un *romance*, con i suoi scarti improvvisi, i cambiamenti di rotta provocati da ogni singolo inserto, la ricerca simbolica del racconto condotta dai due eroi della scrittura che vengono a interagire e a sovrapporsi nei luoghi immaginari della finzione.

Il movimento è scandito in tre tempi portanti, tre tappe dell'esperienza biografica e intellettuale di Stevenson, in progressione cronologica e in parallelo ai suoi spostamenti geografici: la giovinezza del saggista che sperimenta ed interroga modelli illustri, la maturità dell'autore di romanzi d'avventura, sedotto dal potere di fascinazione del 'mago' Balzac, e le vicende conclusive che vedono vita e narrazione confluire nell'incanto arcaico dell'arcipelago di Samoa. Tre tempi che ne sottendono altri e permettono divagazioni coscienti, in un'elaborata partitura di assonanze, dissonanze e ritorni, dettati dall'andamento 'ondivago' della storia di lettura dell'autore e cadenzati dalle plurime, inaspettate, apparizioni balzachiane.

Il giovane Stevenson moltiplica i riferimenti a Balzac, nella forma di citazioni dirette o di richiami allusivi, in testi disparati, talvolta stravaganti, che vanno dalla lettera alle note di scrittura, dal commento autobiografico ai racconti di viaggio, secondo una modalità parziale e frammentaria che riproduce l'ibridazione congenita alle sue prime opere. Privilegia l'*écrivain marcheur* che conduce la sua indagine sulle tracce di racconti nascosti nei labirinti della capitale. Racconta il Balzac burlesco, eccentrico ed eversivo dei *Contes Drôlatiques* e l'osservatore originale di aspetti insoliti del quotidiano degli *Études analitiques*, conduce inchieste provvisorie sul medesimo terreno dissertando su *The Philosophy of Umbrellas* (1871) e rielaborando la filosofia del matrimonio in *Virginibus puerisque* (1876).

Susi Pietri disegna sui cieli dell'esploratore del racconto "costellazioni d'immagini multiformi dell'autore-balzac" (p. 34): dal Balzac *mineur*, destinato allo scavo inesauribile della forma, "mentore di un'operatività forsennata e interminabile, eroe dell'impresa di fabbricazione narrativa" (p. 35), alle figure, antitetiche, di un Balzac *flâneur*, *saltimbanque* e *filles de joye* (così nella grafia stevensoniana), motore e strumento di seduzione, pronto a concedersi la contemplazione oziosa dello spettacolo della vita, nell'apprensione sensoriale e ludica del reale. Giano bifronte, ad immagine dello stesso Stevenson raccontato da James, "un bohémien sfrontato" ma "perseguitato dal senso del dovere",<sup>1</sup> diviso tra due passioni di uguale intensità, la letteratura e la vita.

Alla reinvenzione di Balzac corrisponde la sua proiezione in senso autoriflessivo, in un processo costante di identificazione e di trasposizione del sé nell'immagine di riferimento, una sorta di *mise en abyme* dello sdoppiamento: Stevenson ricomponne l'altro con frammenti del sé, declina la propria indagine del racconto attraverso un ventaglio composito di figure auto rappresentative.

Susi Pietri legge in tal senso l'immagine del *flâneur*, parallela a quella dell'*idler* stevensoniano, dove il nomadismo fisico è espressione della mobilità del pensiero, concessione del proprio sguardo ad ogni singolo, fortuito aspetto della vita, trasfigurato da una fantasia libera ed incondizionata: si tratta della conversione in immagine di una vera e propria dichiarazione di metodo, antiletteraria e antidogmatica, in cui l'atto della scrittura si riconfigura come scarto e devianza, e il pensiero, empirico, flessibile, si svincola da ogni conoscenza preconstituita e da ogni esigenza normativa.

---

<sup>1</sup> Cfr. H. James, *The Letters of Robert Louis Stevenson to his Family and Friends... 1899* (1900), in Id., *Literary Criticism. Essays on Literature. American Writers. English Writers*, New York, The Library of America, 1984, pp. 1255-1273.

Stevenson anticipa una delle pagine più importanti della storia della ricezione della *Comédie humaine*. Tratteggia un Balzac assolutamente inedito per i tempi, quello che la critica più vicina a noi definirà l'*Autre Balzac*, e realizza, senza poterlo prevedere, la prima demistificazione delle esegesi balzachiane tradizionali, fondate sull'immagine del demiurgo del realismo romanzesco incatenato al proprio trono, inchiodato alla necessità del coronamento dell'opera monumentale.

Susi Pietri si interroga, dunque, sulla possibile persistenza, negli anni della maturità letteraria di Stevenson, di questa reinvenzione figurale di Balzac in direzione dinamica e libertaria. Lungi dallo scomparire, cancellata dall'ingombrante progettualità della *Comédie humaine*, essa viene a confluire nella figura del Balzac *magician*, sintesi delle immagini precedenti e delle creature notturne descritte da Stevenson in *A chapter on dreams* (1888), i *brownies*, anch'essi maghi, o folletti, che emergono dalle tenebre dell'inconscio per direzionare gli sviluppi del sogno dello scrittore, per produrre racconti.

Il romanzesco, per Stevenson, è prolungamento della fantasia notturna, semi-onirica, e si compie attraverso una rielaborazione cosciente, diurna. Ed è tra i due poli che l'autore ritrova Balzac, mago notturno che rende vivente l'archetipo della pura avventura, e artigiano diurno che organizza tecnicamente la materia del sogno. Non mago della *mimesis*, bensì mago in senso proprio, incantatore di lettori, creatore di altra vita. Non illusionista della verosimiglianza ma della finzione, manipolatore di destini individuali carichi di assoluto, di eroi senza tempo che vivono nello spazio essenziale, visionario, della *Comédie humaine*.

