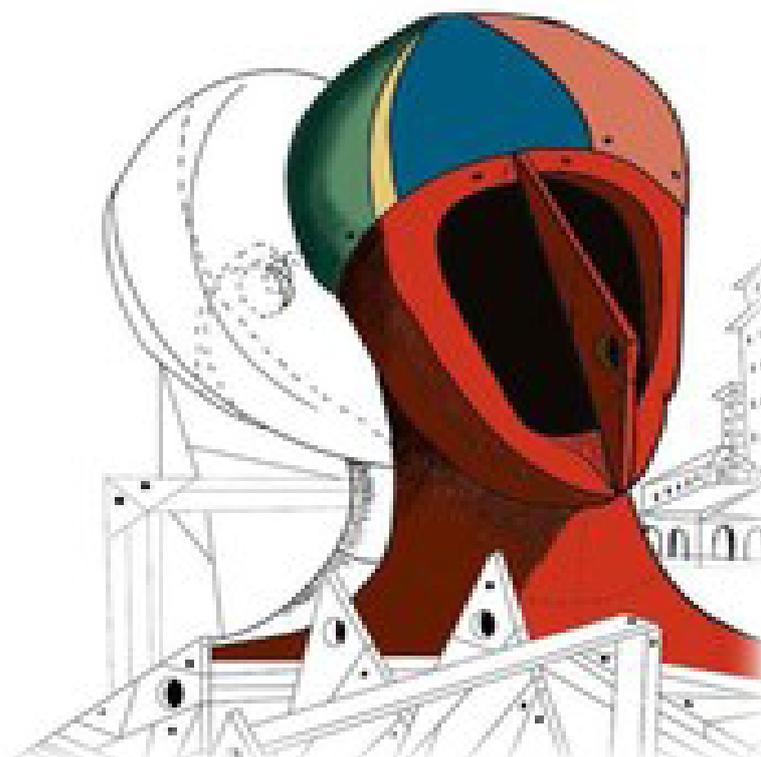


DNA - Di Nulla Academia

Rivista di studi camporesiani



Vol. 2, n. 1 (2021)

La regia dell'attesa



SOMMARIO

<i>La regia dell'attesa</i>	p. 4
BRUNO CAPACI	
<i>Le attese dei nuovi saperi: le Digital Humanities a una svolta</i>	p. 15
GIAN MARIO ANSELMINI	
<i>Ad introibo</i>	p. 25
ELISABETTA SELMI	
<i>La razionalizzazione della speranza</i>	p. 27
DARIO ALBARELLO	
<i>Il paziente impaziente. Le strutture retoriche dell'attesa nel dialogo medico-paziente</i>	p. 41
GAIA GAMBARELLI, ELVIRA PASSARO	
<i>Kairós in science blogging: immediacy, self-expression and audience engagement</i>	p. 67
MARIA FREDDI	
<i>La democrazia ai tempi dei Ferragnez: l'attesa di una influencers politics dal like al voto</i> ...	p. 83
MARIANNA BETTINELLI	
<i>"Attese" e strategie metrico-stilistiche nei recitativi di Metastasio</i>	p. 97
FRANCESCO RONCEN	
<i>Declinazioni dell'attesa nell'Ossian in alcune spigolature montiane</i>	p. 121
FRANCESCA BIANCO	
<i>L'attesa del re. Note per una lettura del Demetrio di Metastasio</i>	p. 138
GIOVANNI FERRONI	
<i>Scritture e scrittori dell'attesa tra Medioevo e Rinascimento</i>	p. 165
MADDALENA MODESTI	



<i>L'attesa del redentore: il capitolo conclusivo del Principe</i>	p. 184
CARLO VAROTTI	
<i>«Il lasciar l'auditor sospeso». La regia dell'attesa nella Liberata</i>	p. 196
ALBERTO DI FRANCO	
<i>Negare l'antonomasia: Giacomo Casanova e l'attesa di un riconoscimento tardivo</i>	p. 222
ELENA GRAZIOLI	
<i>Orologi umani</i>	p. 237
CARLA TIRENDI	
<i>L'attesa nella neuropsicologia: uno sguardo ai processi cognitivi sottostanti nell'era delle nuove tecnologie</i>	p. 249
GLORIA LEONARDI	
<i>Appendice</i>	p. 261
FRANCESCO RONCEN	



EDITORIALE

La regia dell'attesa

BRUNO CAPACI

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna
Corresponding author e-mail: bruno.capaci2@unibo.it

1.

Sosteneva Eugenio Montale che «in attendere è gioia più compita». Possiamo riconoscerci in questo assunto tratto dalla *Gloria del disteso mezzogiorno*? O abbiamo dell'attesa un'opinione più drammatica in quanto produce, come è nel valore etimologico della parola, una tensione straordinaria verso un fine che all'atto di realizzarsi comporta il compimento dell'esistenza? Il fato del cane di Ulisse è condiviso da molti esseri umani. Argo muore ottenendo lo scopo del suo attendere che è tutt'uno con la sua vita e con il ritorno del suo padrone. Ulisse verserà per lui le lacrime che non spanderà per Laerte, Penelope e Telemaco. Da nessuno è stato altrettanto atteso, non così strenuamente. Il re di Itaca sarà vincitore di due attese: quella gloriosa di Pergamo e quella nascosta nell'indugio di Penelope-Aracne. L'attesa è una trama di ricordi che rende possibile la percezione a distanza di anni e di eventi di una presenza. L'attesa è operosa per essere nitida. Quando la carneficina dei pretendenti sarà finita e Ulisse apparirà ripulito delle sembianze omicide, la dea civetta farà aspettare la notte perché il grande politropo possa continuare il suo racconto. La notte che si ferma ad ascoltare spingendo indietro l'alba è forse l'iperbole più suggestiva della magia del racconto e del suo intrinseco potere nel fare perdere la nozione del tempo che avanza. D'altra parte, il racconto di Ulisse aveva creato grande attesa e partecipazione anche nei Feaci i quali, dopo serate trascorse ad ascoltare il loro ospite, avevano deciso di prendere parte attiva in quel *novel* ricevendone in cambio la vendetta di Poseidone, che li pietrificò prima che in loro maturasse l'ansia del ritorno: «l'ora che volge il disio», aspettativa opposta a quella di ogni entusiastica quanto immemore partenza, secondo Dante in *Purgatorio* VIII.

L'attesa è un evento tanto collettivo quanto individuale. Esso può esprimersi in letteratura con forme di *retardatio* e *digressio* ma anche assumere un intenso valore simbolico che coincide con quello dell'opera come accade nel *Roman de la rose*, nella *Divina Commedia* e nel *Deserto dei Tartari*¹. La *retardatio* è arte nell'arte, consapevolezza del mestiere, di chi sa



che un ascolto esiste già prima che le parole siano scandite. Armida di Tasso, nel XVI canto della *Liberata*, ci offre un saggio di questa contezza dei propri mezzi retorici:

Qual musico gentil, prima che chiara
altamente la voce al canto snodi,
a l'armonia gli animi altrui prepara
con dolci ricercate in bassi modi,
così costei, che ne la doglia amara
già tutte non oblia l'arti e le frodi,
fa di sospir breve concerto in prima
per dispor l'alma in cui le voci imprima. (*Gerusalemme Liberata* XVI, 43).

Se vogliamo andare oltre all'attesa della maga-retore e occuparci di quella che crea il legame simbolico troviamo l'intensa finalità di una pagina del capolavoro di Buzzati, scritto proprio nel 1940 al principio del secondo conflitto bellico mondiale. L'Europa era all'alba di un conflitto che avrebbe non solo disegnato i confini geostrategici ma creato l'antitesi cara a Vittorini tra uomini e no. Proprio questa considerazione conduce a una sorta di disillusione metafisica, perché non è il nemico che si osserva da lontano a essere oggetto della nostra aspettativa ma quello più vicino che proviene dal deserto delle speranze, dal vuoto che circonda la fortezza in attesa. La tensione dialettica di questo più impegnativo attendere bene si riassume nel dialogo tra Ortiz e Drogo, ufficiali "disillusi":

E allora" riprese Drogo dopo un silenzio. "Allora tutti quegli entusiasmi, quelle storie dei Tartari? Non è che ci sperassero veramente, allora?" "Altroché se ci speravano!" disse Ortiz. "Ci credevano, effettivamente." Drogo scosse il capo: "Io non ci capisco, parola...". "Che vuole che le dica?" disse il maggiore. Sono storie un po' complicate... Quassù è un po' come in esilio, bisogna pure trovare una specie di sfogo, bisogna ben sperare in qualche cosa. Ha cominciato uno a mettersi in mente, si sono messi a parlare dei Tartari, chissà chi è stato il primo..." Drogo disse: "Forse anche per il posto, a forza di vedere quel deserto..." "Certo, anche il posto... Quel deserto, quelle nebbie in fondo, quelle montagne, non si può negare... Anche il posto contribuisce, effettivamente." Tacque un momento, pensando, poi riprese, come parlando a se stesso: "I Tartari... i Tartari... Da principio sembra una stupidaggine, naturalmente, poi si finisce a crederci lo stesso, almeno a molti è successo così, effettivamente."²

Dai nemici percepiti come un'illusione a quelli che realmente si combatteranno il giorno dopo in battaglia il passo è breve e ci riporta al dramma shakespeariano. Prima dello scontro a Bosworth Field con Enrico VII, Riccardo III, visitato dai fantasmi degli uccisi che gli sussurrano "dispera e muori" si corica sul letto con la corazza per proteggersi non dagli avversari reali ma dal destino che gli è definitivamente ostile. La notte è trascorsa con l'armatura nell'illusoria previsione che la paura si trasformi in uno stato d'animo vittorioso. Ma l'alba non porterà la vittoria bensì la morte e la fine della tirannide.³ Diversamente, nell'*Enrico VI* l'attesa di re Harry, prima della battaglia di Azincourt, non è affatto solitaria



perché trascorsa con i soldati che visita tenda per tenda, uomo per uomo saggiandone, sotto le spoglie di uno di loro, il coraggio e la determinazione ma anche replicando alle loro lamentele. Se nell'attesa di *Riccardo III* il sovrano ritorna tiranno impaurito, in quella dell'*Enrico V* il re diventa sovrano legittimo con il mandato dei suoi soldati e quindi del popolo.⁴ L'attesa contiene il potere di creare un'investitura e di toglierla nello stesso tempo. L'attesa rappresenta una caleidoscopica e magmatica possibilità di variazione sul tema che interessa tanto la letteratura delle origini quanto quella contemporanea.⁵ L'attesa può essere insopportabile quando giunge alla fine del tempo concesso. L'attesa determina l'importanza di chi o cosa aspettiamo. Scriveva Roland Barthes: «attesa è un incantesimo: io ho avuto l'ordine di non muovermi» ma nello stesso osservava che «l'angoscia dell'attesa non è continuamente violenta, io aspetto e tutto ciò che circonda la mia attesa è irreal». ⁶ L'attesa ha una sua teatralizzazione nel disporsi di riti, atti e atteggiamenti con i quali è vissuta fino alla dissimulazione. «L'attesa talvolta prevede una ritorsione. A chi ci chiede: «è molto che mi aspetti?», possiamo rispondere: «esattamente il tempo del tuo ritardo». ⁷ L'attesa trasfigura, consuma, assottiglia chi la vive come insegna Ovidio: «Attenuant iuvenum vigilatae corpora noctes/curaque et in magno qui fit amore, dolor». ⁸ Ma è proprio il ritardo che fa dell'attesa non solo un momento di insofferenza, ma anche di sottile piacere, perché ci lascia soli con l'immagine del nostro desiderio e con la speranza di poterlo del tutto confidare alla donna amata. Francesco Petrarca che ha costruito le sue rime sull'assenza e sull'attesa prefigura un tempo in cui Laura, non più giovane, potrà finalmente comprendere e condividere il suo mal d'amore:

Se la mia vita da l'aspro tormento
 si può tanto schermire, et dagli affanni,
 ch'i' veggia per virtù de' gli ultimi anni,
 donna, de' be' vostr'occhi il lume spento, 4

e i cape' d'oro fin farsi d'argento,
 et lassar le ghirlande e i verdi panni,
 e 'l viso scolorir che ne' miei danni
 a llamentar mi fa pauroso et lento: 8

pur mi darà tanta baldanza Amore
 ch'i' vi scoprirò de' mei martiri
 qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore; 11

et se 'l tempo è contrario ai be' desiri,
 non fia ch'almen non giunga al mio dolore
 alcun soccorso di tardi sospiri. (RVF, XII).⁹

Petrarca vive la speranza di poter condividere un tempo «contrario ai bei desiri», non propizio alla piena soddisfazione amorosa, ma consono al soccorso dei tardi sospiri, cioè



alla consolazione “platonica” di quanto vissuto in precedenza in condizioni di *amaritudo*. A ben vedere, questo sognare e sperare l'invecchiamento della donna amata non è altro che un'iperbole per giurare fedeltà della mente a quel legame tanto profondo da suscitare *furor* poetico e accidia, creatività e disperazione, ma in nessun modo lontananza dall'essere amato. Poiché siamo in un sonetto possiamo comprendere anche l'attesa metrica che muove tra verso e verso con la forza degli *enjambements* che superano la cesura esterna creando un «innesco» grammaticale, sintattico e di senso tra un verso e l'altro. I confini metrici sono forzati anche tra strofa e strofa, tra fronte e sirma per dar vita a un pensiero dominante che rappresenta appunto la speranza del poeta. Esiste poi un'attesa nel ritmo del verso che per tradizione italiana è prevalentemente giambico, ovvero sulle sillabe pari. Ma proprio la previsione di caduta «accentativa» di questo metro può essere messa in discussione da improvvisi cambi prosodici originati dall'ictus in battere, dal mutamento del ritmo giambico con quello anapestico e, raramente in Petrarca, ma non in Dante, dattilico.

Dall'attesa metrica passiamo a quella galante cogliendone un esempio di singolare interesse in una corrispondenza della metà del secolo XVIII, esattamente quella che intercorse tra la giovane cantante Manon Balletti, figlia di Silvia la celebre attrice di Marivaux, e Giacomo Casanova la cui allure di avventuriero aveva fatto facilmente breccia nel cuore di una diciassettenne che già aveva debuttato con la sua chitarra e con la sua voce a Versailles. In questo caso, il ritardo della lettera costituisce una strategia con la quale la ragazza del quartiere di Saint-Saveur cerca di essere all'altezza delle abilità amatorie e di scrittura del suo «Giacometo». Così “Nena” giustifica il suo indugio nello scrivere a Casanova:

Mi rimprovero di essere stata tanti giorni senza scrivervi, mio caro amico, e soprattutto dopo la vostra ultima lettera che mi ha colmato di piacere. Sono andata a letto tardi in questi giorni ed ero sempre molto stanca, sicché ho pensato al mio caro amico con molta puntualità (se volessi potrei aggiungere qualcosa di più seduttivo che non altererebbe la verità ma credo che sia meglio che ve lo lasci indovinare). Ma non abbiate timore che questi ritardi succedano spesso, oh no, perché vi assicuro che traggio tanto piacere a scrivervi quanto voi a leggermi, almeno mi auguro che voi ne abbiate altrettanto. Mi sembra di essere più a mio agio nello scrivervi che nel parlarvi, ma non per questo non provo piacere nell'intrattenermi perché nulla eguaglia il piacere che si prova stando con chi si ama.¹⁰

Aspettare figuramente il ritorno dell'essere amato, pur non credendo minimamente alla realizzazione dell'evento, è forse la forma di attesa più insinuante e pervasiva perché non si smette di sperare in un colpo di teatro della vita. Nascondere l'attesa, prendersi gioco di lei ma continuare a giocare al “gratta e vinci” della vita è forse la manifestazione più eloquente di una speranza pervasiva. In amore, l'apparizione dell'assente è un trucco consueto della mente per ricostruire simmetrie perdute e restituire il gioco della reciprocità tra chi abbandonato si sente ancora parte di un tutto di incastri e corrispondenze:



Se tu ora bussassi alla mia porta
 E ti togliessi gli occhiali
 E io togliessi i miei che sono uguali
 E poi tu entrassi dentro la mia bocca
 Senza temere baci diseguali
 E mi dicessi: «amore mio,
 ma cosa è successo?», sarebbe un pezzo
 di teatro di successo.¹¹

Sul piano dell'esperienza esistenziale le gioie sperate non sono mai comparabili, come ricorda il Chimico di Spoon River con la voce di Edgard Lee Masters e di Fabrizio De André, a quelle vissute dopo. La vigilia è veglia dei sensi, intenti a percepire l'avvicinarsi di qualcosa che la mente prefigura per disegnarne contorni forse più lusinghieri di quelli che il futuro farà apparire. Dunque i fiori non colti sono più belli di quelli espianati, come insegna Gozzano. Tuttavia più profonda, anche se estenuata, appare l'esperienza raccontata nel *Gelsomino Notturmo* di Pascoli in cui si allude al fiore che si chiude gualcito al mattino, dopo aver vissuto nell'impalpabile, ma temperata, soavità di umori della notte, un non so che di felicità nuova.

La poetica del *carpe diem* è nemica dell'attesa sicché Tasso scrive nel XVI canto della *Gerusalemme Liberata*: «Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno/di questo dì, che tosto il seren perde;/ cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando/esser si puote riamato amando».¹² In questo caso, l'attesa prefigura il tema metafisico dell'incostanza perché ogni cosa che appare bella è destinata a perire e dunque l'attesa va abbreviata. L'attimo fuggente dissipa l'attesa e con essa il dubbio e l'esitazione. Retto dal luogo argomentativo della precarietà e dell'irreparabile,¹³ il mondo dissipa le attese in attimi nemici del ricordo come della speranza. L'attesa è contraddetta psicologicamente dalla delusione e dal venir meno di quello che non si è assaporato. Di nuovo Tasso scoraggia chi pare cesellare nell'attesa l'idea perfetta del premio amoroso: «Ecco poi nudo il sen già baldanzosa/ dispiega; ecco poi lingue e non par quella,/quella non par che desiata inanti/fu da mille donzelle e mille amanti».¹⁴ Dell'attesa resta un sapore di cenere, il peso lieve ma prolungato del vissuto.

2.

L'attesa deriva dalla maturazione dei lieviti della vita. In questo senso l'attesa ha una aspettativa nel cibo come nell'educazione. Pane, vino, formaggio solo per fare qualche esempio sono nutrimento proveniente da un'attesa. Basta pensare in questo senso alla pubblicità del consorzio del Parmigiano Reggiano apparsa nel marzo del 2020. Il consorzio del Parmigiano Reggiano ha puntato sull'idea dell'attesa, facendo leva sulle caratteristiche di un prodotto che migliora con il tempo. Come gli italiani attendono nelle loro dimore che la morsa del contagio si allenti e giungano in Italia mascherine e vaccini, così i maestri casari sono attivi nei loro caseifici, mentre il latte caglia e le forme invecchiano. Lo spot



recita: «I caseifici sono la nostra casa. Da sempre». Questo slogan propone una sorta di epanadiplosi paronomastica suggellata dall'avverbio sempre, evocativo di un sacrificio maggiore di quello richiesto agli italiani durante un indefinito ma breve, si spera, *lockdown*.¹⁵ La pedagogia è un sistema di messa in attesa. Nei sistemi educativi un'intera generazione vive figuralmente ciò in cui si metterà alla prova in altro tempo come protagonista. Poiché l'attesa può creare aspettative negative per il futuro viene usato l'antidoto del procedimento a tappe¹⁶ il cui scopo è quello di ridurre l'ansia di direzione per valutare *step by step*, tappa per tappa. I traguardi intermedi distraggono dalle preoccupazioni per il futuro. Le previsioni negative e le ansie autodistruttive possono essere anticipate mediante una sorta di momentaneo restringimento delle aspettative lontane, enfatizzando piuttosto i successi provvisori di cui è costellato il mondo e l'annesso tour e che preparano alle più ambiziose soddisfazioni della vita. I sistemi educativi, specie quelli che cercano di tutelare gli studi umanistici dall'egemonia di quelli professionalizzanti investono sull'attesa rispetto al mantra accademico dell'*impact factor*. Per essere più chiari, non è soltanto il risultato derivante dal momentaneo successo tecnico-scientifico che premia la scuola e l'università, ma anche il riposizionamento intellettuale dei giovani nel mondo globale in cui andranno a collocarsi, vaccinati da un troppo facile contagio delle «empatie» dominanti. In altri termini, rispetto alle *humanities*, deve esserci un'attesa non di successo immediato ma di crescita generale individuale e collettiva per favorire la condivisione dei modelli della democrazia.¹⁷

3.

L'attesa non è solo la metonimia di un luogo e del momento in cui si aspetta «si accomodi qui in attesa» o «la metto un momento in attesa» né la probabilità maggiore che un evento accada, ma anche un tempo significativo di ciò che siamo. L'attesa è una cosa importante, se è vero che può essere tradita come promessa e premessa di un investimento personale e collettivo. Attesa è già un evento prima che l'evento stesso si realizzi. Questo vale sia a livello di percezione psicologica sia sotto il profilo estetico. Con Leopardi possiamo dire che altro è l'esperienza del *Sabato del villaggio*: «Questo di sette è il più gradito giorno/pien di speme e di gioia:/diman tristezza e noia/recheran l'ore», da quella del giorno successivo, appunto della *Sera del dì di festa* che racconta un'attesa consumata: «Ecco è fuggito/ Il dì festivo, ed al festivo/ il giorno /Volgar succede, e se ne porta il tempo/Ogni umano accidente».

Pietro Verri del *Discorso sull'Indole del piacere e del dolore* aveva ribadito qualche anno prima la dialettica tra noia ed emozione, piacere e dolore, un'armonia di contrari, una *concordia discors* che consuma l'attesa in una vicenda intellettuale e di sensi. Tale dialettica viene a porsi anche alla base del sistema retributivo delle pene o meglio della giustizia delle pene secondo il maggiore esponente dell'école de Milan:



Se il piacere e il dolore sono i motori degli esseri sensibili, se tra i motivi che spingono gli uomini anche alle più sublimi operazioni, furono destinati dall'invisibile legislatore il premio e la pena, dall'inesatta distribuzione di queste ne nascerà quella tanto meno osservata contraddizione, quanto più comune, che le pene puniscano i delitti che hanno fatto nascere. Se una pena uguale è destinata a due delitti che disugualmente offendono la società, gli uomini non troveranno un più forte ostacolo. per commettere il maggior delitto, se con esso vi trovino unito un maggior vantaggio.¹⁸

In senso giudiziario, l'attesa può divenire strumento in mano agli inquirenti. Manzoni ci ricorda lo stato d'animo di Guglielmo Piazza, presunto untore, prima di incontrare nuovamente il notaio criminale, che dopo averlo sottoposto ai tormenti, lo aveva chiuso in cella e nel più terribile stato di attesa:

Ma chi può immaginarsi i combattimenti di quell'animo, a cui la memoria così recente de' tormenti avrà fatto sentire a vicenda il terror di soffrirli di nuovo, e l'orrore di farli soffrire! a cui la speranza di fuggire una morte spaventosa, non si presentava che accompagnata con lo spavento di cagionarla a un altro innocente! giacché non poteva credere che fossero per abbandonare una preda, senza averne acquistata un'altra almeno, che volessero finire senza una condanna.¹⁹

Nel buio di un carcere, l'attesa diventa movente sia delle più grandi preoccupazioni sia dei propositi più turpi compreso quello di denunciare un innocente come il «barbiero» Mora così da includere, per deliberata volontà, un innocente nella straziante storia in cui pochi individui furono sacrificati per soddisfare le ubbie, le paure e, in fondo, le aspettative di un popolino che non ancora corroborato dai doni del *public spirit*. Quello che fu messo in atto, con la complicità dei magistrati criminali, fu l'antico rito del capro espiatorio, *pharmakos* per la sopravvivenza dell'intera società, ma anche motivo di sua condanna non solo morale ma giuridica.

Le isole sono spesso carceri. Quella del *Purgatorio* è senz'altro la più remota e inaccessibile tra le residenze penali. La peculiarità è che qui la sofferenza, dopo breve o immemorabile attesa, conduce al mondo non della redenzione ma dell'innocenza: il paradiso terrestre. Ma nell'antipurgatorio è possibile assistere a un'attesa dell'attesa. I negligenti nel pentirsi trascorrono in questo luogo un tempo pari alla durata della loro vita prima di accedere alla montagna della penitenza. Letteralmente è aspettare una vita. Il senso di questa attesa non priva di speranza è riposto nella soave negligenza del liutaio fiorentino Belacqua che così spiega le ragioni del suo indugio all'incalzante pellegrino:

Prima convien che tanto il ciel m'aggiri
di fuor da essa, quanto fece in vita,
perch'io 'ndugiai al fine i buon sospiri (Pg. IV, 130-132).²⁰

Non sempre l'attesa è tanto pacifica e paziente, perché la *Commedia* mostra come essa possa essere corrosa dai dubbi. Accade davanti alla città di Dite quando Dante *viator* percepisce una reticenza affiorata nelle parole del suo maestro in uno stato di perplessità e



timore. Affidare anima e corpo a qualcuno, anche se maestro, rappresenta una decisione che talvolta ci pare, se non revocabile, almeno da verificare, specie se si è in un luogo insicuro come il perimetro della città del male sotto lo sguardo pietrificante di Medusa. In questo caso, l'attesa è il tempo dell'esitazione sul viaggio e su chi ne è guida:

«Pur a noi converrà vincer la punga»,
 cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse.
 Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!».
 I' vidi ben sì com'ei ricoperse
 lo cominciar con l'altro che poi venne,
 che fur parole a le prime diverse;
 ma nondimen paura il suo dir dienne,
 perch'io traeva la parola tronca
 forse a peggior sentenza che non tenne (*If. IX, vv.7-15*).²¹

Ma al di là di questi dubbi, l'attesa di Dante è nella tensione del viaggio che tende a Beatrice dal II canto dell'*Inferno* al XXX del *Purgatorio*. Da essa si origina la ricerca di una risposta ai suoi interrogativi sulla vita personale, politica e sulla salvezza dell'anima. In *Paradiso* esplose la gioia dell'attesa, conclusa ma non delusa, tantomeno resa vana e men che meno consumata perché si è trasformata nella visione dello specchio sulla cui superficie si scorge il senso dell'enigma che ogni esistenza porta con sé.