Rispetto alle teorizzazioni stevensoniane di *novel* e *romance*, Balzac occupa una posizione ambigua: Stevenson lo definisce semi-romantico in *A note on realism* (1883) e, in *A humble remonstrance* (1884), lo situa in un terzo genere, di commistione, il *dramatic novel*, poiché associa all'esplorazione

dettagliata della complessità umana (*novel*) l'astrazione e l'intensità del *romance*.

Se permane una mobilità a cui Stevenson fa riferimento, non è quella del Balzac uomo, bensì quella del suo gesto di scrittura, evidente nella commistione di generi, nelle dissonanze di toni e registri, nella moltiplicazione dei discorsi narrativi: l'autore francese esplora, infatti, il vasto sottobosco della cultura popolare, contribuisce alla diffusione del *feuilleton*, recupera gli scheletri narrativi e i fantasmi iconografici del gotico, reinventa il melodramma e il fantastico.

È nell'approccio a tale, inclassificabile Balzac che Susi Pietri coglie la pratica essenzialmente ludica della lettura in Stevenson, definita dalla saggista "anti-intellettualistica, anti-referenziale, anti-esegetica", sogno ad occhi aperti, trasgressione al reale. Lo Stevenson lettore di Balzac raccoglie, infatti, i tasselli sparsi del romanzesco puro, si lascia coinvolgere dai dispositivi efficaci manovrati dal narratore, dal ritmo incalzante della trama, da eroi, o antieroi, che non incarnano caratteri sociali, ma forze elementari, trasversali all'*opus* balzachiano "per la violenza e l'estremismo simbolico di cui sono sovraccarichi" (p. 115). Vautrin, volto del destino, immagine dell'energia che circola nelle vene della capitale, Frénhofer, artista prometeico alla ricerca della vita nella propria opera, i misteriosi Treize, "corsaires en gants jaunes" alla conquista del *faubourg* Saint Germain. Volti essenziali dell'intensità drammatica, accumulati dallo scarto rispetto alla verosimiglianza.

L'identificazione primaria nei personaggi, a cui ama abbandonarsi lo Stevenson lettore, esiste in relazione ad una scrittura preposta a tale effetto, destinata a provocare l'immersione nella storia e la proiezione nel narrato. La scrittura di un Balzac che attinge a piene mani agli espedienti narrativi del romanzo d'avventura per sedurre il lettore e dissemina, in un panorama verosimile, colpi di scena, morti eroiche, sacrifici di vittime innocenti. Un Balzac che induce il suo pubblico a scorgere squarci di sacralità sotto la

polvere di salotti borghesi, dove covano emozioni primordiali, e ad inseguire Eros e Thanatos, che, con maschere di sfinge, percorrono i labirinti enigmatici del tessuto urbano.

La semplicità della scelta del *romance* è, però, apparente: il dialogo che Stevenson instaura con Balzac si sviluppa in forme problematiche e articolate nell'ultima sua fase di narratore, durante l'esilio volontario nel Pacifico. Susi Pietri analizza *The Wrecker* (1889-1891) e *The Bottle Imp* (1891-93) tracciando una mappa di lettura intertestuale e sottolineando la centralità di Balzac negli innesti che sostengono la trama di tali opere.

In *The Wrecker* il modello francese abita il protagonista, e narratore in prima istanza, Loudon Lodd. Con lui, sotto altre identità, ed altri cieli, agiscono un nuovo Vautrin e l'intera giostra di *reparaissants* balzachiani. Un narratore occulto, lo stesso Stevenson, rilegge in contrappunto ironico la finzione attoriale di Loudon, che recita, a Parigi, il ruolo d'artista fallito, sognando Loustau e Rastignac in *tableaux vivants* che sembrano riprodurre la *Scène de la vie de Bohème* di Murger. In questa rilettura dissacrante delle proprie memorie letterarie, Stevenson alterna e contamina *novel* e *romance*, interseca presente e passato e introduce nuove figure dello sdoppiamento e della riflessività. Fino a che, nella costante dinamica del recupero e della reinvenzione, aperta ai mutamenti di prospettiva e di senso, ritrova in *The Bottle Imp* il Balzac mago di *La peau de chagrin* e *Melmoth retrouvé*. Transazione diabolica e transazione monetaria, possesso dell'anima e soddisfazione in vita del desiderio si ricongiungono in una narrazione che mescola sapientemente il fantastico tradizionale europeo, i demoni balzachiani e l'oralità sacrale della cultura polinesiana.

Si chiude su immagini fortemente suggestive il racconto di una lettura che accompagna la vita e la creazione di Stevenson. Il resoconto di una costante pratica del doppio nella reinvenzione balzachiana, non destinata ad una legittimazione autoriale, bensì all'indagine della scrittura e

all'elaborazione del racconto, in un cantiere aperto di lavoro intertestuale. Scigno di stimoli interpretativi e riflessione sulla specularità, il saggio di Susi Pietri si arresta al crocevia di un triplice sguardo, quello che Stevenson posa su Balzac, quello che la studiosa rivolge a entrambi gli autori, e il nostro, di fruitori, specchio di ulteriori, potenzialmente infinite, possibilità di lettura. All'incrocio di ricezione e produzione creativa, laddove riparte, e non può terminare, un avventuroso viaggio tra *novel* e *romance*.

FRANCESCA DOSI

Publicato *online*, Giugno 2010 / Published online, June 2010

Copyright © 2010

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell’autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall’autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.