E proprio la prefigurazione rappresenta il valore maggiore dell'attesa, la sua realtà immaginativa ci sorprende e coinvolge le nostre energie. Esiste un'attesa nel tempo di chi parla e di chi ascolta, in quello di chi cura e di chi è curato, nella scienza del testo e in quella della natura. Esiste un'attesa nell'edizione di un manoscritto, come nel ridisegnare il profilo delle proprie emozioni in relazione all'altro, sia nel dialogo a distanza della corrispondenza sia in quello a tu per tu. L'attesa maggiore è sul piano autobiografico quando si spera lo scritto ricomponga, ma anche esalti una vita già vissuta, consumata. In questo caso l'autore è in attesa del proprio "avatar" a cui affidare il ritorno al passato magari nelle vesti di un eroe romanzesco che rivive con esplicito mandato dell'alter ego autore. Esiste un'attesa nel persuadere e nell'essere persuasi. È il momento del silenzio transitivo di chi ascolta e discute nel proprio foro interiore le ragioni su cui argomentiamo. Tradite o corrisposte le attese sono in noi come una declinazione psicologica del tempo, l'orientamento verso ciò che non si è ancora manifestato compiutamente ma con il quale già interagiamo. L'attesa è tensione e distacco perché si vive in ciò che verrà come se fosse presente e si percepisce il presente come se questo non ci appartenesse del tutto. L'attesa è un orizzonte dal quale si osserva e verso il quale si scruta. Le attese sono tacite, piene di sottintesi o manifestamente espresse nei riti di passaggio, negli incipit o nelle conclusioni. L'attesa è una lacuna da riempire, un enigma da decifrare. Il finale di *Un amore* di Dino Buzzati ci riporta a una attesa forte, naturale e sconvolgente l'orizzonte del romanzo. Laide (Adelaide) la ballerina di terza fila della Scala, la lolita-escort del bel mondo milanese, ostaggio dell'amore passione



dell'architetto Antonio Dorigo impone l'attesa di un lieto fine al romanzo che fino a quel momento era stato immerso nelle vicende di lusso e squallore, negli intrecci di un amore conteso tra gli appuntamenti in una casa di piacere e le escursioni nell'immaginario onirico del protagonista, sempre alla rincorsa della ragazza che colpiva ripetutamente, sfacciatamente, sanguinosamente il suo ego di uomo implosivo e professionista di successo. Ma ora, acquattata nell'intimità della notte che trascorrono insieme, finalmente Laide confida ad Antonio un desiderio tanto estraneo al decorato squallore dei loro precedenti *rendez-vous* quanto estraneo ai furori passionali degli scontri e tradimenti vissuti fino a quel momento. E in quel desiderio c'è l'attesa mite e imperiosa della vita nuova che si insinua tra gli amanti:

No, dal sonno di lei così abbandonato e confidente viene a lui un senso di pietà e di pace, una specie di invisibile carezza. Sempre supina, la Laide ha un breve fremito, mormora dei minuscoli lamenti, rotte incomprensibili voci come fanno i cagnolini che sognano. Antonio le passa una mano sulla fronte tutta bagnata di sudore. Allora Laide apre gli occhi. «Che cosa c'è? Che cosa fai?» balbetta con la bocca impastata di sonno. «Niente» lui risponde «ti guardavo.» La voce di lei, stranamente quieta e riflessiva, l'erre così marcato dà un curioso suono nella notte. «Senti, Antonio, devo dirti una cosa.» Tace un momento. Mai, gli sembra, la casa è stata così addormentata e silenziosa. «Questo mese» dice Laide «non mi sono venute le mie cose.» «E allora?» «Allora niente. Io voglio avere una bambina.» Sorride. Nella penombra il sorriso è un piccolo spiraglio bianco quasi fosforescente. In lui, una sensazione nuova. Anche se sapesse come, non farebbe in tempo a rispondere. Il sorriso della Laide lentamente si richiude. Anche le palpebre. Riassorbiti dal sonno. Ma, pur se c'è pochissima luce, Antonio vede che di quel sorriso un barlume minimo è rimasto sugli angoli delle labbra e le dà luce.²²

4.

La regia dell'attesa, primo volume di DNA 2021, raccoglie gli spunti provenienti da una discussione fortemente interdisciplinare alla quale partecipano quattro sezioni della rivista. Appartenente a pieno diritto a quella letteraria, ma collocato in editoriale per il risalto dell'attualità del suo contenuto, l'intervento di Gian Mario Anselmi apre virtualmente la discussione di questo fascicolo con l'interrogarsi senza pregiudizi sull'attesa nell'universo delle *Digital Humanities*. *Retorica e Scienza* offre uno sguardo forse inatteso sul tema. Dario Albarello coglie con acume la relazione tra l'angoscia dell'attesa, la probabilità dell'evento e la deliberazione. Di rilevantissima attualità il contributo di Maria Freddi che indaga il concetto retorico di «kairós» quale fattore decisivo del successo argomentativo della comunicazione scientifica online. Ma l'attesa che tutti conosciamo è quella che pervade il rapporto medico-paziente osservato nel saggio a due mani, ma in parti distinte, di Gaia Gambarelli ed Elvira Passaro, da tempo dedite a un'originale interpretazione delle *Medical Humanities* sul versante argomentativo. Il tema dell'aspettazione è assunto nell'ambito del genere deliberativo da Marianna Bettinelli che individua le carte dell'aspettativa politica e comunicativa dell'inscindibile binomio dei Ferragnez con un



contributo assai nitido e collocato ben al di là della discussione giornalistica. La sezione *Del visibile parlare. Letteratura e media* declina l'attesa in senso diacronico partendo dal ricco e rilevante contributo paleografico di Maddalena Modesti per giungere all'analisi dell'aspettativa politica del *Principe operata* da Carlo Varotti con la solida competenza derivante da anni di fondamentali studi machiavelliani. Più melodrammatica che epica appare nel XX canto della *Gerusalemme Liberata* l'attesa di Armida di colpire e uccidere il suo amante incontrato sul campo di battaglia con un furore di cui Alberto Di Franco individua la ricchezza psicologica e retorica. L'osservazione dell'attesa passa il testimone alla corrispondenza con Giacomo Casanova investigata da Elena Grazioli, non nuova agli incontri con quelle che la critica letteraria del secolo scorso definiva, forse con troppa sufficienza, le amiche di Casanova. Conclude la sezione il saggio di Carla Tirendi che sposta l'attenzione sul romanzo di Ercole Patti, narratore non troppo frequentato e meritevole di una attesa critica alla quale il saggio di Tirendi risponde in pieno. Dalla letteratura al teatro il passo è minimo ma occorre salire sul palcoscenico e entrare in *Attori, cantimbanco, voci di piazza e voci regine* per scorgere, accompagnati *ad introibo* da Elisabetta Selmi, i risultati di questo tema sia nella strategia metrica dell'opera metastasiana, investigata quasi capillarmente da Francesco Roncen sia nell'individuazione della complessa anatomia del *topos* dell'attesa derivante dall'epos operata con perizia da Francesca Bianco. In *Psicologia e mito* il contributo di Gloria Leonardi rinnova la vocazione interdisciplinare del fascicolo regalandoci uno sguardo specialistico, ma anche intelligentemente divulgativo, sulle abilità cognitive relative all'attenzione e quindi all'attesa.

NOTE

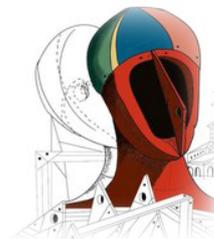
- 1 Peron 2018: X_XI.
- 2 Buzzati, 1940: 86.
- 3 Canova 2018: 166.
- 4 Ivi, 167.
- 5 Peron 2018: XV.
- 6 Barthes 1977, trad.it: 41.
- 7 Fenocchio 2021: 67.
- 8 Ovidio 1969: 67.
- 9 Petrarca 1964: 12.
- 10 Capaci, Grazioli 2019: 151-152.
- 11 Cavalli 1992: 142.
- 12 Tasso 1957, 472-473.
- 13 Perelman, Olbrechts Tyteca 1958, trad it: 99.
- 14 Ivi: 472-473.
- 15 Capaci 2020: 78.



- 16 Perelman, Olbrechts Tyteca 1958, trad it: 306.
- 17 Nussbaum 2011: 141.
- 18 Beccaria 1973: 19.
- 19 Manzoni 1993: 47.
- 20 Dante 1966-7, Vol. II: 162.
- 21 Ivi, Vol I: 34.
- 22 Buzzati 1963: 334.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R. (1978), *Fragments d'un discours amoureux*, trad.it: *Frammenti di un discorso amoroso*, a cura di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1979.
- Beccaria C. (1973), *Dei delitti e delle Pene*, a cura di R. Fabietti, Milano, Mursia.
- Buzzati D. (1963), *Un amore*, Milano, Mondadori.
- Idem (1940), *Il deserto dei Tartari*, Milano-Roma, Rizzoli.
- Capaci B., Grazioli E. (2019) *Giacomo Carissimo... Lettere delicate e deleterie* a Giacomo Casanova, prefazione di P. Vescovo, Città di Castello, Odoia-I libri di Emil.
- Idem (2020) *Il paese spaesato*, «DNA-Di Nulla Academia. Rivista di Studi Camporesiani», vol. I, n. 1.
- Canova M. (2018), *L'attesa prima della battaglia nel teatro di Shakespeare* in G.Peron, F.Sangiovanni (a cura di), *L'attesa. Forme, retorica, interpretazioni*, Padova, Esedra.
- Cavalli P. (1992) *Poesie*, Torino, Einaudi.
- Dante (1966-1967), *Commedia*, a cura di G. Petrocchi, 3 voll., Milano, Mondadori.
- Fenocchio G. (2021), *Il professor Battistini, l'amico Andrea* in G.M. Anselmi, B. Capaci, A. Di Franco (a cura di), *La geometria variabile dei ricordi*, Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica.
- Manzoni A. (1993), *Storia della colonna infame*, Milano, Newton Compton.
- Nussbaum M.C. (2010), *Not For profits. Why Democracy Needs The Humanities*, trad. it: *Non Per Profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Bologna, il Mulino.
- Ovidio P.N., (1967), *Ars Amandi*, Torino, Einaudi.
- Perelman Ch., Olbrechts Tyteca L. (1958), *Traité de l'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, trad it: *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, a cura di C. Teschk e M. Mayer, Torino, Einaudi.
- Peron G., Sangiovanni F. (a cura di) (2018), *L'attesa. Forme, retorica, interpretazioni* Padova, Esedra.
- Petrarca F. (1964) *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi.
- Tasso T. (1957), *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori.



EDITORIALE

*Le attese di nuovi saperi:
le Digital humanities a una svolta*

GIAN MARIO ANSELMINI

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna
Corresponding author e-mail: gianmario.anselmi@unibo.it

Si sono create negli ultimi anni molte attese e aspettative intorno alle cosiddette *Digital humanities* con toni spesso di trattenuta euforia rispetto al loro futuro e all'apporto epistemico che potrebbero fornire agli studi umanistici e in particolare a quelli filologici e documentari. Occorre perciò fare un po' di chiarezza sul problema e verificarne le reali potenzialità in relazione alle nostre discipline e alle loro pratiche scientifiche e accademiche. È opinione corrente, del resto da molti anni codificata negli statuti e nei protocolli delle "Digital humanities" (d'ora innanzi DH) così come si sono costituite in disciplina e in Corsi di laurea in molti Atenei italiani e stranieri, che l'aspetto dominante delle DH stesse sia essenzialmente "formale". Intendo "formale" ovviamente in senso epistemologico e inerente a una prerogativa propria delle discipline informatiche (ma in realtà, per seguire Heidegger, di tutte le "tecniche"): alle "tecniche" poco interessa dei "contenuti" ed esse raggiungono il massimo dei risultati quando divengono appunto "applicate" ai contenuti i più disparati se consoni coi loro protocolli. Fin dai primi dell'Ottocento questa asserzione ha suscitato, come è ben noto, ampi dibattiti non solo filosofici e gnoseologici ma anche politici e ideologici. L'intera modernità si è dibattuta tra una esaltazione, talora acritica, delle conquiste tecnologiche, del resto sempre perfettamente funzionali al modello di sviluppo dominante ovvero il modo di produzione capitalistico (il discorso sulle conquiste "scientifiche" delle discipline non "applicate" come la fisica o la matematica o la biologia ci porterebbe in altro e più complesso campo) e una ostilità, altrettanto acritica o meglio pregiudiziale, verso molti mutamenti imposti dalle nuove tecnologie. È evidente che la rivoluzione informatica in atto da decenni abbia accentuato questa radicale dicotomia seppure in un contesto in cui ormai la partita appare clamorosamente vinta dalle nuove tecnologie secondo modalità inedite per la storia della società industriale moderna. Gli studiosi delle discipline umanistiche, di solito tra i più restii ad accettare con rapidità i mutamenti tecnologici, in questo caso hanno in gran parte compreso l'enorme portata della rivoluzione informatica in atto e hanno tentato abbastanza per tempo di sperimentare forme di alleanza e mutuo scambio tra ambiti solo apparentemente



inconciliabili. La “formalizzazione” digitale di documenti, testi, reperti, fotografie, film, oggetti d’arte, brani musicali, ecc; la creazione conseguente di banche dati e piattaforme immense e di immediata fruibilità; la ideazione di metalinguaggi dai molteplici usi ed impliciti nei presupposti dell’informatica e tali da modificare gli statuti stessi della linguistica con appositi *scripta* hanno dispiegato una “potenza di fuoco” impensabile solo fino agli anni Ottanta del secolo scorso. In parallelo, la messa in campo in modo efficace di interi *corpora* testuali e d’archivio ha illuso i filologi di poter giungere forse a cogliere l’antica chimera dell’Edizione critica perfetta, superando d’un sol colpo le vecchie dicotomie tra rigido metodo lachmaniano (di matrice positivista) e filologia “alla Bedier”, del singolo testimone capace di dare ragione comunque di un testo finale “attendibile”. I metacodici e i “marcatori” testuali nati dall’alleanza tra umanisti e informatici avrebbero dovuto consentire l’apertura di nuovi spartiti all’ecdotta intesa soprattutto come prolegomeni a ogni futura filologia (per parafrasare il Kant del celebre saggio su ogni futura metafisica...). Ciò ha riguardato anche altri ambiti disciplinari umanistici con i risultati forse più eclatanti in Archeologia. Ma la realtà, per ciò che attiene alle discipline filologiche e letterarie, si sta dimostrando molto diversa dalle aspettative, dalle attese: si è seguito un percorso di fatto “minimalista” che sembrava il più efficace e si sono trascurate le autostrade che invece sono a portata di mano per mutare gli orizzonti delle nostre discipline. L’aporia è abbastanza semplice ed è purtroppo di fatto prevalente nei corsi di laurea e nella pratica delle DH. Ci si è illusi cioè che bastasse una semplice “sommatoria” di saperi per mutare i reciproci statuti disciplinari e rivoluzionarli. Sicché oggi abbiamo i saperi digitali di fatto “affidati”, nelle loro tumultuose avanzate e pratiche tecniche sempre più sofisticate, giustamente e saldamente solo agli informatici, agli esperti di nanotecnologie e di robotica e alle industrie che li supportano. Nessun umanista (ma neppure nessun astronomo o medico o biologo) potrà mai raggiungere la padronanza piena di quei saperi iperspecialistici e mai potrà averli, sempre usando il lessico di Heidegger, davvero “sottomano”. Per dirla con crudezza: le DH non preparano e non potranno mai preparare ad una conoscenza compiuta di quelle tecnologie nel loro “specifico”. Gli studiosi di DH non saranno mai veri “informatici” ed è inutile creare, come talora è accaduto, Corsi di laurea che rischiano di non essere né carne né pesce, mettendo clamorosamente in evidenza, se si sta a quel livello, la inevitabile subalternità dei saperi umanistici (ma come abbiamo già detto non solo umanistici) rispetto alla rivoluzione tecnologica in atto. Occorre praticare una vera e propria “rivoluzione copernicana” (Kant ci torna sempre utile e non a caso...): ovvero innanzitutto far coabitare informatica e scienze umanistiche con lo scopo di dar vita a una “tecnica pensante”. Oggi prevale il modello di una “tecnica senza pensiero” (il bersaglio polemico di Heidegger) cui, in passiva sommatoria, gli umanisti dovrebbero aggiungere il sale e il pepe dei “contenuti”. E’ una strada che purtroppo conosciamo bene nell’evoluzione di parte non piccola della filologia attuale: all’ambizioso progetto dei grandi filologi dell’Otto/Novecento teso a definire lo statuto della filologia come premessa alla piena comprensione dei testi e alla loro diffusione verso pubblici ampi con criteri espositivi rigorosi ma chiarissimi si è sostituito non sempre ma spesso un fastidioso “filologismo senza pensiero” appunto, pura tecnica



ecdótica fine a se stessa e del tutto incapace di definire prospettive e traguardi degli ambiti di ricerca, senza nessuna confidenza con le discipline essenziali per la filologia, a partire dalla storia (tutti dovrebbero rileggersi più che il troppo citato Contini il grandissimo Ridolfi). Il pericolo nelle DH è appunto che la sommatoria passiva ora praticata non produca altro che l'egemonia incontrastata dei saperi informatici senza che gli umanisti possano discuterne i fondamenti, non possedendo le conoscenze adeguate per "comprenderne" i meccanismi "ultimi". Ecco allora il rovesciamento indispensabile: io umanista smetto di cimentarmi con procedure tecniche che non potrò mai conoscere nel fondo, ne assumo invece i risultati finali (per dire... che so... lo smartphone, le piattaforme utili allo *streaming* o alla DAD, e così via...) possibilmente indicando il traguardo, il "gioco/*game*" cui miro in ultima istanza (e contribuendo quindi a riorientare la ricerca tecnologica verso orizzonti comuni) e li amalgamo con i miei saperi, avendo ben chiaro il fine per cui sto lavorando con quella tecnologia. Ciò che mi consegnano i giganti dell'informatica divengono materia attiva se io so definire finalmente il "campo di gioco" senza farmelo imporre da altri; come arrivare ad esempio a una edizione critica di nuovo conio e che rilanci la grande prospettiva filologica che prima richiamavo: non esiste ad oggi un testo di un classico della letteratura italiana la cui edizione critica sia davvero nata *esclusivamente* dalle DH (conosco solo la coraggiosa edizione delle *Lettere* di Vespasiano da Bisticci curata da Francesca Tomasi che non a caso viene sempre citata in ogni occasione; aggiungo: il progetto molto avanzato di *Wiki Leopardi* parte da una celebre edizione cartacea e il censimento online delle carte Manzoni del Progetto "Manzoni online" pone per ora le premesse documentali per una eventuale futura edizione critica digitale). Ma qui ammetto di scontare mie lacune e mancate conoscenze: in altri paesi il panorama sembra più in movimento almeno a stare al Catalogo approntato da Greta Franzini fin dal 2018 e dagli studi molto importanti di Elena Pierazzo, anche se mi pare che la vasta mole di prodotti digitali/filologici censiti non sempre corrisponda a vere edizioni critiche ancorché sia testimoniata una vivacità esplorativa crescente che sta affermandosi anche negli studi di italianistica in Italia (molto grazie a Paola Italia, a Francesca Tomasi e ad altri studiosi di alcuni Atenei). In ogni caso rimango persuaso di un fatto, di là dalle evidenti eccezioni: le pratiche filologiche e linguistiche sono ancora molto lontane dall'aver colto tutta la potenza tecnologica a disposizione perché dibattono sovente di astruse e inesauribili dispute astratte (simili a quelle degli scolastici medievali invisibili a Petrarca) su "marker", metalinguaggi (su questo fronte assistemmo già molto tempo addietro, prima della rivoluzione digitale in atto, a una sorta di involuzione della linguistica generale...), "metatutto" e intanto per procedere a nuove edizioni critiche si oscilla tra empirismi scientifici vecchio stile "alla Spongano" sempre utilissimi per altro (l' "usato sicuro" della filologia, il suo intramontabile "vinile"), infinite dispute su "attribuzioni" a un grande autore di testi spesso "marginali" (e basandosi su ipotesi per lo più indimostrabili fattualmente) e soffocanti, inutili, sterminati apparati che rendono incomprensibile al pubblico dei non addetti il testo stesso (e spesso ripetendo ennesime edizioni dello stesso classico... Dio ci salvi e salvi Dante dal '21...). Per non parlare delle dispute, altrettanto incomprensibili e "senza pensiero", che talora



accendono le discipline archivistiche e paleografiche: immensi patrimoni documentari sono “pubblicati” solo in parte e con lentezza esasperante perché ci si affanna in dispute formalistiche al limite del paradosso (come “marcare” una cediglia in modo appropriato?!) che paralizzano il fine ultimo dei nostri saperi che consiste poi nel far conoscere con approssimazione accettabile (è il criterio delle scienze più avanzate come la Fisica o l’Astrofisica cui solo noi “umanisti incolti” attribuiamo un erroneo e antiquato modello di “esattezza”) il più ampiamente possibile la nostra storia e ciò che la documenta (rileggersi Machiavelli, Guicciardini, Muratori, Vico per favore!). Ovvero, come giustamente sostiene Baricco, dobbiamo, grazie alla Rete digitale, cercare di ampliare a dismisura la *quantità* di cose da fruire e soprattutto le platee di nuovi fruitori a scapito di una certa preziosa *qualità*, di qualche “eleganza” sofisticata (certo che il “vinile” è perfetto; però attraverso Spotify o Youtube Music in un attimo mi collego a tutta la musica che voglio ascoltare anche se il suono non è così perfetto... lo stesso dovrebbe valere per la messa in circolazione delle edizioni di testi...in filologia e critica letteraria abbiamo molti buoni “vinili” ma non abbiamo nessun magico Spotify...cioè usiamo male le DH...). Si pensi all’Edizione Nazionale delle opere di Petrarca: per fortuna il non mai abbastanza lodato Ugo Dotti ci ha messo a disposizione edizioni (presso Aragno) criticamente fondate (con procedura alla “Bedier”) di tutto il Petrarca latino che conta...se stavamo ad aspettare i prodotti filologici “perfetti” (i sofisticati “vinili”) dell’Edizione Nazionale ancora dovremmo accedere per alcuni di essi a qualche Cinquecentina!

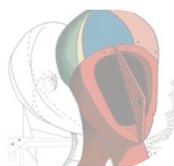
In sostanza io penso che noi siamo appena agli esordi di un vero patto di alleanza in grado di definire gli statuti delle DH perché in parte siamo partiti col piede sbagliato: occorre un atto di umiltà che ci faccia ritrovare il giusto bandolo. Filologia, archivistica, letteratura, linguistica, storia, filosofia, archeologia, storia dell’arte, musica devono trovare innanzitutto fra loro procedure comuni di sperimentazioni e contaminarsi con le tecnologie d’avanguardia per fare un salto epistemico (cambio di paradigma?) tale per cui l’assemblamento di *corpora* e dati sia solo il primo passo per costruire (incrociando informazioni, discutendo ipotesi storiche, creando prospettive su campi inesplorati... come fanno fisici o astronomi o biologi) la nuova visione del mondo e della sua storia. La grandiosa stagione dell’Illuminismo, fondativa della modernità, il lungo periodo dell’Alto Medioevo, incubatoio dell’Europa, sono ad esempio mete di lavoro straordinarie e oggi da esplorare in alleanza con le nuove tecnologie. Sono epoche da “reinventare”, oberate da luoghi comuni e spesso soffocate da specialismi senza meta. “Liberiamo” queste grandi fasi storiche e letterarie, onuste di documenti i più disparati e ancora in parte consistente inediti, rendendole “digitali” nella sostanza, trasformando la narrativa saggistica tradizionale su di esse in un immenso campo di ricostruzione virtuale capace di dar conto di un passato incontenibile ormai nelle nostre obsolete “narrazioni” cartacee (o vogliamo lasciare il campo alle sole, splendide Serie a sfondo storico di Netflix o Sky? Lo dico provocatoriamente fino a un certo punto...). Nel mondo anglosassone e americano in particolare certamente ci sono da molti anni esperienze volte a contaminare le DH col dibattito critico più “caldo” in particolare in ambiti molto sentiti e praticati negli USA (e con cui fino alla fine il grande



Harold Bloom non fu tenero...) ovvero gender studies, new media studies, ricezione e digital divide, ecc. E se anche potremmo, appunto come Bloom, non essere del tutto d'accordo con la eccessiva estensione che questi studi hanno imposto alla critica letteraria e alla "gerarchia" dei testi, potremmo però trarre da essi molti spunti proficui per una nuova e fertile alleanza tra critica e DH quanto meno a partire da istanze antropologiche ancor prima che filologiche.

Facciamo un esempio ancor più decisivo: forgiamo le nostre competenze con le più avanzate tecnologie digitali e decidiamo una volta per tutte di dar vita a quella "filologia della ricezione" cara a Maestri come Raimondi e Jauss e che dovrebbe far perno su una rinnovata "filologia dei testi a stampa" come fattore decisivo (in Italia la filologia del manoscritto ha offuscato per troppo tempo la tradizione a stampa e finalmente oggi, sulla scia pionieristica di Roberto Ridolfi e della migliore cultura filologica anglosassone, grazie, ad esempio, a Riviste come "Ecdotica", a studi importanti di Pasquale Stoppelli o di Antonio Sorella o, sul Novecento, di Paola Italia, stiamo riaprendo gli spartiti epistemici in merito). Questo orizzonte è forse adesso la vera frontiera avanzata della filologia proprio perché finalmente l'alleanza con il digitale ci consente quell'esplorazione sistematica e quell'approccio a vasto raggio temporale che sarebbe in grado di rivoluzionare interi statuti delle discipline letterarie e della vera storia dei classici nel loro posizionamento lungo i secoli (si pensi ai censimenti finalmente esaustivi dell'immensa tradizione dei testi a stampa che le DH consentono). Roba da niente...: ovvero una filologia che contribuirebbe a ridefinire i contorni della nostra stessa identità culturale per come l'hanno plasmata letteratura e immaginario nel tempo! La bellissima, immaginifica serie Netflix, di successo planetario, *Bridgerton* (con i romanzi di Julia Quinn che l'hanno ispirata), sarebbe mai potuta nascere senza la grande stagione del Romanticismo inglese così come è circolato nella ricezione fino ad oggi, senza gli "scandalosi" e radicali Byron, Shelley e Mary Shelley, senza la fortuna ininterrotta di Jane Austen? Per dire: ci servirebbe oggi davvero, più che un'altra Edizione critica dei *Canti* di Leopardi (anche se digitale, come è in atto), di sapere piuttosto come il suo pensiero e la sua poesia abbiano circolato se e quanto e dove, dati fattuali alla mano e con indagini e mappe filologiche rigorose supportate dalle DH, nel farsi del pensiero filosofico moderno. E potrei fare lo stesso discorso per il *Principe* e forse per tutti i classici (ci provò in altri tempi, non "digitali", con uno splendido volume, Giovanna Cordibella, *Holderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, Il Mulino, 2009). Questa è la filologia che oggi dovrebbe interessarci e, guarda caso, le sarebbe indispensabile un consumato ed esperto insieme di dispositivi che solo le rinnovate DH potrebbero offrire. Appunto DH non meramente e meccanicamente "assemblamenti" sommatori di saperi ma amalgama capace di dar vita a un sapere nuovo, frutto di istanze epistemiche profonde dove anche la "tecnica" assume su di sé il "pensiero" e viceversa.

La cosa che più stride poi è che nella cultura accademica ed editoriale umanistica corrente, mentre da molti pulpiti si lanciano protocolli e litanie in cui sembra impossibile non citare le DH (persino per ottenere fondi di ricerca dai Ministeri, nei PRIN o nell'intera gamma dei progetti europei, "Europeana" *docet...*) dall'altro i "prodotti" scientifici ed editoriali



delle nostre discipline sembrano immutati nei secoli: la “forma saggio” specialistico continua ad essere perseguita soprattutto in modalità “cartacea” (al massimo in PDF...) con uno snobismo disarmante oppure con un opportunismo concorsuale immortale (il libro, il libro.. per vincere il concorso..) all’opposto di quello che giustamente da anni fanno gli scienziati: ovvero gli studi specialistici (ne abbiamo avuto un esempio eclatante con la pandemia e le ricerche che ne sono conseguite) corrono sulla Rete, su prestigiose Riviste online, gli esiti dei Congressi sono a disposizione della comunità scientifica il giorno dopo il Congresso stesso grazie all’uso raffinato delle nuove tecnologie, consentendo così il progresso rapido delle conoscenze; mentre noi, se va bene, diamo alla luce gli esiti di un Convegno uno o due anni dopo (e spesso in solo cartaceo!). In altri Paesi (giuro, sono testimone diretto) anche dopo otto anni! Al libro cartaceo gli scienziati consegnano i manuali per gli studenti, gli scritti divulgativi ma sempre integrandoli con il sistema dei dati in Rete. Aggiungiamo: lo sviluppo tumultuoso imposto alle piattaforme *streaming* nell’ultimo anno dalla pandemia non ha solo rivoluzionato le forme di comunicazione e interrelazione sociale o lo *smart working* ma ha supportato la Didattica a distanza nelle Scuole e nelle Università consentendo approcci inediti ai saperi e al loro insegnamento; ha evidenziato la possibilità di attivare Congressi e Seminari a distanza con ricchi apparati disciplinari squadernati secondo inedite prospettive e con folte partecipazioni di studiosi e studenti; ha fatto intravedere la possibilità di nuove prospettive di ricerca mentre si sta in contatto permanente con chiunque stia lavorando nei propri ambiti. Non è questo lo scenario perfetto per esemplificare uno dei tanti, possibili campi in cui condurre il “gioco” delle nuove DH e venire incontro alle nostre attese senza poi neppure scomodare più di tanto le prassi degli scienziati e le loro procedure e pur consapevoli che *streaming* e “in presenza” andranno sempre dosate e “mescolate” in futuro fra loro?

Da tutto ciò nascono per gli umanisti/letterati tre conseguenze ormai drammatiche: in primo luogo siamo “senza pubblico” (risultato massimo alla lettera per l’ottanta per cento della saggistica letteraria e filologica: i 25 lettori di Manzoni...). Ci sono monografie che vendono davvero solo venti/trenta copie e la maggior parte di esse neppure va in libreria perché i costi della distribuzione sono altissimi e solo i grandi Editori ormai se li possono permettere: parliamo di DH, di *streaming*, di *podcast* e praticiamo il più obsoleto dei cartacei possibili senza dar vita a sistematiche e innovative diffusioni dei nostri “prodotti” attraverso la Rete e attraverso le straordinarie potenzialità del “digitale” che ad esempio Riviste e collane online consentirebbero (uscirà mai una monografia, che so, su Foscolo, online con link contestuali a quadri del tempo, musiche specifiche, immagini di autografi, film, ecc, cose per altro che sono ormai l’abc del Digitale?). Insomma, noi italianisti, volenti o nolenti, in molti casi scriviamo cose solo per noi e per un piccolo gruppo di specialisti e talora per i Commissari di un concorso. Una giovane studiosa, Alessandra Di Tella (che ringrazio per i cortesi suggerimenti), *rara avis*, se non unica, ha cominciato a lavorare su questo tema della saggistica letteraria nell’era del digitale e dell’*e-commerce*, e forse dovremmo tenerne conto per la correttezza delle sue analisi e per le prospettive che suggerisce (*La monografia digitale: pratiche, potenzialità e prospettive di rinnovamento*, in “Umanistica digitale”, n.3, 2018).



L'editore Il Mulino con "Pandoracampus" sta sperimentando in queste direzioni ma con dati per ora non del tutto confortanti. Abbiamo per altri versi invece dati che confermano ciò che sostengo: con la fortunata, ventennale esperienza della Rivista online *open access* "Griselda" (costruita secondo le più innovative procedure digitali e a fisionomia di vero "magazine" culturale) e che ha conquistato contatti in tutto il mondo e con la recente "DNA. Di nulla Accademia. Rivista di studi camporesiani" (entrambe frutto del lavoro del Dipartimento di filologia classica e italianistica dell'Ateneo bolognese), verificiamo da molti anni e in misura crescente oggi il numero molto alto di lettori che si avvicina a tutti i contributi editi *online*, persino ai più specialistici, nell'ordine di centinaia e talora migliaia di contatti giornalieri e mensili che nessuna rivista o monografia cartacea neppure lontanamente potrebbe garantire.

Seconda drammatica conseguenza: proprio perché non sappiamo "pensare" davvero il Digitale continuiamo a scrivere in molti casi libri e saggi zeppi di note erudite e dilaganti (che accerchiano e rendono incomprensibile il testo) e di bibliografie ingombranti: ovvero scriviamo come se la Rete non esistesse e come se il mondo intero dovesse essere contenuto in quel nostro cartaceo. Peccato che tutto è già all'infinito nella Rete con cui non siamo neppure più in grado di competere con il nostro inchiostro: dovremmo invece scrivere saggi o fornire Edizioni critiche "narrative", comprensibili, chiare, sgombre da apparati soffocanti, indicando al lettore i siti e le vie per integrare con la Rete il nostro discorso (su questo insiste da molto tempo un grande letterato e filologo come Francisco Rico). L'"oltremondo" virtuale esiste con la sua "realtà aumentata" (come dice Baricco) ed è lì per allearsi col nostro mondo (ci tornerò in conclusione) a dare vitalità, respiro e completezza ai nostri studi ma noi continuiamo imperterriti, come se nulla fosse accaduto, per l'antica via (e intanto predichiamo noiosissimi metadiscorsi sulle DH che neppure usiamo quando sarebbero indispensabili).

Terza disarmante conseguenza: noi italianisti italiani soprattutto pratichiamo il culto (sancito anche dalle regole concorsuali delle discipline umanistiche) della monografia e del saggio *Individuali!* Guai se in un saggio a più mani non distingui nettamente chi ha scritto cosa! Non sei valutabile per fini concorsuali, richiesta fondi, ecc. È cosa anacronistica e paradossale: da tempo remoto gli studi specialistici degli amici scienziati sono ovviamente frutto di importanti *équipe* di lavoro e come tali sono "firmati" da più autori e SOLO questa tipologia di studi è valutabile nei loro settori: giacché nessuno potrebbe pensare che, nell'epoca contemporanea, una seria ricerca scientifica possa essere frutto di un solo ricercatore. Il genio singolo è ben noto ma tutti sanno che anche il più grande Nobel della Fisica lavora in gruppo e qui sta la grandezza del grande singolo e di tutti i ricercatori che collaborano in modo imprescindibile con lui. Da noi il lavoro di gruppo esiste ma sempre "parcellizzato" e declamato come sommatoria di singole, "sacre" mani e comunque prevale (siamo nel terzo millennio e forse dovremmo finalmente allinearci al passo delle scienze... cosa vuol dire aver dimenticato l'Illuminismo e lo spirito consociativo dell'*Encyclopédie*...) il primato dell'Autore singolo e solitario (talora non si comprende neppure se collegato a orizzonti complessivi di progetti che guardino allo "spirito del tempo" ...). In effetti,



nell'ambito degli studi di DH in senso stretto, proprio perché questa disciplina nasce profondamente segnata fin dall'origine dalla sua componente tecnica/scientifica, il lavoro collettivo e di gruppo ha una sua rilevanza (vedi appunto le modalità della Rivista "Umanistica digitale") e c'è una certa contiguità, anche nelle pubblicazioni, con i lavori d'*équipe* delle scienze ma non al punto tale ancora da scalfire in profondità le abitudini di molti studiosi di italianistica come di altre discipline umanistiche. Un uso appropriato delle DH spazzerebbe via quindi residuali, obsolete procedure di ricerca e di pubblicazione e ci avvierebbe con sofisticati ma semplici "passaggi" ad una pratica di continuo lavoro di gruppo, interdisciplinare, ricco di aperture metodiche, il tutto favorito da quanto appunto le innovazioni tecnologiche coniugate coi nostri saperi e progetti ci possono facilmente consentire e da cui attendiamo risposte. Non accenno neppure, qui, per carità di patria e per non ampliare troppo lo sguardo, al tema dell'Editoria scolastica in campo umanistico e specificamente letterario, forse una delle realtà dell'industria culturale più arroccata e chiusa nel nostro Paese e proprio nel settore nevralgico dell'educazione e della formazione dei giovani. Antologie e Manuali *monstre* (fra loro ormai simili e indistinguibili) che più tradizionali di così non si può dominano la scena: apparati, note, schede preliminari e riassuntive, avantesti e dopotesti, esercizi, quiz (tutti in sostanziale calco del mitico "archetipo Baldi"), un aggregato impervio insomma cui gli insegnanti talora rimediano, loro sì bravi, proprio cercando di far interagire qualcosa di quella manualistica tradizionale, "dura", con le nuove tecnologie e ravvivando la didattica per i *millennials* che hanno di fronte con la "leggerezza" calviniana e la snellezza che il digitale, il *Game* ormai consentono con assoluta facilità e senza che si sacrifichi nulla della serietà dell'insegnamento. Una metafora sintetizzerebbe bene questa nuova procedura didattica: diciamo che alla canonica frase "aprite il libro alla pagina..." si potrebbe affiancare proficuamente, in stretta connessione, la frase "aprite lo smartphone su Google e cercate...". Se questa interazione fosse approfondita a dovere da Editori e insegnanti basterebbero volumi cartacei snelli concepiti come bussole (non casualmente già da anni ma pensando solo all'Università la Carocci ha chiamato "Bussole" una sua collana di snelli volumi didattici), mappe ineludibili da cui poi dare avvio alla "navigazione" di docenti e studenti secondo i loro fini didattici in fruttuosa alleanza con il vasto pelago della Rete, del *Game*, formidabili ormai nel consentire di allargare gli orizzonti della didattica e del rinnovamento dell'insegnamento letterario nelle nostre Scuole di ogni ordine e grado (vedi appunto le potenzialità dischiuse dalla DAD che non vogliono dire affatto che debba sostituirsi alla Didattica in presenza ma integrandosi con essa!). Gli insegnanti sarebbero più "liberi" di percorrere le loro strade preferite senza soffocanti, pletorici apparati di Antologie che vorrebbero precostituire percorsi e saperi in gara con una sorta di irraggiungibile modello enciclopedico alla "Tiraboschi" dei nostri tempi (è da molto finita per fortuna l'era, che non rimpiangiamo, de *Il Materiale e l'immaginario...*). Questa è o dovrebbe essere ad esempio un'altra delle frontiere delle rinnovate DH! Non predico in astratto: il sottoscritto e Loredana Chines insieme a più giovani collaboratori abbiamo curato nel 2019 un'Antologia di pagine esemplari di classici italiani per i triennialisti universitari (alias matricole digiune di letteratura...) molto snella

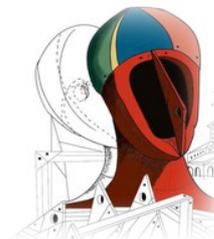


e ricca di suggerimenti innovativi ma concepita appunto nella consapevolezza che essa avrebbe fluttuato in un mare immenso “fuori” e oltre le nostre pagine e che continuamente e a livello planetario la Rete arricchisce. Abbiamo così concepito una Antologia come fosse una sorta di *homepage* seria e documentata ma snella ed essenziale che invita ad una integrazione responsabile con qualsiasi direzione verso cui il Docente poi voglia veleggiare nella realtà digitale e cartacea per gli approfondimenti che ritiene indispensabili. Un Editore coraggioso, Pàtron di Bologna, ci ha creduto e il notevolissimo successo di vendite fa capire che forse davvero questa è una delle strade giuste per concepire libri, anche didattici, che già in sé diano per scontata e presupposta la cooperazione “pensante” con il Digitale delle *Humanities*. Ritorno al punto: se non delimitiamo noi il “campo di gioco” altri ce lo imporranno e saranno i vari giganti come Google, Amazon, Apple, Samsung, Facebook o le stesse piattaforme digitali “alla Netflix” a dettare in un futuro molto vicino i protocolli dei nostri programmi didattici, a dettare la nostra “agenda” (in parte consistente già avviene e quasi non ce ne rendiamo conto), a delimitare il “campo di gioco” e le regole stesse del gioco!

Se quanto detto sopra è vero, allora il perimetro delle DH è ben lungi dal ridursi a qualche astratta disputa su codificazioni, metalinguaggi, filologismi vecchi riverniciati con qualche banca dati nuova ma è ben altro ed è a questo altro cui dovrebbero puntare le DH nei corsi di laurea e negli insegnamenti (coinvolgendo negli statuti dei Corsi di laurea in DH come alleati essenziali in questa “ripartenza” gli esperti disciplinari di letteratura, filologia, immaginario filmico e televisivo, media, pedagogia, musica, ecc.): come facciamo altrimenti ricerca e didattica (come formiamo ad esempio i futuri insegnanti) nel rapporto con l’immenso mare, infinito, della “Realtà aumentata”, esito ultimo della rivoluzione tecnologica che ebbe inizio in California negli anni Settanta del Secolo scorso? È decisivo, ad esempio, che l’insegnamento della letteratura italiana all’Università e nelle scuole faccia i conti con l’universo parallelo e sconfinato che la realtà digitale ci ha dischiuso: anche questo è DH. Ovvero studiare DH vuol dire in primo luogo confrontarsi ad esempio con tutta la serialità narrativa che i supporti digitali hanno dilatato verso confini impensabili solo fino a un ventennio fa; vuol dire capirne i meccanismi e capire come questa nuova frontiera della narrazione digitale stia cambiando gli statuti stessi della narrativa e della letteratura (cfr. in merito un mio ultimo intervento sul Portale di “Griselda”); vuol dire comprendere come il supporto digitale consenta di squadrare inedite dimensioni dei classici aprendo procedure inesauribili di interpretazione e al tempo stesso frugando nei tormentati percorsi (che finalmente il digitale ci consente di mappare senza fatica) della loro ricezione, magari riscoprendo testi ormai dimenticati e che pure per lunghi periodi ebbero un peso forte nel definirsi dell’immaginario moderno (penso al romanzo barocco italiano o alla millenaria tradizione della “Pastorale”, che ha veicolato e veicola una delle più grandi utopie di tutti i tempi, per inciso reinventata dopo la classicità dall’ultimo Dante). Vuol dire aprire orizzonti inaspettati all’atto stesso del “leggere” e del leggere “ad alta voce” (i *podcast*) come dimensione nuova e “attiva” del “lettore” quale l’avevano preconizzata, che so, Borges, Carmelo Bene, Calvino, Steiner, Raimondi e che il Digitale rende finalmente



possibile al suo massimo (ciò che sta accadendo in contemporanea con la musica infatti). Vuol dire in definitiva che le DH, lungi dall'esaurirsi in "ancella" (ma in realtà "serva/padrona") della letteratura, della filologia, dell'archivistica o della paleografia per fini che già prima definivo solo raramente fondati in modo solido, rappresentano oggi il volano imprescindibile per "fare" letteratura, cinema, televisione, archeologia, musica, arte e per "Insegnare". Il grande fumettista italiano, ma di fama mondiale, Tanino Liberatore (autore anni fa dello splendido *Lucy* sulla storia dell'australopiteco da cui si pensa che sia disceso, a partire dall' Africa, l'*homo sapiens*) ha detto in una illuminante intervista a "Robinson" del 24 dicembre 2020: "...avevo portato a termine il mio studio sui pennarelli, mi ero stancato e non sapevo più come andare avanti. Quindi il digitale è stata un po' una liberazione. Il computer mi permetteva effetti speciali altrimenti complicatissimi con altre tecniche. Ed erano utili per raggiungere il massimo del realismo possibile". Ovvero il computer modificava dall'interno le procedure stesse dell'atto creativo e performativo dell'artista: di questo si stanno occupando a fondo oggi i Corsi di laurea in DH o gli stessi corsi di Lettere o Dams? Stiamo attivando corsi/laboratori obbligatori di "scrittura creativa", di pratiche teatrali e televisive/filmiche (da sempre presenti nei paesi anglosassoni) che sappiano indirizzare studenti e futuri insegnanti verso fertili contaminazioni tra gloriose discipline di antica data e mondo digitale? La domanda è retorica perché so già che la risposta è: No. E allora se non siamo in grado di occuparci di questo di che cosa ci occupiamo di così più importante? C'è davvero qualcosa di più importante? La partita, come sempre, è sulla conoscenza del mondo e su come tentare di insegnarla a docenti e studenti; e la conoscenza del mondo, mai come oggi in epoca "pandemica" (che ci ha costretto a rivedere molte certezze esistenziali), si nutre di arte, di letteratura, di "letture", di musica, di serialità televisiva e cinematografica e soprattutto di rivoluzionari apparati digitali che si connettono strettamente, quotidianamente e prodigiosamente a quei saperi e alle loro procedure creando "comunità" e "socialità" di portata ancora incalcolabile (*devices*, piattaforme, *social*, podcast, TV digitali, *e-commerce*, *streaming*, ecc.). Sono apparati che hanno in comune una strepitosa vocazione a realizzare l'utopia, cara a Marinetti e ai futuristi già un secolo fa, della "simultaneità": mai come oggi io posso "creare" con disinvoltata forza perché sono in simultanea connessione con ogni sorta di dati, di saperi, di *performances* e usando contemporaneamente, e fra di loro "linkati", molteplici *devices*. Qui non si tratta di qualche gioco di prestigio mirabolante, qui siamo di fronte a una "simultaneità" inedita, e mai prima di oggi neppure concepibile, in grado di mutare profondamente gli statuti stessi di ogni disciplina e le modalità del fare "arte" o qualsivoglia intrapresa creativa (quindi anche la politica o l'economia...) tale da cambiare il mondo con impressionante "velocità" (altro mito dei futuristi!). Saremo in grado di collocare noi e le DH all'altezza indispensabile per questo compito che finalmente darebbe loro solido fondamento epistemologico e sociale? Questa è la domanda che, almeno come studiosi o semplicemente appassionati di letteratura, di filologia, di linguistica, di immaginario, di musica dovremmo porci: il dibattito è appena all'inizio; se sappiamo impostarlo con spregiudicata trasgressione promette bene!



EDITORIALE

Ad introibo

ELISABETTA SELMI

Università di Padova

Corresponding author e-mail: elisabetta.selmi@unipd.it

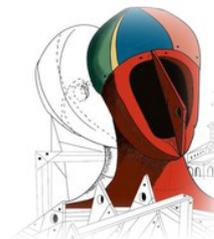
Con questa breve postilla si vuole soltanto dare avvio a una lettura problematizzata della piccola sezione di interventi che declinano il tema dell'attesa nell'intreccio delle dinamiche con cui, sin dalle origini della tradizione classicistica, fanno mostra di dialogare il codice eroico dell'epica e il codice drammatico della mimesi teatrale, nell'esercizio di una topica letteraria, di strategie retoriche e re-inventive, nel gioco di una memoria poetica e critica che alimenta il 'linguaggio della narrazione' e quello 'della rappresentazione', le forme stesse del discorso della parola raccontata o agita. Di tali codici e registri espressivi, l'attesa del re o dell'eroe è figurazione paradigmatica e germinativa che informa le funzioni simboliche e operative della *fabula*, nelle sue molteplici variazioni dell'attesa del reduce e del vendicatore, del persecutore o del salvatore, del 'personaggio assente' o mascherato, inconsapevole della propria identità o alla ricerca del proprio destino: ovvero del personaggio cui si delega la risoluzione degli eventi e dell'intreccio, dei miti e delle storie, delle modalità culturali della narrazione o delle infinite variazioni combinatorie agnitive, performative e catartiche (nell'imprescindibile allocuzione del testo con i lettori/spettatori) con le quali si miscelano e si ricombinano *ad libitum* i processi della scrittura epica e drammatica.

Giusta la lezione di un illustre maestro, quale Ezio Raimondi, che in *Poesia come retorica* sottolineava l'intrinseca capacità teatralizzante del codice narrativo della *Liberata* tassiana, con una finissima rilettura delle intelaiature che governano la 'unità' complessa del poema e guidano le architetture semantiche dei canti deputati allo sviluppo e allo scioglimento del gran concertato epico finale, vale la pena di ricordare con le parole di altri insigni studiosi, Getto e Caretti, il rilievo che assume, proprio nella macchina poemica conclusiva e ricapitolativa delle tensioni strutturali dell'opera, la strategia retorica dell'attesa e delle sue plusvalenze significanti e allegoriche, rispetto alla logica ascensionale con la quale si giunge alla fine dell'*opus magnum*-«picciolo mondo» nel suo duplice spettacolo di morte e di



gloria, sommativo degli esemplari emblematici della conquista eroica. *Repos e mouvement*, attesa, stasi, inerzia inquieta e divagante *versus* il dinamismo centripeto del disvelamento autocosciente e valoriale che muove al riassetto delle gerarchie e dei significati esistenziali, veritativi o autentici del testo, quanto dei processi performativi psichici e intrapsichici di dolore e piacere, di lutto o di conforto su cui fluisce la parola animata del racconto o l'«evidenza» eloquente della rappresentazione.

E ancora, alle origini dei grandi mitologemi della tragedia classica, è la cifra «dell'attesa del ritorno del re e di tutti i guerrieri» riversata nel «cattivo presagio», che agita drammaticamente nella collettività «il cuore d'angoscia», ad aprire, con la voce dell'insolito prologo corale, il *plot* dei *Persiani* di Eschilo, dove si inaugura una tipologia scenica e una funzione drammaturgica e simbolica che genera una costellazioni di varianti e intorno a cui mostrerà di ruotare un infinito gioco di reinvenzioni del teatro antico e moderno. È il motivo della «presenza assente», come recita nel titolo un recente libro di Nicola Stanchi sulle strategie e le tipologie retoriche dell'attesa nei tragediografi ateniesi; e si può aggiungere dell'attesa del personaggio/i fuori scena, di cui si ritarda l'entrata e si dislocano le azioni, gli eventi per dare corso a una dialettica di intrecci e di soluzioni variegata che agitano a più livelli l'ingranaggio scenico, sia riguardo alle tecniche della tensione drammatica, quanto a finalità più sofisticate che coinvolgono le funzioni rappresentative della memoria, e in primo luogo della 'memoria amorosa', o quelle della conoscenza e dell'autocoscienza del 'mondo-teatro' o del 'teatro del mondo'.



RETORICA E SCIENZA

La razionalizzazione della speranza

DARIO ALBARELLO

Università degli Studi di Siena

Corresponding author e-mail: dario.albarello@unisi.it

ABSTRACT

La razionalizzazione dell'attesa, intesa come aspettativa o 'speranza' riguardo ad un futuro possibile, è stata declinata non in funzione dell'eliminazione dell'incertezza sul futuro (che viene assunta come caratteristica immanente ed ineliminabile del mondo) ma come volta a definire il comportamento razionale di un soggetto deliberante a fronte dei possibili esiti delle sue azioni. Un comportamento che viene inteso come 'liberamente' razionale, non per le propensioni del soggetto responsabile della deliberazione, quanto piuttosto per la coerenza delle argomentazioni che la supportano. Queste argomentazioni non garantiscono il successo dell'azione scelta dal soggetto deliberante, quanto piuttosto la rendono accettabile da parte della comunità di riferimento alla luce delle sue possibili conseguenze.

The rationalization of expectation, here considered as 'hope' regarding a possible future, has been declined not with the aim of eliminating uncertainty about the future (which is assumed as an immanent and ineliminable feature of the World) but as aimed at defining a rational behavior in deliberation in conditions of uncertainty. A 'freely' rational behavior, in that supported by coherent arguments. This coherency does ensure the success of the action chosen by the deliberating subject, but rather makes this action acceptable by the reference community in the light of its consequences.

KEYWORDS

Mathematical Expectation, Choice, Probability



Introduzione

Nella visione di Agostino di Ippona¹ il tempo, inteso qui come una delle dimensioni usate per descrivere l'esperienza, si struttura essenzialmente nell'eterno presente del nostro vissuto, articolandosi soggettivamente in un passato fatto di ricordi ed un futuro fatto di attese. L'immagine del passato e quella del futuro non si manifestano simmetricamente alla coscienza: mentre il primo viene riconosciuto come reale, il futuro ha la forma dell'irrealtà, della pura immaginazione ed è avvolto nell'incertezza di quanto può accadere. Laddove il passato è dato una volta per sempre² il futuro è ignoto e intrinsecamente spaventoso. La potente immagine dell'*Angelus Novus*³ mette in scena in chiave moderna l'aspetto tragico di questa asimmetria, con la coscienza che assiste impotente ed atterrita ai fatti che il futuro mette continuamente al suo cospetto. Benjamin scriveva alle soglie della Seconda Guerra Mondiale, ma nelle sue parole riecheggia la paura di un futuro incontrollabile che ha perseguitato gli uomini per secoli, lasciando tracce indelebili nella cultura materiale e sociale.⁴ Perché, sebbene il tempo sia essenzialmente legato alla dimensione psicologica personale, il carattere sociale dell'esistenza e la necessità di stabilire forme di cooperazione rendono necessaria la condivisione di quell'esperienza soggettiva, dando al tempo vissuto di ciascuno il carattere di una costruzione sociale con specifici riti e pratiche condivise. All'interno di queste pratiche, la «destorificazione»⁵ gioca un ruolo chiave operando attraverso forme di magismo nella sua forma più rudimentale oppure, più modernamente, costruendo modelli in grado di riportare concettualmente il tempo (e quindi il futuro) all'interno di un ciclo di ripetizioni sempre uguali che metta in qualche modo al riparo dall'inatteso.⁶ L'invenzione dell'orologio a scappamento⁷ è emblematicamente rappresentativa di un modo di costruire (meccanicamente) questa ciclicità: se da un lato svolge la sua principale funzione sincronizzando le attività umane, dall'altro lato distacca gli uomini dalla dimensione naturale del divenire, quella che si manifesta nell'alternarsi delle stagioni o del giorno alla notte, per portarli all'interno di una dimensione tutta culturale e protetta dove la ciclicità (pura e perfetta) è messa al riparo dalle irregolarità delle cose. Il tempo diviene quello dell'orologio, un tempo 'assoluto' ovvero sciolto dal divenire del mondo, in una forma di esternalizzazione difensiva di quanto viene ritenuto intrinsecamente minaccioso nel divenire. E se molta parte della Fisica moderna⁸ è costretta a riscoprire il carattere non assoluto del tempo, questo avviene comunque all'interno di discorsi che con difficoltà trovano spazio nel vissuto di ognuno.

Ma c'è un modo più moderno di stabilire un controllo sul futuro: quello di razionalizzare l'attesa. In questa parola albergano almeno due concetti: quello dell'attendere e quello della speranza intesa come investimento sul futuro mediante una valutazione preventiva degli effetti conseguenti ad un'azione deliberata. Si tratta di due usi del termine assolutamente contrapposti anche se entrambi condividono una visione del futuro come 'non dato': laddove il primo esprime una posizione passiva, il secondo stabilisce una forma di controllo (che è tipico della modernità) anche se incompleto e problematico. È in questa seconda



accezione che a partire dalla modernità (essenzialmente del XVII secolo) il futuro si apre alla razionalizzazione, dando origine a strumenti concettuali che, seppure in continuità con il passato, rappresentano una novità nell'orizzonte culturale dell'occidente.

Un contesto per la gestione razionale dell'attesa

Qui, la parola 'razionalizzare' viene intesa come riferita alla costruzione di un'argomentazione che supporti e giustifichi deliberazioni effettuate in condizioni di incertezza. In vista di possibili scenari futuri, infatti, si pone il problema di agire in modo 'razionale' per fronteggiare gli scenari temuti e favorire quelli immaginati come potenzialmente fruttuosi. In pratica, si tratta di stabilire un'argomentazione che sostenga una prassi accettabile (in pratica costituisca una 'regia dell'attesa') per deliberare in condizioni di incertezza. Si tratta di una argomentazione rivolta a se stessi, ma soprattutto alla comunità all'interno della quale le scelte si compiono, nella ricerca di un consenso che le legittimi sottraendole a quello che può apparire l'arbitrio di pulsioni incontrollate. In pratica, si tratta di costruire una argomentazione che per la sua struttura (la sua 'razionalità') sia generalmente accettata dalla comunità di riferimento, ovvero sia da questa considerata 'ammissibile' e quindi non oggetto di biasimo alla luce di quanto accade successivamente.

Da questo punto di vista, il luogo primo della 'razionalità' intesa come bene sociale è il Diritto. In particolare, per quanto attiene al problema dell'attesa, è utile fare riferimento a quella parte della giurisprudenza che riguarda la contrattualizzazione di accordi riguardanti situazioni dove l'incertezza sul futuro gioca un ruolo centrale, ovvero i cosiddetti contratti aleatori⁹ (prestiti a interesse, assicurazioni marittime, acquisti anticipati di partite di pesca, ecc.). Obiettivo della giurisprudenza relativa a questi contratti è garantire una forma di equità fra i contraenti, in modo che tutti loro, all'atto del contratto, abbiano le 'giuste' attese (speranze) in termini di guadagni o perdite in rapporto alle condizioni di ciascuno.¹⁰ In altri termini, la speranza da un punto di vista legale corrisponde al «diritto di guadagnare e avere quello che è dovuto. Cosicché il compratore non può protestare come danno se nulla gli sarà dovuto, poiché dall'inizio il guadagno e la perdita sono parimenti bilanciati uno rispetto all'altro».¹¹ Ovviamente, l'equità delle condizioni iniziali garantisce anche la generale accettabilità 'etica' dell'argomentazione soggiacente il contratto stesso. Quindi la speranza è posta direttamente in relazione all'equità delle posizioni dei contraenti in rapporto agli esiti possibili della situazione prevista dall'accordo e all'entità degli investimenti iniziali effettuati da ciascuno. Il contratto non elimina le incertezze sul futuro (nessuno può farlo), ma stabilisce *ex-ante* uno scenario 'certo' di là delle incertezze, quando qualcuno dei possibili scenari si sarà effettivamente realizzato: di fatto pone un limite alle incertezze e lo fa a partire da concetti di natura etica, come l'equità.

Ma c'è anche un'altra possibile coloritura del tema della speranza e riguarda la teoria economica del valore e della condotta 'prudente' nelle attività finanziarie e mercantili.¹² In questo contesto, una condotta prudente è quella che bilancia gli investimenti e i guadagni



possibili in funzione della verosimiglianza degli scenari futuri immaginati come possibili.¹³ L'attesa esce così dal dominio incontrollato delle passioni e confluisce nel più 'accettabile' dominio dell'interesse'.

Il contratto aleatorio come gioco

Per poter meglio 'ragionare' attorno a questo tipo di problemi è sembrato utile far riferimento ad una forma contrattuale astratta: il gioco. Può apparire strano che un problema così importante come la razionalizzazione della speranza possa essere affrontato parlando di un argomento futile come un gioco.¹⁴ In realtà i giochi, con il loro carattere formale fatto di regole chiare e condivise, hanno sempre fornito una rappresentazione astratta di quanto avviene in contesti assai più seri e paludati e offerto con maggiore chiarezza l'immagine di quanto effettivamente è importante all'interno di un processo decisionale dall'esito incerto. Un gioco ha la forma di un contratto fra soggetti (per esempio due giocatori) che si espongono ad una perdita certa (la quota di partecipazione) in vista di un possibile guadagno (la posta) al verificarsi di una determinata situazione chiaramente definita. Quindi l'attesa del gioco è agevolmente quantificabile (in termini monetari per esempio) e quindi potenzialmente soggetta al calcolo. Questo rende conto dell'interesse suscitato a partire dalla seconda metà del XVII secolo dalla discussione attorno ai giochi e che ha visto la partecipazione di filosofi e scienziati come Pascal, Huygens, Bernoulli e tanti altri dopo di loro.

Per il loro carattere formale, i giochi si prestano a quella particolare forma di argomentazione formalizzata che è tipica delle discipline matematiche (includendo fra queste la geometria). Il modello per questo tipo di argomentazione sono *Gli Elementi* di Euclide che hanno rappresentato per secoli il paradigma del ragionamento 'inoppugnabile' in quanto non oggetto di possibili controversie e che è stato anche il modello della prima trattazione sistematica e formale della deliberazione in condizioni di incertezza.¹⁵ È un tipo di argomentazione che, a partire da un numero ristretto di assiomi (ovvero definizioni date per evidenti) ed un certo numero di procedure formali o regole di derivazione (anch'esse date per condivise) permette di dare forma a proposizioni ('fatti' o 'asserti' o 'teoremi') di possibile utilità (concettuale o pratica). Ovviamente la 'verità' di questi risultati è tutta interna alla struttura logica utilizzata (assiomi e regole di derivazione). Così come la legittimità di questo tipo di argomentazione a supporto della 'verità' dei teoremi (e la loro unicità) sta tutta nella totale trasparenza del processo di derivazione che può essere verificata univocamente da qualunque lettore sufficientemente addestrato. In pratica, l'argomentazione assume l'aspetto di un calcolo aritmetico e come tale limpidamente esplicito. Questo garantisce la coerenza interna del processo argomentativo¹⁶ ma non la sua completezza¹⁷ e tantomeno la 'verità' delle proposizioni costruite al suo interno. Si tratta di un modello di ragionamento che ha il grande merito di chiarire la stretta dipendenza degli asserti ottenuti dalla teoria dalle premesse iniziali. Nella misura in cui gli assiomi sono dati per 'veri', allora tutte le argomentazioni che da questi assiomi scaturiscono hanno



un carattere normativo, ovvero obbligano i soggetti che hanno accettato le premesse ad accettarne le conclusioni (si vede in trasparenza in carattere contrattualistico di questa posizione).

Il gioco 'equo' come riferimento

Nella prima trattazione organica del problema,¹⁸ la speranza è espressa in relazione alle quote versate all'ingresso del gioco (ovvero alla stipula del contratto aleatorio) prima di conoscerne l'esito. Il contratto prevede un possibile profitto di entità nota e si assume che la speranza debba corrispondere alla 'giusta' quota che andrebbe versata per partecipare al gioco (ovvero per accedere al contratto aleatorio): questa giusta quota viene definita 'speranza' o 'aspettativa' (*expectation*). La quota viene definita 'giusta' se il giocatore la considera equivalente alla quota di partecipazione di un corrispondente gioco «equo»¹⁹ ovvero tale per cui tutti i giocatori (incluso il banco) sono nelle stesse condizioni all'inizio del gioco. In altri termini, il gioco è equo se le posizioni dei partecipanti sono tali per cui ciascuno di loro ritenga accettabile scambiare la propria posizione con quella di ogni altro (si noti il carattere etico e politico di questa condizione). Da questa assunzione (per molti aspetti controversa)²⁰ discendono logicamente molte possibili valutazioni della speranza nelle configurazioni del gioco (del contratto) in diversi contesti.²¹ Per esempio, si consideri un gioco che ammette tre soli esiti ai quali sono associati rispettivamente tre possibili poste (A , B e C). Si supponga anche che i tre esiti abbiano a priori le stesse possibilità di realizzarsi. A ciascuno degli n partecipanti al gioco (i contraenti) viene richiesta una quota di partecipazione Q : scopo dell'analisi è stimare la misura 'giusta' della quota Q . Per stimare Q costruisco il gioco 'equo' equivalente per cui $A+B+C = nQ$ (la posta totale in gioco è frutto delle quote versate da tutti i giocatori che sono, per ipotesi, nelle stesse condizioni). In questo gioco equivalente allora la quota da pagare sarà $(A+B+C) / n$ che è quindi anche la quota 'giusta' del primo gioco.

Una situazione un po' più complessa prevede che i tre esiti considerati non abbiano le stesse possibilità di verificarsi. Se indichiamo con p , q e r queste diverse possibilità, si dimostra che la giusta quota Q (e quindi la speranza) dovrebbe essere pari a

$$Q = \frac{Ap+Bq+Cr}{p+q+r} \quad [1]$$

La probabilità

Ma questo tipo di determinazione della speranza lascia aperto un problema: cosa si intende per 'possibilità' di realizzazione un dato esito e come fare ad attribuire a questa grandezza un valore numerico che consenta il calcolo di Q ? La teoria lascia questo punto del tutto indeterminato anche se assegna a questa grandezza un ruolo ben determinato. Si potrebbe dire che queste 'possibilità' esprimano il livello di verosimiglianza attribuito all'ipotesi che



l'uno o l'altro esito si realizzi. Questa verosimiglianza può essere identificata con quella che in altri contesti è stato indicato con il nome di «probabilità».²² La rappresentazione del problema della speranza in termini di probabilità (intesa ora come misura della verosimiglianza attribuita al realizzarsi di un determinato esito) si ricollega a quanto elaborato in rapporto ad altre classi di problemi nel dominio della retorica e legati alla costruzione di una argomentazione plausibile.²³ Per il tramite di questa generalizzazione la trattazione razionale della speranza (detta ora 'speranza matematica' o anche 'utilità') finisce per costituire una branca della matematica nota come 'Teoria della Probabilità' che raggiungerà negli anni '30 del secolo scorso la sua piena e più astratta formalizzazione²⁴ pur dando origine ad aspre controversie relative all'interpretazione dei suoi termini.²⁵ Se probabilità viene interpretata come espressione numerica di un giudizio di verosimiglianza riguardo ad una ipotesi sul futuro accadimento, diviene necessario stabilire delle modalità attraverso le quali i relativi valori numerici vanno determinati. Un modo per farlo coerentemente è considerare la cosiddetta «scommessa aleatoria»²⁶ nella quale al contraente viene posto il quesito: "che quota Q saresti disposto a pagare per partecipare ad un gioco (un contratto) nel quale è possibile ottenere un profitto R al verificarsi di una determinata condizione?". In questo contesto, la probabilità corrisponderebbe al rapporto Q/R ²⁷. Per come è definito, questo rapporto non può ragionevolmente essere maggiore di 1 (nessuno accetterebbe di pagare una quota di partecipazione superiore alla posta in gioco) e non inferiore a zero (non ha senso partecipare chiedendo del denaro al gestore del gioco). Si vede che in questa formulazione, la fiducia di ciascuno nei confronti dei possibili esiti può essere misurata con continuità coprendo le diverse sfumature possibili del livello di verosimiglianza associato all'esito della scommessa. Per esempio, se ci si sentisse quasi sicuri di ottenere la posta (ovvero guadagnare R) si sarebbe ragionevolmente disposti a versare una quota quasi pari a R : in questo caso il rapporto sarebbe circa pari a 1 (anche se comunque minore). Se invece ritenessi poco verosimile (ma non impossibile) l'ottenimento della posta, sarebbe ragionevole partecipare solo con una quota molto minore di R : in questo caso, il rapporto sarebbe vicino a zero. In pratica, la probabilità cresce con la mia fiducia nel verificarsi delle condizioni che portano all'ottenimento della quota R . Questa fiducia sarà comunque espressa in un numero razionale compreso fra 0 (si ritiene la vincita impossibile) e 1 (la si ritiene certa). Inoltre, per l'equità del gioco, la somma delle probabilità assegnate ai possibili esiti deve essere pari all'unità. Quindi, l'equazione che descrive la speranza matematica Q nel caso descritto nel paragrafo precedente (eq.1) avrebbe la forma

$$Q = Ap + Bq + Cr \quad [2]$$

con la condizione che $p+q+r=1$.



Una regia razionale dell'attesa

Al di là degli aspetti formali, alla base della teoria della probabilità c'è l'idea che gli individui chiamati a compiere le scelte associate alle diverse situazioni siano 'individui razionali' o 'individui prudenti'. Implicitamente, si dà per scontato che esista solo un tipo di comportamento 'razionale' o 'prudente' socialmente accettabile, ovvero quello conforme alle valutazioni prodotte dalla formalizzazione adottata (che in questo caso avrebbe valore normativo). In pratica, si vede che nessun individuo si comporta in maniera pienamente conforme alla razionalità prevista dalla teoria, per effetto di vari fattori di origine culturale, economica, psicologica, ecc. Venendo meno la pretesa di oggettività della deliberazione 'corretta', al centro della ricerca (soprattutto in campo economico dove l'attesa degli investitori regola il mercato azionario) viene posta la caratterizzazione degli aspetti psicologici individuali e dei meccanismi che li governano.²⁸

Quindi la teoria finisce per rappresentare un ideale di comportamento che funge solo da riferimento concettuale per valutare la razionalità (intesa essenzialmente come non contraddittorietà dei diversi aspetti della deliberazione) di scelte che spesso sono dettate da considerazioni tutt'altro che razionali (in quanto non conformi alla teoria), ma figlie di circostanze, aspirazioni e desideri e soprattutto di un lungo processo evolutivo che ci ha portati (e con un certo successo biologico finora) dai primi ominidi alla complessa civiltà odierna.²⁹ Si deve tenere presente, ancora una volta, che per quanto articolata e coerente, nessuna formalizzazione può essere ritenuta completa nel senso che non è in grado di escludere configurazioni che non permettono di identificare scelte corrette in rapporto alla teoria stessa.³⁰ Inoltre, in quanto figlia di un processo di astrazione frutto di precisi assunti, l'applicazione della 'razionalità' non garantisce affatto il 'successo' delle scelte previste dalla teoria. Per esempio, in un conflitto fra parti in lotta (nella forma codificata nella *Teoria dei Giochi*),³¹ la vittoria non necessariamente arride a chi ha avuto una condotta 'razionale' in tutti i momenti del processo che porta all'esito del conflitto: perché la razionalità non si esplica nel vuoto ma in rapporto a quella di altri soggetti 'ugualmente' razionali in una combinazione complessa di prudenze e imprudenze che hanno come ultimo scopo l'obiettivo del conflitto e non la coerenza interna del comportamento.

Con tutti questi limiti, il modello di razionalità previsto dalla teoria della probabilità costituisce comunque un riferimento essenziale per misurare la coerenza di un comportamento. Ma fornisce anche strumenti assai importanti per una gestione coerente dell'esperienza (la cosiddetta inferenza statistica)³² come base per la 'regia dell'attesa'. In pratica, definisce un modo per sfruttare al meglio l'esperienza passata per scegliere una propria posizione rispetto al futuro, che sia socialmente accettabile in quanto razionale. Per esempio, per stimare la probabilità di un dato esito, si potrebbe prendere in considerazione il numero di volte nelle quali, in passato, in situazioni analoghe a quella attuale, quell'esito si è effettivamente verificato in rapporto al numero totale di quelle situazioni. Qui si parla di un possibile valore di probabilità, perché anche in questa situazione saranno possibili valutazioni alternative legate non solo alla sensibilità del decisore e alle sue propensioni, ma



anche a valutazioni riguardo all'analogia fra la situazione in questione e quelle che hanno caratterizzato il passato.

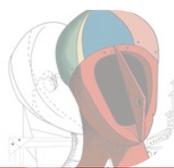
Nuovamente torna in primo piano, pur all'interno di una argomentazione chiara e coerente, la sostanziale ed irrisolta simmetria fra passato (luogo dell'esperienza) e futuro (luogo dell'azzardo), ma anche il ruolo del soggetto chiamato a deliberare in funzione delle sue aspettative. In pratica, ritorna la centralità etica del principio di responsabilità che finisce comunque per governare la deliberazione e che nessuna argomentazione razionale (anche nella sua forma più pura) può eludere.

Un esempio

Per illustrare gli aspetti problematici dell'argomentazione probabilistica³³ a supporto delle deliberazioni in condizioni di incertezza può essere utile esaminare un caso teorico sviluppato nell'ambito del cosiddetto modello dell'*Utilità Attesa*³⁴ che è una delle possibili applicazioni della teoria della probabilità. In questo modello, la 'speranza matematica' (l'attesa) viene indicata con il termine 'Utilità attesa'³⁵ e potrà anche assumere valori negativi quando rappresenta una possibile perdita. In questo modello, la 'quota equa' di cui si parla nel contratto aleatorio viene fatta corrispondere alla legittima attesa riguardo agli utili (o alle perdite) previste nel 'gioco' cui si prende parte. Il modello può anche essere utilizzato per scegliere a quale 'gioco' si intende partecipare, magari scegliendo quello nel quale l'utilità attesa è massima (o le perdite sono minime).

Un esempio di applicazione è quello relativo alla scelta di una strategia per il contrasto agli effetti negativi di eventi di origine naturale. Anche in questo 'gioco' esistono forme di utilità attesa (negativa in questo caso, in quanto associata i danni attesi) in rapporto ai diversi eventi possibili. Utilizzando questo tipo di modello, è possibile mettere in relazione le perdite attese di diversi 'giochi' ciascuno corrispondente ad una diversa strategia che è possibile mettere in campo per affrontare l'evento. Nel seguito, l'applicazione di questo modello e quindi della soggiacente trattazione probabilistica dell'attesa viene illustrata attraverso un esempio teorico.

Supponiamo che, sulla base dell'esperienza passata, una data località venga considerata esposta ad un possibile evento naturale potenzialmente dannoso (un terremoto, una eruzione vulcanica, una esondazione). La durata dell'intervallo di tempo al quale si riferisce la possibile previsione di questo evento (detto 'tempo di esposizione') è funzione delle azioni preventive che è possibile mettere in atto per contrastare i suoi effetti distruttivi (anni nel caso di interventi di ristrutturazione edilizia). Supponiamo che vengano individuate tre scenari (esiti) possibili nell'intervallo di esposizione: 1) nessun evento, 2) evento debole, 3) evento intenso. Alla possibile realizzazione di ciascuno di questi eventi è associata una diversa probabilità P ovvero (P_1 , P_2 e P_3 rispettivamente e tali per cui $P_1+P_2+P_3=1$). Questi valori di probabilità possono essere stati dedotti a partire da considerazioni di tipo statistico sulla storia passata o, da modelli del processo naturale che genera l'evento o da altre procedure ritenute plausibili dalla comunità interessata alla stima.



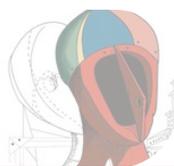
A ciascuna situazione, in assenza di una qualche azione preventiva, sarà associato uno scenario di danno misurato a partire da una metrica prestabilita (per esempio il costo della ricostruzione in caso di evento distruttivo). Supponiamo che i costi D associati ai livelli di danno nelle tre situazioni siano rispettivamente D_1 , D_2 e D_3 . A fronte di questi eventi si suppone siano praticabili tre possibili strategie di contenimento del danno (sono tre possibili 'giochi' cui si può partecipare): a) nessuna azione; b) azione blanda mirata solo a mettere in sicurezza una parte del patrimonio esposto (per esempio che agisce solo su quello molto vulnerabile); c) massimo intervento praticabile corrispondente ad una azione massiccia con il miglioramento dell'intero patrimonio. Anche queste possibili azioni hanno dei costi (C) che sono stimati rispettivamente in C_a , C_b e C_c . Inoltre, si stima che l'applicazione di ciascuna strategia riduca il danno atteso (il miglioramento M) di una quantità che dipende dal tipo di intervento (le quantità M_a , M_b ed M_c in corrispondenza delle diverse azioni preventive attuate). Sulla base di questi parametri è possibile, per esempio, calcolare il costo totale $L_{2c} = D_2 + C_c + M_c$ di un evento di tipo 2 avendo scelto di applicare una strategia preventiva di tipo c. dove ai diversi parametri si associa un segno opportuno: negativo nel caso di una perdita e positivo nel caso di un guadagno.

La Tabella 1 riassume le diverse combinazioni degli elementi descritti. Le prime due colonne corrispondono rispettivamente al tipo di evento possibile (inclusa l'assenza di un evento) e le relative probabilità associate a ciascuno di questi. Le ultime tre colonne della matrice corrispondono alle tre diverse strategie di prevenzione (possiamo immaginarle come rappresentative di tre diversi 'giochi' cui è possibile partecipare). Le righe corrispondono invece ai diversi tipi di evento atteso (inclusa l'assenza di evento).

Date queste condizioni, obiettivo dell'analisi è scegliere quale strategia di prevenzione conviene adottare (ovvero a quale gioco conviene giocare) ovvero quella che ha il minore costo complessivo associato avendo assunto come metrica di riferimento i costi economici associati alle diverse combinazioni. Secondo il modello, il parametro utile alla decisione sarebbe la speranza matematica Q (l'utilità) relativa a ciascuna strategia preventiva tenendo conto delle diverse probabilità associate ai diversi possibili eventi (ovvero dell'esito del gioco). Data la relazione in eq.2, nel caso dell'azione a , la speranza Q_a sarà data dalla somma $P_1 * L_{1a} + P_2 * L_{2a} + P_3 * L_{3a}$. In questa formulazione, la strategia ottimale sarebbe quella corrispondente al massimo profitto, ovvero alla perdita attesa minore.

Tabella 1. Schema concettuale secondo il modello dell'Utilità Attesa

Scenario			Azione preventiva		
			<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
	Tipo di Evento	Probabilità	Inazione	Blanda	Massiccia
1	Nessun evento	P_1	$L_{1,a}$	$L_{1,b}$	$L_{1,c}$
2	Evento debole	P_2	$L_{2,a}$	$L_{2,b}$	$L_{2,c}$
3	Evento intenso	P_3	$L_{3,a}$	$L_{3,b}$	$L_{3,c}$
Speranza			Q_a	Q_b	Q_c



Per vedere il modello in funzione, i termini del problema possono essere posti in modo quantitativo considerando delle unità di costo (i numeri potrebbero essere espressi in milioni di euro). In particolare, si sono utilizzati i valori 0, -100, -10000 rispettivamente per il danno economico atteso al verificarsi dei diversi eventi in assenza di azioni preventive (D_1 , D_2 e D_3). Ai costi relativi a ciascuna delle possibili azioni preventive sono stati attribuiti i valori di 0, -20, -1000 rispettivamente per C_a , C_b e C_c . Si noti che per questi parametri sono stati assunti valori negativi ovvero rappresentativi di perdite. Si immagina che i miglioramenti apportati al patrimonio grazie alle diverse strategie di prevenzione siano pari rispettivamente a 0, 50, 5000 per M_a , M_b ed M_c (in questo caso i valori sono positivi in quanto rappresentativi di un guadagno). Ai tre diversi possibili eventi sono state attribuite le probabilità dell'80%, del 19% e dell'1% per P_1 , P_2 e P_3 rispettivamente. Utilizzando questi valori, la matrice di calcolo assume la forma in tabella 2. Si vede come, anche a fronte di un livello basso di probabilità attribuita allo scenario più gravoso, sembra valere la pena di investire su un intervento massiccio³⁶: infatti, la massima utilità attesa corrisponde all'opzione *c*. Naturalmente le cose cambiano al variare dei valori attribuiti ai parametri del modello (*P*, *D*, *C* ed *M*).

L'interesse di questo modello, al di là delle intenzioni di coloro che lo hanno proposto, non è quello di definire uno standard normativo per affrontare il problema della deliberazione, ma piuttosto quello di evidenziare gli elementi che concorrono a questa deliberazione, fornendo allo stesso tempo un quadro formale utile alla combinazione di questi elementi considerando le incertezze implicate, ovvero tenendo conto del carattere probabilistico delle previsioni.

Qualunque sia l'esito del calcolo, questo non implica la correttezza e (soprattutto) l'accettabilità dell'argomentazione. Troppi sono gli argomenti che mettono in forse l'univocità e l'oggettività della valutazione, primo fra tutti quello della metrica prescelta (il solo valore degli interventi edilizi): cosa cambierebbe se nel calcolo si introducessero altri elementi (costo delle attività di assistenza medica per i feriti, alloggio del senza tetto, impatto sulle attività produttive)? Rimangono in ombra aspetti importanti quali, per esempio, la scelta dell'intervallo di esposizione ovvero dell'intervallo futuro a cui l'azione fa riferimento, la complessa ed incerta valutazione della propensione al danno dei beni, l'effettiva sostenibilità economica degli interventi da parte della cittadinanza, le stesse valutazioni di probabilità associate all'evento, ecc.

Tabella 2. Possibile applicazione del modello in Tabella 1.

Scenario			Azione preventiva		
			<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
	<i>Tipo di Evento</i>	<i>Probabilità</i>	<i>Inazione</i>	<i>Blanda</i>	<i>Massiccia</i>
1	<i>Nessun evento</i>	0.80	0	480	4000
2	<i>Evento debole</i>	0.19	-1000	-520	3000
3	<i>Evento intenso</i>	0.01	-10000	-9520	-6000
<i>Speranza</i>			-290	190	3710



Conclusioni

Il futuro è per definizione il luogo dell'indeterminatezza e dell'azzardo mentre il presente quello della deliberazione riguardo alle azioni che possano garantire un futuro fruttuoso o il meno dannoso possibile. Come terapia all'angoscia associata alle deliberazioni in condizioni di incertezza riguardo ai possibili esiti che il futuro riserva, è stata sviluppata a partire dal XVII secolo una forma di argomentazione volta a fornire una guida 'razionale' che ha anche lo scopo di circoscrivere il dominio dell'indeterminatezza, nella consapevolezza che questa è insopprimibile. Si tratta di un canone argomentativo capace di garantire deliberazioni accettabili (in quanto razionali e quindi per principio condivisibili) agli occhi della comunità di riferimento, ovvero di quella parte della società alla quale dare conto delle proprie azioni alla luce dei suoi esiti. Elemento chiave di questa legittimazione non è l'oggettività della posizione assunta nei confronti del futuro, quanto la coerenza interna del processo decisionale che, alla luce dell'esperienza o anche solo della propensione personale, conduce alla deliberazione. Ma tramite questo approccio è anche possibile una generale chiarificazione del problema dell'attesa nella quale i diversi elementi in gioco (di carattere etico, psicologico, politico, ecc.) mostrano il loro ruolo nella costruzione di una deliberazione 'razionalmente' costruita. Questa argomentazione, peraltro, non elimina il carattere incerto del futuro sul quale la deliberazione vuole imporre una forma di controllo e nemmeno la piena responsabilità del soggetto deliberante sulle conseguenze delle sue scelte, quando effettuate nella piena consapevolezza di quanto può accadere.

Ringraziamenti

Si ringraziano Giuseppe Naso ed Enrico Lunedei per l'attenta lettura del testo e per i loro suggerimenti che ne hanno certamente migliorato la qualità.



NOTE

1 «È nella mia mente, allora, che misuro il tempo. Non devo permettere alla mia mente di insistere che il tempo sia qualcosa di oggettivo. Quando misuro il tempo, sto misurando qualcosa nel presente della mia mente», Agostino di Ippona 2012: 1406.

2 Anche se, come scrive Faulkner «Il passato non è morto e sepolto. In realtà non è neppure passato». Faulkner 1958: 228.

3 «C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che gli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta». Benjamin 1940: 48.

4 «L'uomo magico è esposto al rischio della labilità nelle sue solitarie peregrinazioni, allorché la solitudine, la stanchezza connessa al lungo peregrinare, la fame e la sete, l'apparizione improvvisa di animali pericolosi, il prodursi di eventi inaspettati ecc., possono mettere a dura prova la resistenza del 'ci sono'. L'anima andrebbe facilmente 'perduta' se attraverso una creazione culturale e utilizzando una tradizione accreditata non fosse possibile risalire la china che si inabissa nell'annientamento della presenza». De Martino 1948: 391.

5 De Martino 1959.

6 Albarello 2021.

7 Landes 1984: 476.

8 Rovelli 2017: 207.

9 Il termine 'contratto aleatorio' (che viene largamente utilizzato nella letteratura) può dare adito a confusione. Infatti, il carattere di aleatorietà si riferisce all'argomento del contratto mentre il contratto stesso è assolutamente valido a prescindere dall'esito (aleatorio) della situazione oggetto dell'accordo.

10 Grimaudet 1583.

11 Bernoulli 1709.

12 Daston 1980.

13 Si legga in questa chiave la famosa 'scommessa' di Pascal riguardo all'esistenza di Dio (Pascal 1688).

14 Per meglio comprendere in realtà il valore intrinseco e la generale importanza del gioco nell'indagine filosofica si rimanda a Bencivegna 2013.

15 *De ratiociniis in ludo aleae* del 1657, Huygens 1888.

16 Intesa nel molteplice significato di coesione, compattezza, congruità semantica delle componenti, connessione logica e mancanza di contraddittorietà.

17 Per il famoso primo teorema di incompletezza: «in ogni formalizzazione coerente della matematica che sia sufficientemente potente da poter assiomatizzare la teoria elementare dei numeri naturali — vale a dire, sufficientemente potente da definire la struttura dei numeri naturali dotati delle operazioni di somma e prodotto — è possibile costruire una proposizione sintatticamente corretta che non può essere né dimostrata né confutata all'interno dello stesso sistema». Gödel 1930.

18 Huygens 1888: 13.



19 Si considera equo un gioco nel quale tutti i partecipanti godono delle stesse condizioni e a nessuno dei partecipanti è garantito un profitto o una perdita certa ovvero indipendente dall'andamento del gioco e dalla sua conclusione. In un gioco equo la posta deve essere pari alla somma delle quote di partecipazione. In queste condizioni, la quota di partecipazione deve corrispondere alla posta diviso il numero di partecipanti. Si noti che il gioco del Lotto gestito dallo Stato non è un gioco equo poiché la posta è inferiore alla somma delle quote versate e questo garantisce ad uno dei contraenti (lo Stato) un profitto netto a prescindere dall'esito delle estrazioni.

20 Daston 1980.

21 Whittle 1970.

22 Haking 1987.

23 Morini 2003: 94.

24 Kolmogorov 1950.

25 Costantini, Geymonat 1982: 216.

26 De Finetti 1970.

27 La scommessa aleatoria rappresenta solo un riferimento concettuale che lega l'attribuzione di una probabilità ad un dato evento, alla 'ragionevole' consapevolezza dei rischi e dei possibili vantaggi da parte del contraente basata sulle conoscenze a sua disposizione al momento della stipula dell'accordo.

28 Staël Von Holstein 1974.

29 Kahneman 2013: 667.

30 Per una discussione dell'incompletezza nell'ambito della teoria della probabilità si veda anche Morini 2003.

31 Von Neumann, Morgenstern 1944.

32 Lindely 1965: 292.

33 Albarello 2020.

34 Von Neumann, Morgenstern 1944.

35 Questa denominazione è legata al principale dominio di applicazione del modello che è quello degli investimenti finanziari. Il modello ha come scopo quello di fornire una guida razionale ad un investitore con l'obiettivo è quello di massimizzare il guadagno complessivo atteso dei suoi investimenti (l'utilità appunto) in rapporto ai possibili andamenti del mercato azionario.

36 Riguardo alla generale ragionevolezza di un investimento (congruo) anche sullo scenario meno probabile si veda Taleb 2014: 379.

BIBLIOGRAFIA

Albarello D. (2020), *La cognizione del rischio*, in Silei G. (a cura di), *Società del rischio e gestione del territorio*, Pisa, Pacini Ed., pp. 29-42.

Idem (2021), *Sulla Previsione*, «DNA - Di Nulla Academia. Rivista di studi camposiesiani», vol. 1, n. 2, pp. 1-16.

Agostino di Ippona (2012), *Le confessioni*, Libro XI, Milano, Bompiani.

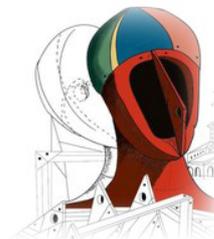
Bencivegna E. (2013), *Filosofia in Gioco*, Bari, Laterza.

Benjamin W. [2012 (1940)], *Tesi di filosofia della storia*, Milano, Mimesis.

Bernoulli N. [1976 (1706)], *De usu artis conjectandi in jure*, in T. Druker (trad. a cura di), University of Wisconsin.



- Costantini D., Geymonat L. (1982), *Filosofia della probabilità*, Milano, Feltrinelli.
- Daston L.J. (1980), *Probabilistic expectation and rationality in classical probability theory*, «Historia Mathematica», 7, pp. 234-260.
- De Finetti B. (1970), *Teoria delle probabilità. Sintesi introduttiva con appendice critica*, Torino, Einaudi.
- De Martino E. (1950), *Sud e Magia*, Milano, Feltrinelli.
- Idem [2007 (1948)], *Il Mondo Magico*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Faulkner W. (1958), *Requiem per una monaca*, Milano, Mondadori.
- Gödel K. (1931), *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme*, «Monatshefte für Mathematik und Physik», vol. 38, n. 1, pp. 173-198.
- Grimaudet F. (1583), *Paraphrase des droicts des usures et contracts pignoratifs*, Paris, Hierosme de Marnef, & la veufue Guillaume Cauellat.
- Hacking I. (1987), *L'emergenza della probabilità*, Milano, Il Saggiatore.
- Huygens C. (1888), *Ceuvres compl'etes de Christiaan Huygens*, vol. I, Nijhoff, La Haye.
- Kahneman D. (2015), *Pensieri lenti e veloci*, Milano, Mondadori.
- Koirè A. (1956), *Pascal Savant*, in Chaiers de Royaumont (a cura di), *Blaise Pascal. L'homme et l'oeuvre*, «Philosophie», 1, pp. 259-265.
- Kolmogorov A. (1950), *Foundations of the theory of probability*, New York, Chelsea Publishing Company.
- Landes D.S. (1984), *Storia del Tempo*, Milano, Mondadori.
- Lindely D.V. (1965), *Introduction to probability and statistics from a Bayesian viewpoint: part 2, Inference*, Cambridge, University Press.
- Idem (1990), *La logica della decisione*, Milano, Il Saggiatore.
- Morini S. (2003), *Probabilismo*, Milano, Bruno Mondadori.
- Pascal B. (2014), *Pensieri*, Torino, UTET.
- Rovelli C. (2017), *L'ordine del tempo*, Milano, Adelphi.
- Staël Von Holstein C.-A. (a cura di) (1974), *The Concept of Probability in Psychological Experiments*, Dordrecht, Reidel.
- Taleb N.N. (2014), *Il Cigno Nero*, Milano, Il Saggiatore.
- Von Neumann J., Morgenstern O. (1944), *Theory of games and economic behavior*, Princeton, New Jersey, University Press.
- Whittle P. (1970), *Probability Penguin*, New York, Springer.



RETORICA E SCIENZA

*Il paziente impaziente.
Le strutture retoriche dell'attesa nel dialogo medico-paziente*

GAIA GAMBARELLI¹, ELVIRA PASSARO²

1 Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Corresponding author e-mail: gaia.gambarelli2@unibo.it

2 Università degli Studi dell'Insubria
Corresponding author e-mail: epassaro@studenti.uninsubria.it

ABSTRACT

L'anamnesi, la ricerca di un'identificazione patologica o di un piano terapeutico poggiano le loro fondamenta sull'attesa. In che modo l'attesa viene nutrita dal punto di vista retorico-argomentativo nel dialogo di cura? Lo strumento linguistico è utile a identificare consapevolmente gli orizzonti d'attesa e a interpretare la narrazione della sofferenza. La precisione sartoriale della cura assume un duplice significato: di adattamento/modellamento sul paziente e di struttura/morfologia di attese in divenire. La metodologia del lavoro consiste nel portare alla luce riflessioni teoriche generalizzabili su aspetti retorico-argomentativi distintivi del dialogo medico-paziente applicando il Trattato dell'Argomentazione di Perelman all'analisi di exempla di consultazioni.

The medical history, the search for a pathological identification or a therapeutic path set their foundations on expectation. How is the expectation nourished from a rhetorical-argumentative point of view in the therapeutic dialogue? The linguistic tool is useful to consciously identify the attendance scope and interpret the patient's illness' narrative. The tailor-made care precision acquires a double meaning: the adaptation/modeling on the patient and the structure/morphology of evolving expectations. The work methodology consists in bringing to light generalizable theoretical reflections on significant rhetorical-argumentative aspects of doctor-patient communication, through the application of the New Rhetoric by Perelman to analysis of exempla consultations.

KEYWORDS

Doctor-Patient Communication, Rhetoric of Expectation, Rhetorical-Argumentative Analysis, Argumentation, Expectation in Health



Introduzione

*Il clinico si muove nel tempo:
il presente della diagnosi, il passato dell'anamnesi,
il futuro e l'ultrafuturo della prognosi*

Vittorio Lingiardi, *Diagnosi e destino*,
Einaudi, Torino, 2018, p. XIII.

Nel dialogo medico-paziente, l'attesa evade i confini limitati della cronografia della consultazione e della topografia dell'ambulatorio. Tale dialogo si inserisce all'interno del genere deliberativo. Il consiglio del medico coincide dal punto di vista del paziente con la sua attesa, nei termini di un *definiens* che corrisponda al *definiendum*, al quale da solo non riesce a dare un nome; dal punto di vista del medico il consiglio si articola in una *pars destruens*, volta a decostruire o superare le credenze e le attese del paziente e in una *pars construens*,¹ volta a creare un nuovo orizzonte di attesa, che non sempre coincide con il raggiungimento di un piano terapeutico. Inevitabilmente, infatti le due attese possono creare discrepanze, che aumentano il rischio di inefficacia del consiglio.

All'interno del dialogo la narrazione del paziente, che va nella direzione dell'anamnesi intercetta nelle cinque parti di cui è composta la retorica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria e actio*) uno strumento prezioso per la risoluzione o ricostruzione di nuove forme di attesa. In particolare, l'*inventio*, ovvero il ritrovamento degli argomenti, sembra all'interno della consultazione medico-paziente, costruirsi in larga parte sulla *memoria*. Lungi dall'identificarsi con una concezione statica, come ponte che collega il presente al passato sullo sfondo della rievocazione, essa è dinamica. Da parte del paziente la *memoria* è deposito del suo trascorso patologico: essa nutre il proprio orizzonte d'attesa, inteso come voleva già Jauss per la critica letteraria, come capacità di risvegliare ricordi di cose già vissute alimentando attesa per ciò che segue e per una conclusione e suggerendo un atteggiamento emozionale.² Da parte del medico è strumento sostenuto dalla cartella clinica che, come custodia della storia clinica, lo porta all'individuazione di elementi attesi e a cogliere nella perissologia del paziente la comparsa di determinati tipi di malattie. Inoltre, nell'*inventio* del medico un ruolo fondamentale assume la presa in considerazione della sfera soggettiva del paziente di cui ha memoria. L'argomento del medico, più che *ad humanitatem*, cioè orientato a un esteso pubblico, alla ricerca di una validità collettiva e di un accordo, sarà più generalmente *ad hominem*, cioè basato sul punto di vista di un interlocutore specifico. Le possibilità di argomentazione, infatti, «dipendono da quanto ognuno è disposto a concedere, dai valori che egli riconosce, dai fatti sui quali sottolinea il suo consenso».³ Superata l'interpretazione aprioristicamente fallace dell'argomento *ad hominem*, esso diviene caso paradigmatico del coinvolgimento della dimensione soggettiva nell'argomentazione, «in un contesto in cui l'appello alla persona diviene l'oggetto stesso dell'indagine».⁴ Scrive



Zagarella: «potremmo affermare che si tratta di una *stabilità plastica*, una fissità che si presuppone allorché si interpreta l'atto in funzione della persona, ma che lascia alla persona la possibilità di trasformarsi, cambiare, essere persuasa». ⁵ La plasticità della diagnosi assume in questo senso un duplice significato: quello di adattamento/modellamento sul paziente e quello di struttura/morfologia in divenire. Nell'ambito del discorso, cioè, «non troviamo solo l'aspetto pianificatorio e deliberativo dei possibili interventi futuri, ma anche quello diagnostico: la raccolta dell'anamnesi clinica, così cruciale per una diagnosi adeguata, si realizza principalmente nella sfera del discorso». ⁶

È possibile che nel processo diagnostico il paziente e i familiari offrano informazioni ridondanti o di nessun valore. [...] Tuttavia tutte queste informazioni, possono assumere una certa rilevanza nel trattamento del paziente. È di fondamentale importanza per esempio sapere se e quanto il paziente possa contare sui suoi familiari, se si dovesse optare per un ricovero o per un trattamento domiciliare. ⁷

In altre parole, la comunicazione della diagnosi diviene essa stessa strumento diagnostico nella perissologia del paziente e dei suoi familiari. La coppia attesa-diagnosi si inserisce nell'ottica individuale di uno stato d'animo negativo, contrassegnato da sentimenti e sensazioni d'angoscia, ansia, delusione incertezza, inquietudine paura. ⁸ La ricezione della diagnosi alimenta dunque lo spazio di attesa di principale importanza per il paziente. A seconda della sua gravità e delle sue possibilità di trattamento, genera sorpresa, sollievo, allarme, impotenza, rassegnazione, tristezza, disperazione, angoscia, ⁹ depressione. «La rappresentazione dell'attesa si avvale di una serie di strategie retoriche e di formule narrative di carattere esordiale, digressivo (*digressio*), rallentativo (*retardatio*), sospensivo (*suspensio*), interrogativo ecc. Tra queste un artificio significativo, adatto a creare uno stato di intensa aspettativa è la promessa di novità, con il ricorso al topos dell'inaudita *dicere*», ¹⁰ ma non solo. Nel dialogo medico-paziente essa è rintracciabile nel procedere argomentativo del terapeuta e della controparte ed evidente nella tessitura e ricerca costante della struttura del reale.

1. La dimensione personale dell'attesa nel dialogo medico-paziente

Oltre alla selezione degli argomenti, ulteriore strumento nella costruzione e decostruzione delle attese nel consiglio terapeutico è la maniera in cui essi vengono disposti nel discorso. Soprattutto da parte del medico sarà fondamentale, tenendo conto della soggettività del paziente, organizzare il discorso o seguendo un ordine crescente, per cui si esporranno innanzitutto argomenti più deboli per poi arrivare a presentare quelli più forti, o un ordine decrescente, secondo una anticlimax con quelli più forti all'inizio e quelli più deboli alla fine. Se il primo alimenta lo spazio d'attesa, il secondo invece lo interrompe bruscamente. Tra i principali insegnamenti della retorica antica e della teoria dell'argomentazione contemporanea, del resto, vi è l'idea secondo cui non c'è ragione di aspettarsi una



correlazione diretta e immediata tra il grado di validità di una proposizione e il suo grado di persuasività». ¹¹ Non è vero cioè «che più un argomento è logico, più sarà persuasivo». ¹² È nel possesso da parte del medico della *paideia*, come capacità di adattamento del discorso all'uditorio, al contesto, ai valori in gioco, infatti, che si ravvisa quella differenza fondamentale tra 'persuadere che' e 'persuadere a', che rappresenta lo spazio di attesa entro cui si costruisce l'*empowerment* del paziente e l'efficacia del consiglio terapeutico. ¹³ La prima condizione è preliminare per la seconda, ma il passaggio non è automatico e le vie logiche non sono sufficienti a innescare il comportamento. ¹⁴

Nell'epoca del post-paternalismo il medico deve affrontare la spinosa questione della conciliazione della medicina centrata sulla malattia e della medicina centrata sul malato, risolvibile attraverso la riscoperta della filogenesi del 'curare' come diretta filiazione del 'prendersi cura'. Il modello teorico proposto da Balint ¹⁵ secondo cui il medico costituisce il farmaco di maggior consumo per il paziente è, ormai, ampiamente condiviso insieme all'idea che la relazione che si instaura tra i due partecipanti rivesta grande importanza nelle fasi diverse della malattia. «La parola giusta nella cura, quella che agisce come *pharmakon* non è, però, quella che si limita a spiegare come stanno le cose, ma quella che è capace di innescare un cambiamento e la parola che è capace di innescare un cambiamento è quella che sa toccare le corde del desiderio. ¹⁶ Il discorso tra il medico e il paziente è allora in primo luogo un discorso persuasivo che mira ad agire con le parole per orientare azioni proprie o altrui; un discorso che se non è di per sé auto-persuasivo necessita, per diventarlo, delle cosiddette prove aristoteliche. «Il concetto di prova, così come esaminato da Aristotele, ricade nella costruzione del rapporto di fiducia tra i parlanti, ovvero l'attribuzione o meno di credito al discorso di qualcuno». ¹⁷ Spiega Piazza ¹⁸ che l'*ethos* come prova tecnica aristotelica, basata su colui che parla, è la prova più forte quando è realizzata per mezzo del discorso. *La dimensione personale dell'argomentazione* si rivela nella relazione medico-paziente come ineliminabile: «il medesimo enunciato pronunciato in modi differenti, è considerato diversamente (per esempio se stiamo male non è la stessa cosa seguire il consiglio di un medico o di una persona qualunque)». ¹⁹ Ad esso si somma anche l'incidenza di un *ethos* non tecnico, preliminare o prediscorsivo, che dipende dall'autorevolezza conferita da un ascoltatore a un parlante sulla base della sua posizione professionale/istituzionale.

Per componente istituzionale intendiamo un complesso di pratiche sociali che includono sia l'insieme delle procedure che conducono al riconoscimento pubblico dei "professionisti della cura" (esami, ordini professionali, legislazione in materia, codici deontologici) sia le specifiche condizioni (più o meno codificate) in cui concretamente si realizza la relazione di cura. ²⁰

Esse riguardano la sua cronografia, limitata nel tempo in termini di orari; la sua topografia: l'ambulatorio, l'ospedale, il domicilio; l'*habitus*: il camice bianco, il green.



2. Lo spazio di attesa tra il ‘persuadere che’ e il ‘persuadere a’ come *empowerment* del paziente

La relazione medico-paziente è, fondamentalmente, una relazione asimmetrica. Essa ha infatti come presupposto il riconoscimento della diversità dei ruoli. Tra i nuovi dialettici, Walton Douglas parla a questo proposito di dialogo asimmetrico: «la parte consultata è esperta in un dominio specifico e la parte richiedente un consiglio è un profano in questo dominio. Le due parti non sono uguali».²¹ L’asimmetria è comunque sia vicendevole, se pensiamo al paziente come esperto di infermità e di una sofferenza di cui il curante può non avere fatto esperienza.²² Fondamentale diviene l’attivazione di un «*collaborative model*»²³ in cui da una parte l’esperto di scienza cerca di aiutare l’altra parte dando un consiglio accurato, utile e chiaro per risolvere il problema e la parte che richiede il consiglio cerca di ottenere informazioni cooperando nella formulazione delle giuste domande e chiedendo chiarimenti di ciò che non ha compreso. L’esperto di malattia si preoccupa di tradurre in parole la propria sofferenza affinché arrivi nella maniera più chiara e precisa al curante. Il modello garantisce la creazione di uno spazio condiviso, in cui distinguiamo vividamente l’*expertise* dei due interlocutori, che rispettano entrambi il proprio ruolo all’interno del dialogo. Proprio ciò costituisce il superamento dell’epoca paternalistica:

Mentre nella medicina paternalistica la proposta terapeutica del medico affievoliva la necessità di ulteriori deliberazioni in forza del suo expertise, oggi tali deliberazioni sono essenziali, essendosi, come sappiamo, affermata un’etica fondata sull’autonomia degli individui che conferisce al paziente il potere ultimo della scelta.²⁴

La consapevolezza di asimmetria genera nel paziente un orizzonte di attesa verso le capacità ermeneutiche dei referti e dei risultati delle indagini cliniche che il medico deve interpretare. Raramente, tuttavia, i pazienti accettano che un medico dalla lettura di un’ecografia non riesca ‘a vedere niente’ o che abbia bisogno ‘di altre indagini’.

Uno spettatore in salute è in grado di riconoscere che leggere un’immagine diagnostica non è affatto un’operazione semplice, ma per un malato la situazione è diversa: per lui, l’imaging si inserisce in un orizzonte d’attesa quanto mai urgente, e la riumanizzazione del medico, e della lettura che questi compie o ha compiuto sull’immagine, può iniziare solo al termine di un processo in cui la catastrofe della malattia evolve in senso positivo.²⁵

Gli storici della medicina²⁶ hanno rintracciato tre modelli fondamentali nei quali poter inserire il profilo relazionale medico-paziente: quello attivo-passivo, quello cooperativo e quello partecipativo.²⁷ Schematizzando, il primo modello si riferirebbe a una relazione in cui «il paziente semplicemente subisce l’intervento medico, come nell’esempio del paziente in coma o sotto anestetico»;²⁸ il secondo, a una relazione in cui il paziente «obbedisce a quanto il medico gli prescrive, come nel caso di malattie acute che necessitano trattamenti urgenti,



non negoziabili né differibili»;²⁹ il terzo a quella «in cui il paziente viene aiutato ad aiutarsi da parte del medico».³⁰ È questo il modello più interessante, che nei suoi sviluppi recenti sembra aver superato la stessa preconditione di asimmetria come strumento garante per il funzionamento della relazione. Nel modello partecipativo cioè, «l'asimmetria informativa tra medico e paziente non rappresenta necessariamente un'asimmetria relazionale e le decisioni vengono condivise e partecipate da entrambi gli attori del rapporto».³¹

E infatti, da qualche anno, la letteratura parla di un paziente *empowered* o anche di un paziente *engaged*. Secondo la WHO (*World Health Organization*), *l'empowerment* è un processo attraverso il quale le persone possono acquisire un maggiore controllo sulle decisioni e sulle azioni che riguardano la loro salute. Il concetto è chiarito dall'analogia utilizzata da Robert Johnstone in occasione della prima conferenza europea sull'*empowerment* dei pazienti, tenutasi a Copenaghen nell'aprile del 2012: «Ciò che deve accadere è che i dottori scendano dal loro piedistallo e che i pazienti si alzino dalle loro ginocchia».³²

L'equilibrio asimmetrico è messo in bilico dal paziente *empowered* nell'epoca della post-verità: un paziente più consapevole della propria libertà di scelta del percorso di cura, della possibilità di rischi e conseguenze. Al medico non basta fare leva sul proprio *ethos* per assicurarsi totale fiducia e credibilità. L'aspetto comunicativo e la persuasione nella dimensione soggettiva della relazione assumono ancora più rilievo. Tuttavia, «superare l'asimmetria della relazione paternalistica non vuol dire ritrovarsi in una relazione neutra, in cui i due interlocutori hanno un ruolo equivalente e sono, per questa ragione, intercambiabili; asimmetrico non è, infatti, sinonimo di gerarchico bensì, semplicemente, connota la diversità nella relazione».³³ A ragion di ciò occorre «considerare il carattere personale della relazione medico paziente e, in particolare, la questione riguardante il ruolo peculiare di ciascun parlante nella relativa argomentazione».³⁴

Si rende necessaria, dunque, l'evoluzione da un *collaborative model* sopra menzionato a un *contextual model*. Secondo tale modello teorizzato da Alan Gross,³⁵ il rapporto tra persuasione e retorica in ambito medico-scientifico deve essere inteso in senso profondo, come strumento utile alla costruzione di un rapporto che non miri semplicemente a sostenere che le cose stanno in un certo modo, ma a spingere i pazienti a comportarsi in un certo modo. Il modello contestuale focalizzandosi non sulla validità delle osservazioni scientifiche proferite dall'esperto ma sulle situazioni contestuali del pubblico ha l'obiettivo, dunque, di favorire nel dialogo la formazione di un paziente attivo all'interno del processo di cura. Come sapientemente avvisano Labinaz e Sbisà infatti:

L'ampia disponibilità di informazioni relative a tematiche medico-sanitarie potrebbe far pensare che la cultura medica media delle persone possa innalzarsi di livello e condurre a un loro *empowerment* nei confronti delle decisioni che riguardano la loro salute, dall'altro, è evidente che un utilizzo non consapevole di tali informazioni può comportare grossi rischi.³⁶

Il modello contestuale deve prendere in considerazione vantaggi e rischi della nuova qualità *empowered* del paziente. È nello spazio di attesa tutto interno al dialogo tra il medico di



Medicina Generale e il paziente che si realizza allora quella responsabilità partecipativa che segna il passaggio dal ‘persuadere a’ al ‘persuadere che’.³⁷

3. Approccio metodologico

Nello spazio di attesa che si crea tra la narrazione del paziente e la deliberazione terapeutica, tra la persuasione del consiglio e la sua attuazione si intesse un discorso «intrinsecamente argomentativo»,³⁸ costituito a sua volta da piccole attese e dal loro progressivo superamento. In tempi di post-verità, l’*empowerment* del paziente deve essere rispettato attraverso la creazione del contatto delle menti,³⁹ ovvero l’apertura intellettuale che riconosce e valida gli accordi generali indirizzati per riportare il discorso comune nelle deliberazioni sul presente sul futuro.

In questa relazione porteremo in superficie alcuni *exempla* retorico-argomentativi rintracciati nella comunicazione medico-paziente. Il *corpus* di consultazioni sulle quali si fonda l’analisi risale al 2014. Le consultazioni sono avvenute in uno studio di Medicina Generale e sono state ricostruite in maniera fantasiosa e riportate in questo lavoro affinché ne rimanga intatto il solo aspetto linguistico-argomentativo. Tali estratti verranno riportati nei prossimi paragrafi in carattere corsivo, al fine di differenziarli dal resto del corpo di testo. Essi saranno inoltre introdotti rispettivamente da una ‘P:’ per indicare il turno conversazionale del paziente e da una ‘M:’ per quello del medico.

L’approccio metodologico adottato riguarda l’applicazione del *Trattato dell’Argomentazione* di Perelman e Olbrechts-Tyteca all’analisi delle consultazioni.

In particolare, intendiamo far emergere da questo lavoro la pluralità degli orizzonti d’attesa che possono caratterizzare la consultazione medico-paziente. L’anamnesi, la lettura del referto, la definizione del rischio, la ricerca di un’identificazione patologica o di un piano terapeutico poggiano le loro fondamenta sulla percezione dell’attesa. Come tale percezione viene nutrita dal punto di vista retorico-argomentativo nel dialogo di cura? Dal momento che l’attesa pervade sì entrambi gli interlocutori, ma in particolar modo acquista carattere d’urgenza per il paziente, le analisi si concentreranno soprattutto sulle strutture retoriche e di ragionamento utilizzate da quest’ultimo. Nella prima consultazione l’attesa della diagnosi e della definizione del rischio è funambolicamente gestita dagli interlocutori in un continuo passaggio dal piano del *pathos* a quello del *logos*. Il procedimento analogico basato sulla *memoria* caratterizza invece la seconda consultazione nel tentativo di ridurre lo spazio di attesa. Tale tentativo è bene evidente anche nella terza consultazione, attraverso l’uso da parte del paziente di figure di comunione e la conseguente demolizione dell’equilibrio asimmetrico, che caratterizza il dialogo di cura. La struttura analogica, non più sostenuta dalla memoria cronologica del trascorso patologico, quanto intesa piuttosto come strumento linguistico per la narrazione della sofferenza, ritorna nella quarta e ultima consultazione presa in analisi; attesa portante in questo caso è la ricerca del nome della malattia.



4. Le prove retoriche nell'attesa: il paziente impaziente

«Il malato immaginario è, in modo nuovo,
proprio per la sua natura,
veramente malato»

Karl Jasper, *Psicopatologia generale*, 1913.

All'interno del modello *patient centred* le capacità tecniche e biomediche del modello *doctor o disease centred*, sono affiancate dalle capacità tecniche di comunicazione che, nell'azione medica, sono volte a garantire dignità e usabilità ai contenuti espressi dall'esperienza di chi vive la *disease* come patologia organica, non separabile nel malato dalle istanze soggettive, psicologiche, sociali dell'essere malato. L'insieme complesso di questi elementi costituisce l'agenda del paziente,⁴⁰ ovvero il linguaggio, le metafore che utilizza, l'interpretazione dell'evento morboso, del vissuto, delle risorse del contesto sociale che lo circonda, della cultura intesa antropologicamente (costituita da *logos, pathos, ethos e methodos*).

Richiamando quanto detto nell'introduzione a proposito del sistema delle prove descritto da Aristotele, conviene porre l'attenzione sul ruolo che *pathos, ethos* e *logos* esercitano nella costruzione di discorsi che risultino "possibilmente persuasivi per qualcuno". Come sottolinea Zagarella:

Ogni discorso può dirsi davvero tale e può aver presa sul mondo solo come risultato di una relazione dinamica tra gli elementi che lo compongono, solo cioè in quanto in esso l'oratore si mostra in un certo modo e nell'ascoltarlo o leggerlo l'uditorio ha l'occasione di farsi un'idea di chi parla o scrive, ponendosi in una determinata disposizione d'animo nei suoi confronti. La scelta di separare gli aspetti logici da tutti gli altri elementi che compongono un discorso – propria dell'immaginario collettivo in cui vige il mito del giudizio neutro, imparziale, a mente fredda, nonché un'idea della scienza come di un'entità astratta che parla per sé – rischia di impoverire la realtà degli scambi comunicativi e di lasciare il discorso scientifico in balia della capacità di arrangiarsi dei singoli ricercatori.⁴¹

Un giovane paziente entra nello studio del medico e manifesta la sua ansia di aver contratto una malattia sessualmente trasmissibile.

P: Buongiorno io sono venuto qua perché è più o meno da un mese che ho un'idea fissa in testa perché ho avuto un rapporto sessuale con una ragazza [...] mi è rimasto sempre paura di questo virus HIV che...

La *narratio* del paziente viene scandita dalle domande in forma di *percursorio* del medico, il quale cerca di ricostruire gli eventi che hanno potuto generare l'ansia del contagio. Dall'anamnesi così ricavata, emerge che il paziente ha avuto un rapporto occasionale protetto in un paese straniero con una partner della quale non capiva bene la lingua. La richiesta subito esplicitata è che il medico gli prescriva il test per la ricerca degli anticorpi



anti-HIV su sangue, pur avendone già effettuato uno, di esito negativo a distanza di pochi giorni dal rapporto. Il paziente è consapevole che il test è in grado rilevare l'infezione non prima delle 3-12 settimane dal contagio, ma insiste tuttavia sull'urgenza della prova per placare la sua ansia. Siamo di fronte al caso di un paziente impaziente, molto preoccupato, che si costruisce un mondo fantastico di malato di HIV. Si tratta di una delle diagnosi più temute o cercate, che ronzano nelle teste di patofobici e ipocondriaci.

«Secondo l'American Psychiatric Association, tra i pazienti che si rivolgono al medico di base, la percentuale di persone ipocondriache è compresa tra il 2% e il 7%, uomini e donne in egual misura». ⁴² Il loro santo protettore è Argante, malato immaginario di Molière.

La strategia comunicativa del medico dunque è tutta rivolta alla rottura della narrazione immaginifica e alla ricostruzione di una narrazione verosimile. «La raccolta dell'anamnesi può essere una tappa fondamentale per ricostruire la storia personale e collocare la comparsa dei sintomi fisici in relazione a importanti eventi di vita». ⁴³ Tale necessità lega indissolubilmente il tema alle questioni principali del *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, attraverso l'applicazione della retorica aristotelica, come teoria razionale del preferibile, che indaga il rapporto tra retorica e psicologia, tra *Ethos* - la credibilità dell'oratore, di colui che parla, - *Pathos* il coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore, di colui a cui si parla e *Logos* - l'argomento stesso, ciò che si dice. ⁴⁴

Da un lato il paziente si muove funambolicamente tra il *pathos* e il *logos*, cedendo irrimediabilmente terreno al primo rispetto al secondo, dall'altro il medico, tenta di rompere la sua narrazione riconducendo l'argomentazione nell'ambito della terza prova aristotelica. Il rischio è infatti che «non sempre i pazienti ipocondriaci sono disposti ad accettare che qualcuno dica loro che il problema è di natura più psicologica che organica, e continuano a peregrinare tra medici di base e specialisti, in attesa di qualcuno disposto ad ascoltarli, visitarli, e, implicitamente, «contenerli». ⁴⁵

Come emerge più volte nel corso del dialogo, ad accrescere la paura di contagio è, per il paziente, la difficoltà comunicativa incontrata con la partner.

P: *Con una ragazza che non conoscevo veramente bene. Questo un mese fa e è stato protetto tutto però dato che non la conoscevo bene mi è rimasto sempre paura di questo virus HIV*

Ha ragione Susan Sontag ⁴⁶ quando dice che persino i nomi di queste malattie sembrano avere un potere magico, come nel primo romanzo di Stendhal, *Armance*, in cui la madre del protagonista si rifiuta di pronunciare la parola «tubercolosi», perché pronunciandola teme di affrettare il corso della malattia del figlio.

P: *Però questa ragazza quando mi parlava non capivo bene le cose.*

L'entimema che fonda il ragionamento è basato su una generalizzazione accreditata dall'opinione comune, secondo cui chi ha un rapporto sessuale con persone sconosciute



aumenta il rischio di contrarre l'HIV. A distanza di dieci anni dalla pubblicazione del suo *Illness as Metaphor* (1978), nel suo *AIDS and Its Metaphors* (1988), Sontag metteva in luce come l'AIDS fosse divenuta una categoria sociale-morale abitata da metafore punitive. La malattia si lega in questo modo a pratiche specifiche che la gente dovrebbe abbandonare. Scrive Sontag:

La trasmissione per via sessuale di questa malattia, vista dai più come una calamità che ci si procura da sé, viene giudicata con maggiore severità rispetto alle altre forme di trasmissione, soprattutto in quanto l'AIDS è considerata come una malattia dovuta non solo all'eccesso sessuale, ma alla perversione [...]. Una malattia infettiva il cui principale mezzo di trasmissione è di tipo sessuale sottopone inevitabilmente a maggior rischio le persone che sono sessualmente più attive, ed è facile considerarla una punizione per tale attività. Si ritiene che chi contrae una malattia attraverso una pratica sessuale è più responsabile, per cui merita maggior biasimo.⁴⁷

Il pensiero giudicante sull'atto commesso ingrandisce l'ansia del tempo d'attesa, del tempo necessario per effettuare il test.

L'*occupatio*, l'anticipazione dell'obiezione del medico basata sul dato scientifico, sostituisce nella argomentazione del paziente la forma interrogativa, che infatti è eclissata in favore di uno stile allusivo e aposiopetico, attraverso cui il paziente chiede all'esperto di prendere il turno conversazionale per sciogliere i propri dubbi.

P: Infatti e quindi non sapevo se dovevo, perché io so che ci sono diversi livelli di test ci sono alcuni che riescono a capirlo magari la terza settimana altri che magari sono un po' meno affidabili comunque io qui non ci capisco niente.

Si apre a questo punto il secondo orizzonte di attesa che, pur non evadendo dalla dinamica ondulatoria tra *pathos* e *logos*, è tutto volto alla definizione del rischio. In questo caso il medico, che di fronte a una *quasitio finita* non ottiene una risposta assertiva o negativa da parte del paziente, usa il procedimento della definizione per dissociazione.

M: Protetto con il preservativo?

P: Con il preservativo sì sì. So che il pericolo è molto basso rispetto al ehm

La dissimulazione della paura, celata dietro al dato statistico di pericolo di contrarre la malattia, lascia emergere, nella reticenza, il timore, tipico di ogni paziente di essere rispetto al 99% dei sani, quell'1% di malati. Il paziente teme di essere *l'exemplum in contrarium* che impedisce la generalizzazione e invalida la regola.⁴⁸ «È importante che il clinico non si faccia convincere a medicalizzare una situazione che medica non è, ma è altrettanto importante che sappia instaurare una relazione di fiducia senza minimizzare e svalutare le preoccupazioni del paziente».⁴⁹

Il medico tenta di rassicurare il paziente riportando l'argomentazione sul piano del *logos* dichiarando la bassa possibilità statistica che sia avvenuto il contagio. Si tratta di



un'argomentazione quasi-logica fondata sul probabile e che si realizza quando si abbiano valutazioni fondate contemporaneamente sull'importanza degli eventi e sulla probabilità che hanno di verificarsi, cioè sulla grandezza delle variabili e sulla loro frequenza, sulla speranza matematica.⁵⁰ La narrazione fantastica del paziente è dunque nuovamente interrotta mediante una *commoratio*, che tuttavia non riesce a riportare l'argomentazione sul piano del *logos*. È raro riuscire a rassicurare i pazienti ipocondriaci. Da una parte, dunque, il medico rischia di sottovalutare i sintomi e i segni di una patologia organica in atto; dall'altra rischia di abbandonare il paziente alle sue peregrinazioni, con medicalizzazioni inutili e senza fine.⁵¹

Il paziente, infatti, dirige ora il suo ragionamento all'eccezionalità della sua condizione:

P: Lo so, non so ma è una cosa so che forse è esagerato

Al luogo di qualità, introdotto dall'antitesi allusiva proposta dal paziente, il medico oppone quello di quantità fondamento del normale e della norma, sulla base della frequenza. Insieme a esso sfrutta persuasivamente la forza stessa degli argomenti.

M: No non è esagerato, è normale, però volevo solo insomma tranquillizzare rispetto ai rischi che non sono poi così elevati

Una tecnica molto efficace è quella di restringere la portata degli argomenti. Tutte le tecniche d'attenuazione danno l'impressione favorevole di ponderatezza, di sincerità e concorrono a distogliere dall'idea che l'argomentazione sia un espediente. Da queste tecniche di attenuazione derivano le figure come la reticenza, la litote, l'eufemismo come espressione di una volontà di moderazione.⁵² L'operazione del medico, dunque, agisce in modo duplice: rompe la narrazione fantastica del paziente riportandolo alla realtà e alla normalità e crea una nuova attesa che questa volta è quella definitiva del risultato scientifico. «Ancora una volta al medico è richiesta una tensione, un tormento: né medicalizzare troppo, né psicologizzare troppo. Deve saper fare una cosa difficilissima: mettersi in relazione con la «psiche del corpo». Saperlo fare «caso per caso» a misura di *quel* paziente».⁵³

5. La memoria come creatrice dello spazio d'attesa

*[...] Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.*

Jorge Luis Borges, *Elogio de la sombra*, 1969.

All'interno del rapporto di fiducia, lo spazio di attesa del paziente, nel momento in cui si reca nello studio di Medicina Generale per una consultazione con il proprio medico di base, è spesso nutrito da un lato dall'aspettativa che il medico ricordi perfettamente



la propria storia clinica, dall'altro che il medico confermi l'auto-diagnosi del paziente, il quale si ritiene «esperto della propria malattia». ⁵⁴ La memoria, come serbatoio per le argomentazioni costruite attorno al «nesso causale» ⁵⁵ che, cioè, dato un evento, tendono a individuare l'esistenza di una causa che ha potuto determinarlo, diviene dunque strategia capitale nella *narratio* del paziente. Il paziente, del resto, non accoglie il parere dell'esperto, ma ponendosi come *pares* e partecipando attivamente alla costruzione della diagnosi attraverso l'indagine del *primum movens*, compete con lo stesso diagnosta.

Nella consultazione in esame, il turno conversazionale del medico all'interno del dialogo è infatti quasi completamente assorbito dalla stessa paziente, che pone al curante domande tipiche del processo di anamnesi in attesa di una *confirmatio*.

P: Io allora io c'ho il solito problema e mi comincia a far male un po' il tallone e mi viene tutto su mi fa male l'anca

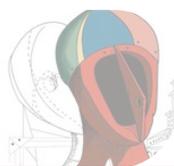
Interessante è che sia la paziente stessa a creare all'inizio del dialogo uno spazio d'attesa basato sulla *memoria* del proprio trascorso patologico.

P: C'ho dolore ecco [...] Come quell'anno che due anni fa, che ero andata a fare quelle cose che poi non mi avevano fatto niente [...] adesso però sento un po' male solo tallone quindi vuol dire che è la stessa cosa dell'altra volta [...] Io ho detto le porto tutto così sa già che medicine prendevo

Per comprendere meglio cosa s'intenda con la creazione di un sistema di attese basate sulla *memoria*, va notato che dal punto di vista della retorica *docens* la *memoria*, trattata per la prima volta sistematicamente insieme alle altre parti (*inventio*, *dispositio*, *elocutio* e *actio*) nella *Rhetorica ad Herennium* ⁵⁶ (II16-24), è intesa come capacità di ricordare, ottenuta e rinforzata con particolari accorgimenti tecnici. ⁵⁷ Non è alla memoria così intesa che va il nostro interesse, quanto piuttosto a quell'aspetto della retorica *utens* che lega la *memoria* alla teoria dell'argomentazione e fa della *memoria* una risorsa ermeneutica.

Deriva da Hume l'idea della memoria come fondamento dell'abitudine, in qualità di strumento della facoltà conoscitiva dell'uomo. L'abitudine, a sua volta, è «ciò che procede da un'antecedente ripetizione», ⁵⁸ e costituisce quindi un meccanismo che agisce prima che intervenga la riflessione. Intendendo l'abitudine come un fatto di esperienza, Hume lega la memoria e il nesso causale alla convinzione che porta a credere che «i casi dei quali non abbiamo nessuna esperienza debbono necessariamente assomigliare a quelli dei quali abbiamo esperienza [...] poiché l'intelletto o l'immaginazione può trarre conseguenze dall'esperienza passata senza rifletterci su, anzi senza bisogno di formulare nessun principio in proposito o ragionare su esso». ⁵⁹

Tale concezione della *memoria* trova riscontro anche nella teoria degli schemi e degli script originariamente formulata dalla Gestalt e ripresa poi dalle ricerche sull'intelligenza artificiale di Marvin Minsky, Roger Schank e Robert Abelson, ⁶⁰ che ha avuto ruolo fondamentale per la nascita della neuroretorica. Dalla teoria dello schema (detto anche *frame*) deriva la



convinzione che ogni nostra nuova esperienza si inserisca in quello che può essere definito uno schema di attese nutrito dalla memoria. L'esperienza cioè «viene compresa sulla base di un confronto con un modello stereotipico, derivato da esperienze simili registrate nella memoria: ogni nuova esperienza è valutata per conformità o difformità rispetto a uno schema pregresso». ⁶¹ Gli schemi così intesi permettono non solo la concettualizzazione e la decodifica delle informazioni, ma si configurano come una struttura generatrice di attese: assumendo una funzione di predizione e interpretazione della realtà, la memoria mette nelle condizioni di generare inferenze o formulare aspettative. ⁶² Si tratterebbe di uno dei sistemi neurocognitivi ⁶³ della cosiddetta memoria episodica, concetto proposto per la prima volta nel 1972 dallo psicologo Endel Tulving. La sua funzione sarebbe quella di consentire agli individui non solo di esperire di nuovo eventi passati, ma anche di simulare o immaginare episodi, scenari o eventi futuri. ⁶⁴ Lungi dall'immagine di platoniana memoria dei blocchi di cera molle su cui imprimere un sigillo, i ricordi tendono a essere ricostruiti in base alle credenze, alla presumibilità di quanto è già accaduto e all'aspettativa di quanto possa accadere. Ricostruire i ricordi, piuttosto che riprodurli fedelmente, renderebbe possibile l'*episodic future thinking*, cioè pensare a episodi che potrebbero plausibilmente svolgersi in futuro. I ricordi sarebbero, inoltre, *goal-directed*, ossia pilotati dai nostri obiettivi temporanei, al punto che «vivono con i nostri interessi e insieme ad essi si modificano». ⁶⁵ Sulla base di queste evidenze, il filo su cui si muove l'argomentazione della paziente rischia di ricadere nel ragionamento tendenzialmente fallace del *confirmation bias*, la tendenza a ricercare evidenze o prove a favore delle proprie credenze aspettative o ipotesi piuttosto che quelle che potrebbero falsificarle. ⁶⁶ La memoria diviene allora nell'argomentazione induttiva della paziente strumento essenziale a servizio del ragionamento basato sull'analogia, come emerge dalla domanda che pone al curante:

P: Quindi è la stessa cosa dottore? Perché tanto io sento che è uguale

L'analogia, a sua volta, si fonda sulla rappresentazione di un rapporto costruito per somiglianza o per contrasto: l'evocazione o la ripetizione di ciò che è noto conduce a un'esperienza nuova. La conclusione alla quale giunge la paziente, rompendo lo spazio d'attesa rispetto alla diagnosi del medico, è che la situazione patologica è la medesima della precedente. La differenza è che, grazie all'esperienza vissuta, conosce i mezzi che possono permetterle di agire senza indugio.

P: Non sono al punto dell'anno scorso...sono venuta prima per evitarlo

Il ruolo del medico sarà allora quello di porsi in uno spazio di dialogo che agisce sullo scenario presente-futuro, partecipando con la paziente nel processo di memoria ricostruttivo, senza tuttavia escludere la dimensione di non attendibilità di eventi non ancora esperiti. Il suo



compito cioè sarà quello di non permettere che la memoria episodica agisca come tenaglia asfittica sulla diagnosi futura.

6. La riduzione dello spazio d'attesa: figure di comunione e rottura dell'equilibrio asimmetrico

Il n'y a pas de maladies, Il n'y a que de malades
J.J. Rousseau

La dimensione dialogica prevede inevitabilmente un'analisi dei caratteri in senso bidirezionale. Tanto più se si presuppone l'adozione di un *contextual model*, in cui la dimensione soggettiva, contestuale del paziente è riconosciuta come indiscutibile punto di partenza nell'impostazione del percorso di cura della persona. Il medico saggio, come scrive Ghilardi, «sarà colui che con una solida conoscenza fisiologica ed un altrettanto solida pratica clinica è in grado di valutare [...] non tanto quale tipo di malattia abbia il proprio paziente, quanto piuttosto che tipo di paziente stia soffrendo quella determinata malattia». ⁶⁷ È colui che si pone innanzitutto una domanda che lascia per un momento da parte l'aspetto clinico della relazione, ravvivando le proprie competenze teoriche, ossia calandole all'interno di una dimensione personale imprescindibile: che tipo di paziente ho davanti? Si crea così la prima attesa nel dialogo, la cui risoluzione è rintracciabile nella narrazione della sofferenza, fundamenta della relazione. Tale relazione «si fonda su una esposizione e comprensione non logica e sequenziale del problema ma 'associativa, formulaica, verbomotoria, enfatica, ridondante, agonistica e partecipativa'. Come è tipico, secondo Ong, di quella concettualità definita orale e che agisce sia nel paziente che nel medico». ⁶⁸

In questa consultazione il paziente accelera il raggiungimento del punto di incontro, facendo entrare in *medias res* il curante nella propria sfera personale. Il modello dialogico partecipativo della tassonomia di Ghilardi ⁶⁹ viene attuato in primo luogo dal paziente ed è lo stesso paziente a rompere in maniera particolarmente convincente l'asimmetria bidirezionale tipica. Egli coinvolge il medico nella sua esperienza di malattia con lo spontaneo utilizzo di figure di comunione, come l'enallage della persona, fin dalla prima battuta:

P: Siamo messi un po' male [...] c'è un problema

Il problema è presentato dal paziente impersonalmente, come qualcosa che non è completamente in lui, ma che esiste sotto gli occhi di entrambi gli interlocutori. Lo stile comunicativo della comunione inevitabilmente supera l'attesa del raggiungimento dello spazio di condivisione. Non è un caso che la ricerca di terreno condivisibile porti naturalmente a un significativo uso di linguaggio figurato.



Il paziente descrive la tosse associandola a una rumorosa fisarmonica, poi a un pantano. Le metafore usate sono perlopiù legate alla sfera della vita quotidiana. Esse costituiscono l'esempio per eccellenza dell'inadeguatezza del modello del codice, per cui il linguaggio fungerebbe da mero strumento comunicativo. Sebbene il contributo di Sontag, preziosa fonte di riflessione nell'analisi precedente, resti altamente illuminante e influente, la sua visione di un futuro libero da metafore nella rappresentazione comunicativa della malattia è stata attualmente abbandonata, perché si è rivelata allo stesso tempo irrealistica e indesiderabile: «Metaphor is seen as resource insofar as it enables suffers to express and share their experiences, and professionals to clarify various aspects of diseases and treatments».⁷⁰ Le metafore in questione testimoniano al contrario l'esigenza di una comprensione del mondo ben più ampia, che comprende al contempo il mondo dei valori, assumendo un terreno di conoscenza complesso condiviso tra i parlanti. Il linguaggio a questo punto «più che un attrezzo, costituisce il modo tipicamente umano di aver presa sul mondo».⁷¹ Una delle principali funzioni della metafora nuova secondo Lakoff e Johnson sarebbe quindi fornire una comprensione parziale di un tipo di esperienza in termini di un altro tipo di esperienza. D'altra parte nel figurarci la sofferenza cerchiamo metafore personali per mettere in luce e rendere coerente la nostra realtà presente, in un certo senso per razionalizzare l'esperienza e renderla negoziabile con chi, della nostra sofferenza, non è esperto. «Le metafore ci consentirebbero di concettualizzare le nostre emozioni in termini più chiari e di collegarle ad altre aree esperienziali. Più che concettualizzare il non-fisico in termini fisici, le metafore ci aiutano a pensare l'amorfo nei termini di ciò che è formato».⁷² Le metafore usate in questo caso dal paziente sono metafore originali e creative. Lebaniz e Sbisà definiscono le metafore come uno «strumento da maneggiare con cura»,⁷³ in quanto come è vero che spesso sono usate per il loro aspetto cognitivo, con lo scopo di rendere comprensibile l'argomento trattato, allo stesso modo le metafore più ricercate e creative possono talvolta sollecitare l'aspetto emozionale in primo luogo, e poi la comprensione di quanto detto.⁷⁴ Nel nostro caso però scopo di tali metafore fantasiose è far comprendere al curante la qualità della tosse da cui il paziente è colpito. Importante è la funzione del *blending* della figura, ossia della fusione tra il dominio sorgente e il dominio bersaglio. La teoria del *blending* supera senza contrapporsi il modello Lackoff-Johnson di metafora, sottolineando «il carattere parziale dei domini concettuali coinvolti nella costruzione metaforica, prevedendo che il dominio sorgente e il dominio bersaglio abbiano in comune uno spazio (*blended space*) in cui il materiale concettuale selezionato dalla sorgente e dal bersaglio risulta combinato per formare una nuova struttura».⁷⁵ È inoltre interessante notare le precise associazioni che il paziente porta alla luce. Dalla sfera uditiva della tosse rumorosa associata al suono della fisarmonica, il paziente passa alla sfera tattile, per cui la tosse diventa un pantano. Possiamo fare riferimenti a studi sinestesici che riportano la tendenza a una direzionalità dei sensi dall'alto al basso, in nome di un procedimento cognitivamente più naturale. Il tatto è considerato senso basso in quanto più esteso, non relativo a un organo specifico: «alcuni attributi come lo spessore, la durezza o la presenza



di vibrazioni vengono percepiti esclusivamente a partire dal tatto, che dunque riveste un'importanza fondamentale nello sviluppo dei nostri sistemi di credenza in relazione alla realtà». ⁷⁶

Tuttavia, il terreno di condivisione, quel *blended space* che deve essere ricercato anche ad alto livello nella relazione medico-paziente, non deve diventare motivo di vanificazione dei ruoli, ma deve garantire l'esistenza delle sfere d'origine. Come il medico non potrà mai provare allo stesso modo del paziente i malesseri corporei, così quest'ultimo dovrà riconoscere di non avere la stessa esperienza e competenza medico-scientifica del curante. L'*ethos* del medico e il carattere asimmetrico dell'esperienza devono essere comunque preservati. È infatti sempre il medico ad avere parte attiva nella formulazione della diagnosi: «in termini psicologici, la formulazione di una diagnosi corretta è compito esclusivo di un'unica persona, e questa è il medico». ⁷⁷

P: Poi ho fatto quelle analisi mi han detto che non ho niente. Poi ho dei mali delle volte qua e della volte qua. Poi la partenza dal ginocchio allora dico come mai mi han detto che va tutto bene

L'anafora del 'poi' definisce lo spazio di un nuovo orizzonte di attesa da parte del paziente. Tuttavia egli comincia a profilarsi come paziente *over-engaged*, rompendo il prezioso equilibrio asimmetrico.

M: È dovuto anche al diabete quel problema.

P: Ah, è il diabete sicuro.

Nonostante gli esami stabiliscano che non vi sia alcun valore fuori dalla norma, il paziente avverte un disturbo e, riconoscendolo come effetto, partecipa attivamente all'indagine della causa, attorno alla quale si concentra la sua attesa. Egli si pone come *pares* nei confronti del diagnosta, facendosi sì che ben presto si crei una discrepanza di attese tra quello che il paziente vuole sentirsi dire e quello che gli dice il medico. Il paziente rovescia la didattica socratica che prevedeva l'accordo del maestro con il punto di vista dell'allievo come base attraverso cui poterlo maieuticamente superare; dichiara il proprio consenso alla tesi del medico intendendo però in realtà oltrepasarlo. Si sviluppa così un'argomentazione basata sul ragionare per causa e per effetti. Si tratta, tra le argomentazioni permesse dal nesso causale, di quelle che dato un evento, tendono a individuare l'esistenza di una causa che abbia potuto determinarlo.

M: È un'inflammatione dei nervi dovuta al diabete

P: Ah ma guardi che lo so che son diabetico però guardi che non c'entra mica il diabete. Cioè lì è la questione del nervo infiammato

Il nesso causale assume un rilievo importante nel ragionamento che Perelman definisce della probabilità retrospettiva: si tratta di eliminare, in una costruzione puramente teorica,



la causa vista come condizione necessaria del prodursi del fenomeno, per considerare le modifiche che risulterebbero da questa eliminazione.⁷⁸

Deve essere duro per il paziente accontentarsi di non sapere le cause della sua malattia (Perché mi si è alzata la pressione? Ci sarà pure un motivo!) [...] In realtà è difficile anche per il medico accontentarsi delle sue conoscenze e tollerare l'incertezza di una sua prognosi, per quanto banale sia il malanno in causa. Sotto questo aspetto, il futuro, la prognosi, la previsione, rappresenta un momento drammatico del rapporto con il paziente, lo spazio di tempo in cui le angosce del medico e quelle del malato emergono nell'atteggiamento di resistenza alla comunicazione da parte dell'uno e di preoccupata attesa da parte dell'altro.⁷⁹

Il paziente tenta in questo caso di combattere 'la preoccupata attesa' accelerando il tempo lento dell'anamnesi, della creazione di spazio condiviso, non rispettando però d'altro canto lo spazio della diagnosi del medico. Quest'ultimo si trova a dover fronteggiare un aspetto ben più complesso dell'accertamento di un'ipotesi diagnostica o terapeutica, ossia l'aspetto relazionale, contestuale del paziente, che necessita di una ridefinizione dei ruoli e di un'accettazione più ponderata degli spazi d'attesa.

7. La struttura del reale: l'attesa della definizione, identità e ragionamento analogico

*È il mondo delle parole a creare il mondo delle cose,
inizialmente confuse nell'hic et nunc del tutto in divenire,
dando il suo essere concreto alla loro essenza,
e ovunque il suo posto a ciò che è di sempre:*

ktema es aeéi

Funzione e campo della parola, in Lacan 1966, p. 269.

Come affermato nell'introduzione al saggio, la sfera del discorso non comprende solo l'aspetto deliberativo del percorso di cura. Trattiamo dunque in coda uno dei primi orizzonti di attesa chiamati a realizzarsi nel dialogo, ossia la coppia attesa-diagnosi. Il discorso è volto all'identificazione della presenza e prefigurato nella narrazione della sofferenza. «La presenza agisce in modo diretto sulla nostra sensibilità»⁸⁰: il paziente sente spesso il bisogno di concretizzare la propria sofferenza, cosicché «ciò che è presente alla coscienza acquista un'importanza di cui la pratica e la teoria dell'argomentazione debbono tener conto».⁸¹ La sofferenza esiste già, ma attende e ha bisogno prima di tutto di un nome, affinché l'argomentazione deliberativa ne risulti valorizzata. Chiaro è, come avvisa Perelman, che la presenza non è mai certezza e che la sua evidenza genera nell'argomentazione un approccio selettivo degli elementi di cui fa uso. L'arduo compito del diagnosta può essere dipinto ancora una volta come un movimento funambolico tra *ethos*, *logos* e *pathos*. In questo caso, il medico agisce sul piano del *logos* attraverso gli argomenti *ad rem* e su quello del *pathos* attraverso gli argomenti *ad hominem*. Il paziente d'altro canto esplicita la necessità di trovare una definizione attraverso l'uso della struttura analogica come strumento linguistico e interpretativo della propria sofferenza.



Una paziente entra in ambulatorio e inizia a descrivere i propri malesseri in una *narratio* sbrigativa, ma dalla conclusione fortemente esemplificativa:

P: *E poi altra cosa come mai io quando parlo mi sento stanca? Cioè anche parlando con lei ora cioè io non ce la faccio più a parlare mi sento stanca ogni volta in testa cioè è una cosa, cos'è 'sta cosa?*

‘Cos'è sta cosa’. L’attesa del nome proprio che definisca il malessere, tradotto in descrizioni ancora molto vaghe. In retorica, diversamente dal senso scientifico, la definizione è una figura come le altre: appartiene alle figure di identità ed è considerata, nel Trattato dell’Argomentazione, come quasi-logica. quando «non è considerata né completamente arbitraria, né evidente, cioè quando dà o può dare luogo a una giustificazione argomentativa». ⁸² La definizione è una tensione. Ha un aspetto contrattuale, perché nella definizione è intrinseco lo sforzo di purificazione. È attesa di un *definiendum* che identifichi il *definiens*, lo circoscriva, presupponendo in questo senso di «superare la distanza che divide l’oggetto della definizione dai mezzi usati per definire». ⁸³ In ambito medico-somatico la ricerca della definizione è quella tensione che va verso la diagnosi. Questo spazio di tensione sospesa è nutrito da verbi di percezione come ‘mi sento’. Oltre a questi ricorrono talvolta espressioni, quali per esempio ‘mi sembra come se’, nella descrizione dei sintomi. Anche i verbi di apparenza, approfonditamente analizzati in un lavoro di Musi, ⁸⁴ fanno parte dei verbi di percezione e, in termini fillmoriani, afferirebbero tutti al *frame* di natura esperienziale della *experiential situation*. ⁸⁵ Tali verbi di percezione possono essere ricondotti alla modalità epistemica dell’evidenzialità, per cui «concernono la valutazione da parte del parlante dello statuto ontologico dell’evento soggiacente alla proposizione su cui hanno la portata [...] gli evidenziali indicano la fonte usata dal parlante per affermare qualcosa». ⁸⁶ Il verbo d’apparenza ‘sembrare’ in particolare può ricorrere in questo senso come indicatore di evidenzialità diretta, in cui «le proprietà comuni (parametro) che permettono l’istituzione del confronto, non testualmente espresse, sono parte integrante delle fonti di informazione a sostegno della verità della proposizione». ⁸⁷ Il paziente esprime incertezza sulla base della natura e della parzialità dei dati che ha a disposizione. Egli non può sapere con certezza se la sua sensazione sia davvero tale e quale al parametro che utilizza come paragone e attende la risoluzione nell’attribuzione di identità a tali percezioni corporee.

Il linguaggio del paziente è strumento di indagine fondamentale. Come scrive Bert, «la narrazione non dà solo informazioni sulla sua vita e su come la malattia la modifica [...] Solo attraverso la narrazione possiamo scoprire il linguaggio che il paziente usa, il significato che dà alle parole e ai concetti, le metafore di cui si serve, le emozioni che prova». ⁸⁸ La particolarità comunicativa ricorrente della paziente in analisi è l’uso dell’analogia. Nel Trattato dell’argomentazione, l’analogia viene definita come tappa in campo scientifico, come anello della catena nel ragionamento induttivo, dove serve come mezzo di invenzione più che come mezzo di prova. ⁸⁹



P: A volte faccio fatica anche cose se perdessi non lo so tutto d'un tratto mi sento come se sto in una confusione. Mi sento come se io ho qualcosa nella gola

La fatica lega il 'non lo so' a reali situazioni di confusione. Il medico da parte sua costruisce lo spazio d'attesa necessario per la focalizzazione del problema con un elenco di probabilità. Il male alla gola sta al sintomo come il male alla gola sta alla sensazione di 'qualcosa' dentro la gola. Il superamento dell'analogia avviene attraverso la ridefinizione continua del foro. La comprensione del foro è la chiave del medico per la focalizzazione del problema nello spazio soggettivo della paziente. Il foro, ridefinito dal curante, non è forse un 'peso', più che un 'qualcosa'? 'Un fastidio'? L'analogia è figura dell'attesa, in quanto il suo statuto è precario, «dipende in gran parte dal fatto che essa può scomparire proprio per il suo successo»⁹⁰ e porta al superamento di una tappa, traguardo atteso da paziente e medico. L'uso dei deittici e dei nomi altamente generici, come 'cosa' ancora l'inesprimibile a tutto ciò che la paziente sperimenta nella realtà e che argomenta con esempi legati alla sua vita quotidiana. Le analogie della paziente, più che avere valore strettamente persuasivo, assumeranno in questo caso il compito di rinforzo, adempiendo a una funzione argomentativa più vicina a quella dell'esempio. Esse, ricche di particolari vividi e concreti, mirano a dare presenza e si costituiscono come base di un ragionamento induttivo attraverso cui, ancora una volta, la paziente vuole condurre il medico dall'elenco dei sintomi alla definizione di una diagnosi. Tale approdo si raggiunge in altre parole quando la narrazione del paziente può essere raccontata dal professionista nel processo di co-costruzione del significato.⁹¹

Gli schemi alla base delle tecniche argomentative per la ricerca della definizione sono caratterizzati da procedimenti di associazione o dissociazione. In questo caso il medico usa il procedimento della definizione per dissociazione. Essa si riscontra ogni volta cioè che si danno due definizioni che invece di essere usate come intercambiabili vengono utilizzate come due definizioni diverse di uno stesso concetto. Un esempio di definizione per dissociazione è: A: Io sono complicato B: No, tu non sei complicato sei complesso. Nella consultazione il medico domanda:

M: Stanca o fa fatica a respirare? [...] Qualcosa del tipo un peso o un fastidio?

Scriva Perelman nel Trattato in relazione alle dissociazioni come espediente per ottenere un risultato:

Le dissociazioni non vertono solo sui concetti usati nell'argomentazione ma anche sul discorso stesso, perché l'uditorio pratica nei suoi riguardi, sia spontaneamente, sia perché vi è invitato, dissociazioni di importanza capitale. Espediente è un modo di operare per ottenere un certo risultato come il procedimento di fabbricazione, mezzo tecnico per la confezione di un prodotto. [...] La dissociazione ha luogo solo dunque per togliere un'incompatibilità. Essa implica che si ha - su un piano che può d'altronde variare - una concezione del reale, criterio che permette di scoprire l'espedito ("argomenti veritieri", "realtà dei sentimenti dell'oratore", "realtà dei fatti enunciati"). Una concezione della realtà e una concezione dell'espedito si presuppongono a vicenda.⁹²



Altri espedienti utilizzati all'interno del dialogo sono le figure di raddoppiamento (epanortosi, epanadiplosi, anadiplosi), usate da entrambi gli interlocutori e volte ad aumentare il sentimento di presenza e a scomporre in maniera più dettagliata e co-costruita la complessità della narrazione di malattia.

Interpretare e dare un senso all'anamnesi significa dunque in prima luogo «approfondire la storia di un caso sino a farne una vera storia, un racconto, perché solo allora si avrà un 'chi', oltre un 'che cosa'». ⁹³ L'attenzione al percorso di condivisione e co-costruzione può sollevare interrogativi significativi, quali:

Come è possibile immedesimarsi con i propri pazienti senza perdere l'oggettività – che pure è componente essenziale dell'arte medica? Che significa essere amici in senso medico? Se l'amicizia è una condivisione, come la si può costringere al solo ambito medico? Andando ancora più in fondo alla questione, è davvero possibile immedesimarsi al punto tale da comprendere empaticamente ciò che l'altro sta attraversando? ⁹⁴

Lo strumento del linguaggio diviene in tal senso di vitale importanza, si pone da un lato come *medium* attraverso il quale poter condividere esperienza, dall'altro come *inter-medium* tra il paziente e il curante, per far sì che quest'ultimo, partecipando alla sofferenza, possa analizzare, scomporre e comprendere la narrazione per ri-significarla consapevolmente in termini tecnici. «*Metastrofé*» non significa capire la sofferenza, assimilandola, portandola dentro di sé, quanto piuttosto «essere trasportati verso il Soggetto della narrazione, incontrare il suo sguardo, mantenendo quella distanza che lungi dall'essere frattura, diviene garanzia di dialogo». ⁹⁵ La malattia o la sua definizione risultano in questo percorso co-creato come una pluralità di segni (racconto dei sintomi, sintomi, postura del corpo ecc.) interpretata da una pluralità di lettori (non solo il medico, ma anche e prima di tutto il paziente, con la cui narrazione fornisce già un'interpretazione). ⁹⁶ L'identificazione del paziente con la patologia non può dunque essere intesa come un vero e proprio punto d'arrivo, quanto piuttosto come un «circolo ermeneutico» che «resta aperto e richiede una costante fusione di orizzonti diversi». ⁹⁷ Il discorso della salute è costellato di orizzonti d'attesa, il punto non è superarli quanto prima, ma ridefinirli costantemente e in compartecipazione durante l'intero percorso di cura.

Conclusioni

Le consultazioni prese in analisi portano alla luce una fitta tessitura retorico-argomentativa che colma gli spazi di attesa da cui il dialogo medico-paziente è caratterizzato. L'attesa non è solo colmata, ma viene ridefinita dai due interlocutori affinché diventi lo scalino per l'avanzamento della costruzione del percorso di cura. Abbiamo forse dimenticato di parlare di un orizzonte d'attesa altrettanto peculiare del dialogo terapeutico. Quell'orizzonte d'attesa che viene a crearsi per mezzo di *obscuritas*, reticenze, figure di sospensione e di silenzio. Tali



figure possono caratterizzare la narrazione del paziente quanto quella del curante. Va fatta a questo proposito una distinzione tra quello che Valesio chiama il «silenzio transitivo»,⁹⁸ che consiste nel tacere, senza tuttavia opporsi al dire ma semplicemente riducendolo, e il «silenzio transitivo» quello che tace punto e basta.⁹⁹ Questo tipo di silenzio, che interrompe quell'orizzonte di attesa fondamentale nel processo di cura, induce rovinosamente verso il cosiddetto rischio di *noncompliance*. Nell'analisi retorica delle emozioni di Aristotele il legame dei *pathe* con la dimensione del piacere e del dolore acquisisce un ruolo fondamentale nel perseguire lo scopo primario della persuasione: indurre l'ascoltatore all'azione.¹⁰⁰ Il silenzio del paziente assume cioè un preciso significato comunicativo. Può essere prima di tutto espressione di meccanismi di difesa psichica (come la rimozione, l'isolamento, la negazione, la proiezione o la regressione) che proteggono dall'emergere di emozioni che il paziente teme di non poter controllare. Le modalità espressive del dolore del malato o del paziente in attesa di diagnosi, possono dare credito, cioè, a meccanismi inconsci di difesa che tendono a negare la malattia. In *Archeologia della mente: origini neuroevolutive delle emozioni* Panksepp, nell'analisi dell'evoluzione dei neurocircuiti che sottostanno alle principali emozioni, identifica sette principali neurocircuiti o "sistemi emotivi" che regolano i principali aspetti della vita. In questo senso, il silenzio come negazione comunicativa in risposta alla comunicazione della diagnosi, il rifiuto della realtà dell'evento, il tentativo di annullarla per difendersi dallo *shock* sono il risultato di processi-terziari in cui la rabbia induce azioni psicologicamente complesse che portano a cercare strategie per ripristinare e ricreare le situazioni desiderate.¹⁰¹ Il «silenzio transitivo» invece alimenta le figure come la *reticentia* e l'aposiopesi, e nutre quello spazio di attesa che è «forza espressiva»,¹⁰² non un limite dell'espressione/comunicazione verbale «quanto un serbatoio o una fonte d'ispirazione per un uso più profondo del linguaggio».¹⁰³ La retorica in grado di radicarsi nel silenzio si configura essenzialmente come una retorica dell'ascolto¹⁰⁴ ed è questo, del resto, l'aspetto che riguarda direttamente la retorica del dialogo medico-paziente. Anche l'ascolto del medico è in questo caso attesa che accoglie tanto le parole della narrazione del paziente quanto il silenzio dell'afasia che le abita. Il silenzio, l'ascolto e l'attesa assumo così il ruolo «benjaminamente assegnato al linguaggio umano di sonorizzare la lingua muta delle cose»,¹⁰⁵ nutrendo l'assenza e percorrendola.

**NOTE**

- 1 Cfr. Capaci 2017: 11.
- 2 Jauss 1989: 39.
- 3 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 119.
- 4 Zagarella 2015: 113.
- 5 *Ibidem.*
- 6 Ghilardi 2018: 23.
- 7 Bongiorno, Malizia 2002: 53.
- 8 Peron 2018: X.
- 9 Lunigiardi 2018: 40.
- 10 Peron 2018: XI.
- 11 Zagarella 2016: 98.
- 12 Zagarella, Bigi 2020: 15.
- 13 Piazza 2020: 36.
- 14 Zagarella, Bigi 2020: 17.
- 15 Balint 2014.
- 16 Di Piazza, Piazza 2015: 261.
- 17 Zagarella 2020b: 190.
- 18 Piazza 2004: 160.
- 19 Zagarella 2015: 19.
- 20 Di Piazza, Piazza 2015: 259.
- 21 Douglas 1996: 193.
- 22 Benincasa, Bernabé, Danti 1998.
- 23 Douglas 1996: 193.
- 24 Caporale, Zagarella 2020: 152.
- 25 Tartarini 2017: 111.
- 26 Cfr. Kaba, Sooriakumaran 2007.
- 27 Szasz, Hollender 1956.
- 28 Ghilardi 2018: 20.
- 29 *Ibidem.*
- 30 *Ibidem.*
- 31 *Ibidem.*
- 32 *Ibidem.*
- 33 Caporale, Zagarella 2020: 153.
- 34 *Ibidem.*
- 35 Gross 1994.
- 36 Labinez, Sbisà 2020: 41.
- 37 Piazza 2020.
- 38 Caporale, Zagarella 2020: 142.
- 39 Perelman. Olbrechts-Tyteca 2013: 16.
- 40 Moja, Vegni 2000.
- 41 Zagarella 2020a: 7.
- 42 Lunigiardi 2018: 69.
- 43 Ivi: 76.
- 44 Aristotele, Rh. 1356a.



- 45 Lunigiardi 2018: 76.
- 46 Sontag 1978.
- 47 Idem 2002: 114.
- 48 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 386.
- 49 Lunigiardi 2018: 78.
- 50 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 277-278.
- 51 Lunigiardi 20118: 78.
- 52 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 503.
- 53 Lunigiardi 20118: 79.
- 54 Bernabé, Danti 1998.
- 55 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 285.
- 56 Cornificio, *Rhet. Her.*: II,16-24.
- 57 Mortara Garavelli 2012: 35.
- 58 Hume 1992: 117.
- 59 *Ibidem.*
- 60 Cfr. Minsky 1989: 150 ss; Shank, Abelson 1977: 64 ss.
- 61 Calabrese 2013: 29.
- 62 Ivi: 29-30.
- 63 Schacter, Tulving 1994.
- 64 Schacter, Addis 2007.
- 65 Bartlett 1932: 212.
- 66 Labinaz, Sbisà 2020: 54.
- 67 Ghilardi 2018: 23.
- 68 Bernabé 1989: 372.
- 69 Ghilardi 2018: 20.
- 70 Semino 2008: 176.
- 71 Caporale, Zagarella 2020: 146.
- 72 Calabrese 2016: 65.
- 73 Labinaz, Sbisà 2020: 62.
- 74 *Ibidem.*
- 75 Ivi: 66-67.
- 76 Ivi: 117.
- 77 Balint 2014: 120.
- 78 Perelman 1958: 287.
- 79 Benincasa 1989: 150.
- 80 Perelman 1958: 126.
- 81 *Ibidem.*
- 82 Ivi: 227.
- 83 Ivi: 228.
- 84 Musi 2020.
- 85 Ivi: 86.
- 86 Ivi: 54.
- 87 Ivi: 220-221.
- 88 Bert 2007: 20.
- 89 Perelman 1958: 430.
- 90 Ivi: 431.



- 91 Castagliuolo 2020: 226.
- 92 Perelman 1958: 485-486.
- 93 Venuti 2005: 86.
- 94 Ivi: 87.
- 95 Ivi: 91.
- 96 Mordacci 2009b: 30.
- 97 *Ibidem.*
- 98 Valesio 1986: 136.
- 99 *Ibidem.*
- 100 Piazza 2008.
- 101 Panksepp 2014.
- 102 Valesio 1986: 396.
- 103 *Ibidem.*
- 104 Piazza 2008.
- 105 Brandalise 2018: 264.

BIBLIOGRAFIA

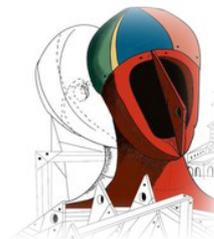
- Aristotele (1959), *Rh.: Ars Rhetorica*, in W. D. Ross (a cura di), Oxford, Clarendon Press, (trad. it. *Retorica*).
- Balint M. (2014), *Medico, paziente e malattia*, Roma, Giovanni Fioriti.
- Bartlett F. C. (1932), *Remembering: A study in experimental and social psychology*, Cambridge, UK, Cambridge University Press.
- Benincasa F. (1989), *Tempo e malattia*, in Bernabé S. (a cura di), *Il malato immaginato. Il Giudizio Clinico valutazione comunicazione e decisione in Medicina Generale*, Monza, CSeRMEG, pp. 145-151.
- Bernabé S., Benincasa F., Danti G. (1998), *Il giudizio clinico in medicina generale*, Milano, UTET.
- Bernabé S. (1989), "Il Malato immaginato", in Bernabé S. (a cura di), *Il malato immaginato. Il Giudizio Clinico valutazione comunicazione e decisione in Medicina Generale*, Monza, CSeRMEG, pp. 365-369.
- Bert G. (2007), *Medicina narrativa. Storie e parole nella relazione di cura*, Roma, Il Pensiero Scientifico.
- Bongiorno A., Salvatore M. (2002) *Comunicare la diagnosi grave. Il medico, il paziente e la sua famiglia*, Roma, Carrocci.
- Brandalise A. (2018), *Il presente come attesa. Pratiche del vuoto tra pensiero e poesia nel Novecento*, in Peron G., Sangiovanni F. (a cura di), *L'attesa. Forme, retorica, interpretazioni. Atti del XLV Convegno Interuniversitario* (Bressanone, 7-9 luglio 2017), Padova, Esedra, pp. 261-266.
- Calabrese S. (2016), *Retorica e scienze neurocognitive*, Roma, Carocci.
- Capaci B. (2017), *The Counsel of the Fox. Examples of Counsel from the Commedia, Short Stories, Letters and Treatises*, «Res Rhetorica Journal», vol. IV, pp. 1-11.
- Caporale C., Zagarella R.M. (2020), *L'argomentazione medico-paziente: il problema della comunicazione dal punto di vista retorico e bioetico*, «Medicina e Morale», vol. 2, pp. 139-158.
- Castagliuolo J. (2020), "L'arte di guarire nell'arte": tra terapia, argomentazione e narrazione, in Capaci B., D'Angelo M. (a cura di), *Il silenzio di Ippocrate. Quello che il medico dice e non dice: bugie pietose e reticenze nella cura*, Bologna, I libri di Emil, pp. 219-241.
- Cornificio (1969), *Rhetorica ad C. Herennium*, in Calboli G. (a cura di), Bologna, Pàtron.



- Di Piazza S., Piazza F. (2015), *La retorica che cura Per un approccio retorico alla psicoanalisi*, «Lo Sguardo. Rivista di filosofia», vol. 17, n. 1, pp. 255-266.
- Douglas W. (1996), *Arguments from Ignorance*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.
- Ghilardi G. (2018), *L'etica del discorso nella relazione tra medico e paziente*, «Argumentation and medicine», vol.12, n.1, pp. 18-29.
- Gross A.G. (1994), *The roles of rhetoric in the public understanding of science*, «Public Understanding of Science», v. 3, n. 1, pp. 3-23.
- Hume D. (1992), *Trattato sulla natura umana*, «Opere filosofiche», vol. I, Laterza, Bari.
- Jauss H.R. (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Universitas-Druckerei GmbH, (trad. it. *Perché la storia della letteratura?*, in A. Varvaro (a cura di), Napoli, Guida.
- Kaba, Riyaz A., Sooriakumaran, Prasanna (2007), *The Evolution of the Doctor-Patient Relationship*, in *International Journal of Surgery*, n. 5, (February 2007), pp. 57-65.
- Labinaz P., Sbisà M. (2020), *Informazioni su argomenti di medicina: un'analisi dell'attendibilità e fruibilità di testi online secondo una prospettiva pragmatica*, in Bigi S., Caporale C., Zagarella R.M. (a cura di), *Politiche del linguaggio in medicina. Una prospettiva etica e linguistica*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 41-74.
- Lingiardi V. (2018), *Diagnosi e destino*, Torino, Einaudi.
- Minsky M. (1989), *La società della mente*, Milano, Adelphi.
- Moja E.A., Vegni E. (2000), *La visita medica centrata sul paziente*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Mordacci R. (2009a), *Il problema antropologico dell'espressione del vissuto corporeo nel malato*, in Fondazione Zoè (a cura di), *La comunicazione della salute. Un manuale*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 8-11.
- Idem (2009b), *Il circolo ermeneutico nel processo diagnostico*, in Fondazione Zoè (a cura di), *La comunicazione della salute. Un manuale*, Milano, Raffaello Cortina, pp. 29-32.
- Mortara Garavelli B. (2012), *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani.
- Musi E. (2020), *Dalle apparenze alle inferenze*, Bologna, I libri di Emil.
- Panksepp J. (2014), *Archeologia della mente. Origini neuroevolutive delle emozioni umane*, Milano, Raffaello Cortina.
- Perelman C., Olbrechts-Tyteca L. (1958), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Peron G. (2018), *Introduzione*, in Peron G., Sangiovanni F. (a cura di), *L'attesa. Forme, retorica, interpretazioni. Atti del XLV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-9 luglio 2017)*, Padova, Esedra, pp. IX-XIX.
- Piazza F. (2020), *Parlare alla pancia. Sulla falsa dicotomia tra emozioni e ragione*, in Bigi S., Caporale C., Zagarella R.M. (a cura di), *Politiche del linguaggio in medicina. Una prospettiva etica e linguistica*, Pisa, ETS, pp. 31-40.
- Piazza F. (2008), *La retorica di Aristotele introduzione alla lettura*, Roma, Carocci.
- Piazza F. (2004), *Linguaggio persuasione e verità*, Roma, Carocci Editore.
- Schank R.C., Abelson R.P. (1977), *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structure*, Erlbaum, Hillsdale (NJ).
- Schacter D.L., Tulving, E. (Eds.) (1994), *Memory systems 1994*, Massachusetts, The MIT Press.
- Schacter D.L., Addis D.R. (2007), *The cognitive neuroscience of constructive memory: remembering the past and imagining the future*, «Phil. Trans. R. Soc. B», 362, pp.773-786.
- Semino E. (2008), *Metaphor in Discourse*, New York, Cambridge University Press.
- Sontag S. (2002), *Malattia come metafora: cancro e AIDS*, Milano, Mondadori.
- Szasz T. S., Hollender M. H. (1956), *A contribution to the philosophy of medicine: the basic model of the doctor-patient relationship*, «Archives of Internal Medicine», n. 97, pp. 585-92.



- Tartarini C. (2017), *Immagini, storia dell'arte e medical humanities: tra evidenze e narrazioni*, in Anselmi G.M., Fughelli P. (a cura di), *Narrare la medicina*, Bologna, Biblioteca "Ezio Raimondi" del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.
- Valesio P. (1986), *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, il Mulino.
- Venuti G. (2005), *Il rapporto paziente-medico. La capacità di essere-con*, in Gensabella M. (a cura di), *Il paziente, il medico e l'arte della cura*, Soveria Mannelli Cosenza, Rubbettino, pp. 85-96.
- World Health Organization (2012a), *ROADMAP Strengthening peoplecentred health systems in the WHO European Region A Framework for Action towards Coordinated/Integrated Health Services Delivery (CIHSD)*, Copenhagen, WHO Regional Office for Europe.
- Zagarella R.M. (2020a), *L'ethos nella comunicazione della ricerca scientifica*, «Esercizi Filosofici», vol. 15, pp. 1-15.
- Idem (2020b), *La comunicazione pubblica della ricerca biomedica: il ruolo dell'ethos*, in Capaci B. D'angelo M. (a cura di), *Il silenzio di Ippocrate. Quello che il medico dice e non dice: bugie pietose e reticenze nella cura*, Città di Castello, I libri di Emil, pp. 185-200.
- Zagarella R.M., Bigi S. (2020), *Prendersi cura delle parole. Il dibattito sulla salute dalla prospettiva delle scienze del linguaggio*, in Bigi S., Caporale C., Zagarella R. M. (a cura di), *Politiche del linguaggio in medicina. Una prospettiva etica e linguistica*, Pisa, ETS, pp. 9-30.
- Zagarella R.M. (2016), *Persuasione, fiducia e reputazione nel discorso medico-scientifico*, «The Future of Science and Ethics. Rivista scientifica a cura del Comitato Etico della Fondazione Umberto Veronesi», vol. 1, n. 2, pp. 97-104.
- Idem (2015), *La dimensione personale dell'argomentazione*, Padova, Unipress.



RETORICA E SCIENZA

*Kairós in science blogging:
immediacy, self-expression and audience engagement*

MARIA FREDDI

Università di Pavia

Corresponding author e-mail: maria.freddi@unipv.it

ABSTRACT

Il presente contributo indaga il concetto retorico di «kairós» quale fattore decisivo del successo argomentativo della comunicazione scientifica online per evidenziarne la forma linguistica che assume nei blog di scienza, un genere di discorso sempre più usato da scienziati e gruppi di ricerca internazionali per coinvolgere il pubblico di esperti e non-esperti nell'impresa scientifica moderna. L'approccio è insieme retorico e linguistico, attingendo in particolare dagli studi di Carolyn Miller e colleghi sui generi della divulgazione scientifica e fondando l'analisi linguistica su osservazioni di frequenza in un corpus di blogs mantenuti da singoli scienziati di aree diverse.

The present paper explores the rhetorical concept of «kairós» as a decisive factor of the argumentative success of scientific communications to highlight the linguistic shape it takes in science blogs. Science blogs are a discourse genre increasingly used by scientists and international research groups to engage publics of experts and non-experts in the modern scientific enterprise. The approach is both rhetorical and linguistic. It draws from studies of popular science genres by Carolyn Miller and fellow rhetoricians and bases its linguistic analysis on frequency observations in a corpus of blogs maintained by scientists in different areas.

KEYWORDS

Kairós, Science blogs, Immediacy, Self-expression, Word frequency, N-grams



1. Introduction

In two influential papers published in 2004 and 2009 rhetoricians of science Carolyn Miller and Dan Shepherd examined the personal weblog from the perspective of genre studies, asking the question why have blogs become so popular a discourse genre? And what kind of social contingencies have made blogging take over as a preferred platform of opinion-making and information sharing when personal blogs became concerned with public affairs? From a rhetorical point of view, their question concerned the *kairós*,¹ i.e. the appropriate and timely context that originally made blogging an opportune and apt means of knowledge construction and dissemination. Based on extensive analysis of blogs, of their genesis in the 1990s and developments in the years 2000s, the scholars concluded that the success of blogs lies in their immediacy and apparent spontaneity, in the freedom of expression they allow for and the dialogic appeal of internet posting, which puts an individual in conversation with the potentially infinite audience of the web.

In this paper I build on Miller and Shepherd's 2004, 2009 analyses of the *kairós* of blogging to extend their original research questions to science blogs and find linguistic evidence of the rhetorical features of immediacy and spontaneity, the blurring of the boundaries between the private and public spheres and the dynamics of interaction and engagement which compel scientists to write online. I argue that by looking at frequently repeated phrases in a small corpus of science blogs maintained by individual scientists in different areas of science, one can retrieve linguistic traces of the rhetorical opportunity filled by blogs and understand more of the changing rhetoric of science of digital genres. This research endeavour is in line with the approach of the American New Rhetoric that owes to Perelman and Olbrechts-Tyteca's *Traité de l'argumentation*² in two respects: first, American rhetoricians highlight how discourse genres develop, stabilise and change and what shape they take when becoming diffuse;³ second, some, like Jeanne Fahnestock, have stressed that linguistic expression is the material correlate of argumentation and of the rhetorical construction of discourse aimed at persuasion.⁴ Because science discourse on the web is not exempt from persuasion,⁵ it is useful to analyse the style of blogs from a rhetorical perspective to unveil the ways in which the rhetor's communicative exigencies are realized linguistically, how discourse unfolds and interaction with the audience is shaped online. Section 2 reviews Miller and Shepherd's analysis of blogs and defines science blogs as a genre, while section 3 presents the results of the linguistic analysis of a small corpus of science blogs collected by the author as a part of a wider research project on knowledge dissemination.⁶ Sections 4 and 5 discuss the results considering the rhetorical concept of *kairós*, and finally, section 6 draws some conclusions.



2. The *kairós* of blogs: rhetorical approaches

Linguists and rhetoricians alike have tried to define blogs as a discourse genre. Blogs are webpages characterised by frequent posts displayed in reverse chronological order, with the most recent one on top, alternating multimedia contents such as videos, audios and text often linked to the main webpage through hypertextual links. The hypertext configuration of blogs is meant to prompt a selective rather than linear reading of their contents, while the regular updates are evidence of their timeliness and relevance to public discourses.

Miller and Shepherd have distinguished three phases in the development of blogs. The first phase coincides with the 1990s and a use of the internet limited to Information Technology experts, programmers who could code their own webpages and would post commentaries on websites of interests. The main function of blogging at the time was thus information sharing within a relatively niche community of interested users.⁷ The second phase of blogs goes in parallel with the technological developments of the web which allowed less web-savvy users to start their own weblog, personal recounting and self-expression being the main communicative purposes. According to the two scholars, this is a time of public disclosure and exhibitionism apparent in many other popular genres, such as reality television and personal memoirs by private people, which blur the boundaries between private and public sphere.⁸

The third phase in Miller and Shepherd's exploration corresponds to the popularity of social media, which allow potentially anybody to go online and express their viewpoint, make a personal narrative public, and create different kinds of user-generated contents. Public affairs blogs are motivated by a very similar *kairós*, namely the need for venting a political opinion, often out of dissatisfaction with mainstream journalism, and in order to establish a connection with potential readers and stimulate participation in public discourse.⁹

To sum up Miller and Shepherd's conclusions, the *kairós* of weblogs is to be found in the bloggers' freedom of choosing and presenting personalised contents, in the communicative opportunity for self-disclosure, self-clarification and self-validation. Bloggers can voice their own individual truth perceived by their readers as «real and un-mediated».¹⁰ They can do so in a spontaneous and direct way while maintaining an outward orientation and establishing proximity to the audience. With posts that are frequent and short, timely and relevant to the public, blogs contribute to community building. Since the scholars' analysis more than ten years ago, social media, including blogs, have grown in circulation and importance in an unprecedented way, showing that the same communicative needs are still very much at play today.

When considering science communications, two different kinds of blogs have been identified based on their communicative functions. One is the so-called «individual blog»,¹¹ a space for the blogger to express their ideas freely and interact with a wide public that can react to posts through comments, or by sharing posts, thus acting as multipliers. Access and participation are regulated by the bloggers themselves, who decide whether readers can



comment on the posts.¹² Interaction with their readership is considered one of the reasons why scientists decide to start a blog to disseminate their personal views and stimulate debate often in parallel with more traditional venues of knowledge dissemination. By blogging, scientists start a conversation with the unlimited audience of the web consisting of other scientists from the same or a neighbouring field, experts as well as amateurs, and the public at large. They expose themselves to public comment and foster discussion on current and controversial topics.¹³ There is therefore a very personal dimension to science blogging which brings this type of writing close to the personal diary, and a networking aspect that is more common in face-to-face discussions than traditional research genres.¹⁴ This has led Ashley Rose Mehlenbacher to define blogs as: «trans-scientific» types of discourse,¹⁵ while Marina Bondi called them «interwoven polylogues», stressing their dialogic nature.¹⁶ Another kind of blogs is that of popular science magazines like «Scientific American» and «Nature» or blogs networks such as «PLOS» that have moved online to publish daily on scientific topics. Similarly, «The New York Times» and other newspapers have transformed their science columns into a blog, where scientists can write their independent and unmediated opinion backed by the *ethos* of the publishing institution. In this kind of blogs, the individual endeavour has become institutionalized, as pointed out by Mehlenbacher.¹⁷ Either way, bloggers find a new rhetorical opportunity to appease old rhetorical exigencies.¹⁸

3. Linguistic analysis of science blogs

The linguistic analysis is conducted with the aid of text processing software that allows to generate frequency lists of words and phrases, compute n-grams, i.e., repeated sequences of a set number of words, and observe a word or phrase in its natural context of occurrence via concordances.¹⁹ The software is run on a small corpus made of four individual blogs on a range of topics in STEM disciplines (i.e., Science, Technology, Engineering and Mathematics), which are maintained by four researchers of different seniority and institutional affiliations, all based in the US. The corpus consists of approximately 400,000 words between blog posts and comment sections (each section related to one post might contain more than one comment) published between March 2019 and March 2014 (in the reverse chronological order typical of blog posting), thus covering a 5-year time span. The four blogs are «Genomics, Medicine and Pseudoscience»²⁰ maintained by Steven Salzberg, a professor at Johns Hopkins School of Medicine, «Mountain Beltway»²¹ written by geology scholar Callan Bentley, «Neurologica»²² by Steven Novella, a clinical neurologist at Yale University School of Medicine, and «Skulls in the Stars»²³ by Gregory J. Gbur, a professor of physics at UNC Charlotte. The blogs variously deal with topics in medicine and health, earth and environmental sciences, neurology and biology, physics and history of science. All four blogs are still active with an average two posts per month accompanied by comments. Their circulation and degree of interactivity are confirmed not just by the comment threads, but also through their being ranked among the top science blogs by



reviewing services of science websites. Figure 1 shows the homepage of each blog included in the corpus to give a flavour of how contents are displayed. As can be seen, they are all characterised by dated entries, in some instances time-stamped, organised in reverse chronological order, with a link for reader commentary, and information about the author:

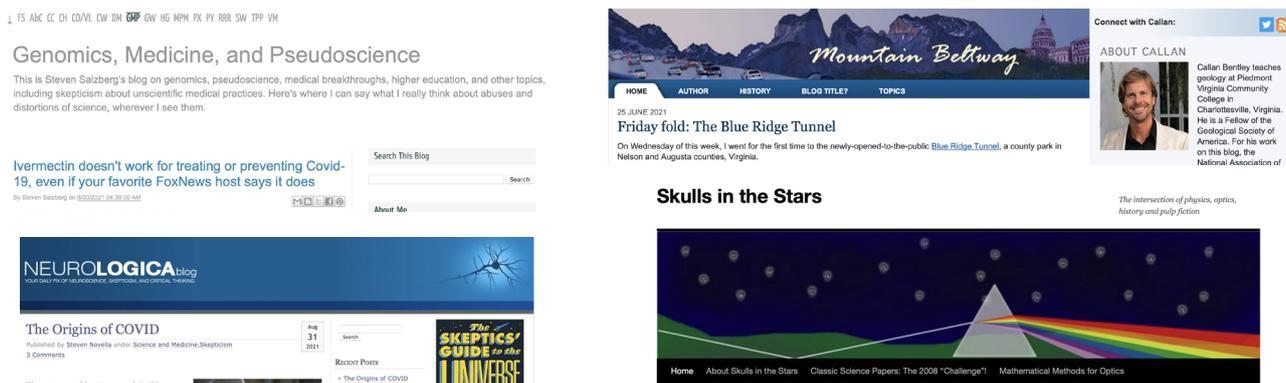


Figure 1. Homepages of the selected four science blogs.

The text searches for the frequency distributions are done in steps that follow one another in an iterative rather than linear fashion, one search leading on to the next iteratively. First, the top lemmas are considered to see if there are lexical traces of the rhetoric of *kairós* among the most frequent word types in the corpus overall. Then, the Posts and the Comments are analysed separately, and the lemma lists from each component compared to one another to identify words that are more typical of the Posts than the Comments and vice versa. A selection of significant lemmas is observed in context through their collocates, concordances and examples from the corpus with a tag identifying the source text file in parenthesis (notice that the Z- in front of the blog acronym and date stamp stands for Comment). Finally, 4-grams are computed to extend frequency to units larger than the individual word type or lemma. The choice of focusing on 4-grams, i.e., sequences of 4 words repeated many times across the Posts and Comments in the corpus, is in line with other comparable studies of register variability, which have been able to distinguish between written academic texts and spoken conversation based on frequent 4-grams.²⁴ Reusing the same methodological step is therefore expected to yield comparable results. The results of the analysis are presented and discussed in the next two sections.

4. Self-expression, subjectivity, and identity

We start by considering the most frequent lemmas in the overall corpus, keeping the Posts together with the Comments, and notice that the personal pronouns *I* and *you*, including all inflectional variants, appear among the top 20 lemmas (*I* being the thirteenth most frequent lemma and *you* the twentieth). This observation helps place blogs closer to the frequency distributions typical of spoken genres, personal deixis being a prominent

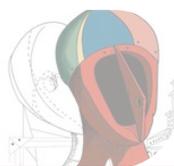


feature of speech, than of written genres, where personal pronouns do not appear among the most frequent words / lemmas. For example, if we take a larger corpus of written English, such as the Brown Corpus of written American English, we see that *I* is only the twentieth most frequent lemma and *you* the thirtieth. If, instead, we consider the whole of the British National Corpus,²⁵ a large representative corpus comprised of both written and spoken genres such as spontaneous conversation, the deictics *I* and *you* have a more similar distribution to the one observed in the science blogs corpus (*I* and *you* respectively being the thirteenth and sixteenth most frequent lemmas).

When looking at separate lemma lists for Posts and Comments, then the personal pronoun *I* is ranking higher in the Comments than in the Posts. This observation prompts two further searches, one to compare the word frequency distributions from Posts and Comments, the other to check if there is any statistically significant difference in the use of personal pronouns between posts and comments.

The first search has yielded two different pictures of the language of Posts and Comments. Scientific terms (nouns such as *heat*, *plane*, *motion*) having to do with the topics discussed and references to the bloggers' context at the time of posting (e.g., *US*, *Trump*) are typical of Posts, while Comments are characterised by deictic pronouns *I*, *you*, interactional formulas (*thanks*), and negative verbal operators (*can't*, *don't*), the latter co-occurring with first person pronouns (as, for example, in *I can't fully agree*). The negative operator *don't* similarly belongs in fronted negative imperatives with interactive function, for example, *don't ignore or deny them*, *don't get me wrong*, *don't even think about it*. The different distributions reflect the two distinctive functions of posts and comments. While posts inform about and prompt discussion on science-related topics, comments function as responding utterance in the adjacency pair comprised of post and comment and function argumentatively to express agreement / disagreement with a claim put forward by the blogger or by another commenter.

The second search has confirmed that there is a statistically significant difference between how frequently the forms of the pronouns *I* and *you* are used in the Comments and in the Posts with Comments being where pronouns are really typical. Because the frequency of first-person pronouns and possessives is a measure of «explicit author presence in the text», or «self-mention»²⁶, it is useful to look at the collocates of the subject pronouns in both Posts and Comments to see if there is any regular pattern of verb choice that might be revealing of respectively the bloggers' and commenters' subjectivity and point of view, what Ken Hyland termed «authorial identity» in relation to more traditional genres of scientific writing.²⁷ Similarly, second-person pronouns are an indication of direct audience involvement and therefore also worth analysing in context to see if any specific meaning is construed by means of the co-occurring verbs. Patterns of *you* are discussed in Section 5. The collocates of *I*, i.e., repeated co-occurrences computed within a span of 4 words to each side the pronoun, are different in the Posts and the Comments. If we take only the top 10 collocates, the verbs associated with the pronoun *I* in blog posts include: verbs



of mental processes,²⁸ particularly the cognitive *doubt*, *guess* (exemplified in 1 and in figure 2), *appreciate*, and the affective/emotive *regret* (example 2), expressing the blogger's viewpoint and attitude, then, verbs of the material process type such as *finish*, *blogged*, which lexicalise the blogger's actions, and, when moving down the list of collocates, more verbs of affection like *welcome*, *delight (in)*, and the desiderative *wish*, also corresponding to the more attitudinal side of the spectrum of mental processes. Interestingly, the most frequent collocate is *tired*, as in *I was so tired*, *But I was tired*, also revealing something of the emotional state of the writer, i.e., dissatisfaction.²⁹

(1)

I doubt that "Lyme literate" doctors will accept the latest results and stop prescribing long-term antibiotic use; their websites indicate that they already know that they are right. I hope, though, that patients will start to question doctors who put them on long-term, possibly harmful antibiotic regimens that don't provide any benefit. (GEN_2016-04-04.txt)

(2)

This year, *I regret* to report that my numbers have fallen off this increasing trend of the first four years, with only 59 total species observed. (MB_2016-12-31.txt)

The concordances of *I guess* in figure 2 show that this verb choice is found in three of the four blogs, not in «Skulls in the Stars», as a way to introduce an opinion:

Hit	KWIC	File	
1	"sleigh" shape (with a curled-over "nose"):	I guess Alan and I missed these due	MB_2014-04-
2	capabilities of our computers right now, and	I guess also the things our computers cannot	MB_2017-10-
3	material body work together. (OK, problem solved,	I guess.) Conclusion Egnor is playing word and	NEU_2014-12
4	that exhibits politics he disagrees with – which	I guess could include any research in biology	MB_2016-11-
5	etaphysics," or what scientists call, "science."	I guess I shouldn't be surprised that	NEU_2014-12
6	work, but it is his last – so	I guess it deserves to be read on	MB_2015-03-
7	DSM should have contained this passage. But	I guess it didn't fit Hari's	NEU_2018-01
8	, according to Clarey, but does the red.	I guess it follows that any sandstone you'	MB_2014-03-
9	editors let them get away with this.	I guess JAMA's editors like headlines, perhaps	GEN_2015-12
10	at the next election. Simple enough equation,	I guess, sad as it is to behold. "	MB_2017-01-
11	(less void space) rather than decrease it.	I guess something else must be going on.	MB_2014-10-
12	the likes of Hull her ilk, but	I guess that can get stale after a	NEU_2016-11
13	hard to imagine such a thing – but	I guess that's where books like Rosin'	MB_2014-03-
14	the fact that this is the Dolomites,	I guess the chances are good that they	MB_2018-08-
15	that made Barrat's book so powerful.	I guess the one thing I'd say	MB_2018-01-
16	not the case for these "folded oldies."	I guess we can console ourselves that they	MB_2018-09-
17	field trip to a place like this.	I guess with this set of photos and 3	MB_2018-01-

Figure 2. Concordances of *I guess* in Posts.

Negative finite operators *haven't*, *hadn't*, *wasn't*, *couldn't* are also quite common among the collocates of *I* in the Posts. Their rhetorical function seems to be narrative because of the past tense used when the blogger tells a story or reports something personal that happened to him, as can be seen in examples (3) and (4):



(3)

I gave two talks at NPU during my stay; the first one was broadly advertised, and *I couldn't help take* a photo of the poster. (SKU_2015-06-15.txt)

(4)

So I was surprised to stumble upon an article titled “Johns Hopkins Scientist Reveals Shocking Report on Flu Vaccines,” which popped up on an anti-vaccine website two weeks ago. Johns Hopkins University is my own institution, and *I hadn't heard* any shocking new findings. I soon discovered that this article contained only a tiny seed of truth, surrounded by a mountain of anti-vaccine misinformation. (GEN_2014-11-03.txt)

However, it is in the Comments where self-mention is more clearly associated with an expression of attitude in that the verbs collocating with the subject pronoun *I* overlap as a category, but the lexicalisations differ, and a much wider range of verbs is used by commenters to voice their viewpoints, covering the whole gamut of mental processes from perceptive to cognitive through desiderative and affective-emotive. In fact, the verbs are *notice, wish, suspect, guess, recall, feel, wonder, and love* (if considering the top 15 collocates), which express the commenter's opinion or attitude. Moreover, the adverb *personally* appears as significant collocate, reinforcing subjectivity and stance (see example 5 from a comment to «Neurologica»).

(5)

I personally think that the problem with people's diets is not too much carbohydrate, but too much simple sugars, which causes wild swings in insulin levels as blood glucose levels suddenly increase and then precipitously fall, causing feelings of hunger. (Z-NEU_2018-01-16.txt)

Finally, the desiderative verb *agree* appears among the collocates of *I* in the Comments and not in the Posts, revealing the rebuttal-to-a-claim function of the commentaries (see example 6). Also, according to Hyland, *agree* has a more attitudinal than epistemic function.³⁰

(6)

Right, but my point was that I think that this conversation misses a lot when we talked about AI or robots “replacing” people. *I agree that* for more jobs, and certainly most high end professional jobs, AI/robots aren't going to fully replace a human worker, but they could take over tasks that previously occupied a significant portion of that worker's time, (Z-NEU_2019-03-12.txt)

In Hyland's words, commenting on instances of *I know, I am sure that, I believe strongly*, in another genre, namely CEO's letters, «self-mention with epistemic verbs of judgement underlie an overt acceptance of personal responsibility, and an explicit attempt to build a personal ethos of competence and authority»³¹ whereas, when combining with verbs of affection, *I* is working to establish a relationship with the reader. This point is clarified



further by Hyland who considers «attitude markers» co-occurring with self-mention as playing an affective role by emphasising the subjective standpoint and by contributing to the enactment of a relationship with the reader.³² Examples from our data illustrate that same point:

(7)

The epidemiology isn't published yet, but *I very strongly suspect that* the zinka virus is only teratogenic during pregnancy. Many viruses are. (Z-NEU_2016-01-26.txt)

(8)

I am not fully satisfied with the label “disorder”. (And this is not because of the stigma, but because *I actually feel that* I would not trade my ADHD+stimulants against being ADHD-free). *I wonder what you* think of the concept of neurodiversity. (Z-NEU_2015-02-23.txt)

Based on the most frequent collocates of first-person pronouns and the choice of verbs, we can therefore conclude that the personal and attitudinal dimension of discourse is pervasive in both Posts and Comments. However, the writer's attitude becomes more explicit in the Comments where the conversational function is that of commenting on a post.

5. Immediacy, audience engagement and community building

Besides self-expression and subjectivity, the other aspect of blog writing that appeals to bloggers is the networking function that is enabled through the post-comment dynamics. To quote from Miller and Shepherd, «[m]any bloggers see blogging as a way of developing relationships, via linking back, with an online community».³³ This is also what gives blogs a sense of immediacy and spontaneity more typical of the spoken medium than written genres. In the already cited work on self-mention, and in another study of audience engagement in popular and professional science,³⁴ Ken Hyland also looks at reader engagement and states that «[r]eader pronouns are the most explicit way that readers are brought into a discourse».³⁵ These include second-person pronouns and the inclusive use of *we*, meaning *you* and *I*, but also personal asides, i.e. parenthetical writer's comments on something that has been said, questions and directives, i.e. mostly imperatives and deontic modals. As mentioned in Section 4, subject pronouns are a prominent feature of science blogs, ranking among the top lemmas in both Posts and Comments, and especially so in the Comments. To look for linguistic traces of immediacy and audience engagement, therefore, it is useful to analyse in more detail the use of *you* and the verbs it usually occurs with.

Like with the pronoun *I*, also the collocates of *you* are different in Posts and in Comments.³⁶ In the Posts, among the top 10 collocates of *you* are verbs of mental processes *recall*, *notice* with *you* as grammatical Subject directly addressing the reader, as can be seen in the examples (9) and (10) from «Skulls in the Stars» and «Neurologica»:



(9)

The Platonics, *if you recall*, were symmetric in faces, edges, and vertices: that is, every face, edge and vertex was equivalent to every other one. (SKU_2017-03-09.txt)

(10)

You will notice that Egnor does not define “engram,” even though it seems to be the linchpin of his current argument. Perhaps that’s because it really adds nothing to the issue. An engram is an outdated term for the physical substance of a memory in the brain. (NEU_2014-12-16.txt)

A few negative operators also rank among the top collocates of *you*, namely *haven’t*, *can’t* and *won’t*. These are often combined with a generic use of the second-person pronoun, as in examples 11 and 12, both from Steven Salzberg’s blog, the second in an aside:

(11)

If you sequence the genome, *you won’t find* any mutations that indicate that the fetus has an extra chromosome copy. (GEN_2014-03-09.txt)

(12)

(Actually, their work showed that the virus could be transmitted between ferrets, not humans, for the obvious reason that *you can’t ethically test* this on humans.) (GEN_2019-03-04.txt)

The negative operator *haven’t* occurs in the sequence *if you haven’t*, introducing a suggestion for the reader (13, 14 both from «Mountain Beltway»):

(13)

So *if you haven’t given any thought to* AI, I strongly encourage you to do so. (MB_2017-03-06.txt)

(14)

(*if you haven’t read* his piece in the Atlantic that was released today, “How to Build an Autocracy,” I recommend it) (MB_2017-01-30.txt)

Finally, *you* in the Posts is followed by verbs of the material process type such as *order*, *fly*, *buy*, *eat* appearing when the blogger is pointing to a generic situation the reader might easily relate to for the sake of explanation, as in example (15):

(15)

if you order larger sizes, or one of the saltier choices (though you may not be able to tell what those are), or more than one side dish, you can easily exceed 100% of your recommended salt intake for the day (GEN_2019-03-03.txt)

A different picture emerges from the Comments, where the top collocates of *you* include *thank* as in the pragmatic formula *thank you*, the verbs *realize* and *expect* of the mental process type, and the two verbs of saying *comment* and *ask*, referring to the blogger or



other commenters and showing the «initiative and reactive function» of blog posts and comments as identified in Bondi's study of economics blogs.³⁷ The other two frequent collocates that point to the interpersonal dynamics of comments in relation to posts are *yourself* and the vocative *Steven*. The latter use is ascribable to the explicit mention of the blogger in the comment, as in the example from a commentary to Steven Novella's blog. Keeping in mind that *Steven* is the first name of two scientist-bloggers, the data show that commenters frequently address the blogger by first name. Examples (16), (17), (18) illustrate all these uses:

(16)

As I high school science teacher, I am very grateful for such an excellent example of science in action. I will remember this post and reference it when I teach Earth Science again. Your post is a perfect example of the claim-evidence-reasoning scheme that is central to the Next Generation Science Standards. *Thank you* for sharing your sleuthing! (Z-MB_2017-12-30.txt)

(17)

Steven, could you comment on this article which was on the front page of a major newspaper in NZ this morning? (Z-NEU_2018-02-26.txt)

(18)

Perhaps you have 2 standards *Steven*. One for "orthodox medicine" and one for what you consider "alternative" medicine. *Let me ask you this:* in your life, have you ever mentioned the danger of hospital caused infections or ever criticized the medical industry for such infections. (Z-GEN_2017-09-18.txt)

Yourself reinforces the dyadic orientation of comments, as can be seen in the rather aggressive comment to Steven Salzberg's blog in (19):

(19)

Please educate yourself before writing an educational public article that is saturated with inaccurate information. There are numerous scientifically based articles, you can find them on PubMed, that provide and describe the neurological and physiological benefits of a chiropractic adjustment. Again, *please educate yourself* before providing false information to the public based on your opinion. (Z-GEN_2014-04-20.txt)

To sum up, it is in the Comments that one sees the language of immediacy typical of dialogic interaction, which can be said to be another feature of the *kairós* of blogs. As a final step in this analysis to provide further evidence for the perceived immediacy of blogs, the corpus is searched for 4-grams, i.e. repeated sequences of 4 words across the Posts and Comments. This search has shown how the most frequent 4-grams, that is with the most spread distribution across bloggers, contain phrases typical of spoken interaction, the most recurrent one in the Posts being *it turns out that*, a phrase typical of colloquial



conversation. This phrasing is used by all bloggers, example (20) from «Genomics, Medicine and Pseudoscience» shows its use in context:

(20)

This sounds reassuring, unless you read the study. *It turns out that* the risk of stroke was 10% higher in patients who saw a chiropractor compared to those who saw a regular doctor. Yet NIH wants us to believe that the study found no serious risk. (GEN_2015-03-02.txt)

Another frequent 4-gram in the Posts, *if you want to*, used by all four bloggers, contains the second-person deictic pronoun. This is used by the blogger as generic reference, as in (21) from Novella's blog, or when addressing the readership directly, as in the two examples respectively from Salzberg's and Bentley's blogs (22, 23). This finding compares to Biber et al.'s that 4-grams with *you* as subject pronoun occur in conversation with the main verb *want* and are mostly part of interrogative or conditional clauses.³⁸

(21)

If you want to change your weight, you have to change your daily habits, your lifestyle. "Going on a diet" is a famously unsuccessful strategy, no matter what the diet is. (NEU_2019-02-26.txt)

(22)

For example, one question shown here filled half a page: just reading it would take some students longer than they can afford for this speed-obsessed test. (*If you want to* see a full-sized image, get the tests here). (GEN_2016-06-05.txt)

(23)

So it's also fun to read *if you want to* see wisps of those epic, durable characters forming in O'Brian's imagination before Master and Commander was ever written. (MB_2017-12-04.txt)

Of all four bloggers considered, Steven Salzberg is the one whose discourse bears the most evidence of this conversational style, often making asides containing direct addresses to the reader with suggestions in the form of directives.

In the Comments, while the 4-gram *I don't know if* reflects the conversational style of science blogs, it also provides corroborating evidence of self-expression and subjectivity as a frequently observed feature of the comments.³⁹ In example (24) from a comment to Novella's «Neurologica», the phrase is followed by a pronominal chain with the subject pronoun *I*, where the commenter keeps referring to their feelings and nutritional regime.

(24)

I don't know if we need to avoid fat though, and maybe it depends on which kind. As for protein, *I just go by how I feel. If I don't have* enough protein for several days, eventually *I feel like I need it*. (Z-NEU_2018-01-16.txt)



This «conversational style»⁴⁰ can be considered the linguistic correlate of the *kairós* of blogs, the immediacy and spontaneity accompanying the act of posting, and the interactivity of the post-comment threads that allow for audience engagement and community building. To fully interpret the linguistic evidence presented in this section, we can refer once more to Hyland, when he observes that self-mention and engagement markers, including the reader pronoun *you*, the use of direct address and directives, «all suggest the personal, direct and involved communication of face-to-face conversation».⁴¹ Clearly, this applies to science blogs as well.

6. Conclusions: *kairós* in science blogging

In this paper I have tried to give linguistic substance to the rhetorical concept of *kairós* when applied to science communications online, taking science blogs as a case in point. The rhetorical appeal of blogs has been said to lie in the double opportunity for self-expression and community building, as well as in the immediacy and spontaneity usually associated with the spoken mode more than with traditional written genres, where careful planning is the norm, as argued by Miller and Shepherd and Luzón.⁴² The linguistic analysis of the phraseology of blogs, as represented by a small sample of posts and comments on science matters, has revealed the personal focus of science blogging, where self-mentions through the personal pronoun *I* are an important aspect of the dissemination of knowledge and the construction of the blogger's identity. Together with first person deictic references, the high incidence of verbs of cognition and affection (e.g. *think, know, guess, doubt, agree*), expressing the writer's opinion and attitude, shows that self-expression, attitudinal stance, and self-disclosure are a driving communicative factor of posting on the internet by scientists and an equally attractive drive for commenters who join in the online conversation. This free expression of one's perspective is also visible in the many traces of the conversational style of blogs, or the tendency to write as if speaking. Markers of spontaneous spoken interaction as in casual conversation, such as questions, second person pronoun references *you, yours*, and directives, the latter pointing to the advising function of posts, are a signal of interactivity and engagement with the web audiences that «allow bloggers to cultivate the self in a public way»,⁴³ thus responding to the other communicative exigency of knowledge sharing and community building. By prompting discussion on a scientific topic of their interest and by engaging in a conversation with a variety of publics, bloggers appease their need for debating openly and in an unmediated way.

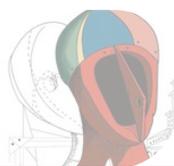
Looking back to the theme of this special issue of DNA, revolving around the keywords *regia* and *attesa* (see the issue title «La regia dell'attesa»), in other words, «direction», as both ideation and execution, and «waiting», or «time one awaits», suggesting the idea of rhetorical situations and the control orators exert over discourse, we can conclude with Miller and Shepherd that blogs are the genre of immediacy and proximity with the



audience, the place where the blogger directs written communications as if interacting live with their readership, with no need for waiting. A rhetorical situation that breaks time-space constraints and creates a discourse that is unconstrained, immediate and yet real, a language that reaches out to a web wide audience is the *kairós* that keeps scientists engaged with science communications online. It will be interesting to follow how all this evolves as a result of the recent changes in communications brought about by the still perduring pandemic.

NOTES

- 1 For a very recent discussion of *kairós* in the rhetoric of science, see both Leah Ceccarelli's 2019 overview of the concepts that rhetoricians turn to when conducting research on science communications, and Katherine Rowan and Andrew Pyle's 2019 analysis of *kairós* in risk communication.
- 2 Perelman, Olbrechts-Tyteca 1958.
- 3 Miller 1984; Berkenkotter, Huckin 1995; Askehave, Nielsen 2005; Miller, Shepherd 2004, 2009; Mehlenbacher 2019.
- 4 See Jeanne Fahnestock in *Rhetorical Figures in Science* (1999) and *Rhetorical Style: The Uses of Language in Persuasion* (2011).
- 5 E.g., Mehlenbacher 2019.
- 6 The research herein presented has been supported by PRIN 2015TJ8ZAS, a national research project on "Knowledge Dissemination across media in English: continuity and change in discourse strategies, ideologies, and epistemologies".
- 7 Miller, Shepherd 2004: 12; Miller, Shepherd 2009: 266-267.
- 8 Miller, Shepherd 2004: 5, 11; Miller, Shepherd 2009: 271.
- 9 Miller, Shepherd 2009: 275-276.
- 10 Miller, Shepherd 2004.
- 11 It is Trench 2008: 190-ff. that makes the distinction between individual blogs and blogs maintained by research institutions.
- 12 Hoffmann 2012: 18-19.
- 13 Mauranen 2013; and see Einsiedel 2014 on public engagement with science.
- 14 The networking function of science blogs has been shown through quantitative linguistic analysis by Luzón 2012, 2013.
- 15 Mehlenbacher 2019: 108.
- 16 Bondi 2018.
- 17 Mehlenbacher 2019: 137; and see also Greco, Pitrelli 2009: 194-203 on the role of science blogs in the changing rhetoric of science communications.
- 18 Miller, Shepherd 2004.
- 19 The software has been developed by Brezina et al. 2020.
- 20 Available at <http://genome.fieldofscience.com>
- 21 Available at <https://blogs.agu.org/mountainbeltway/>



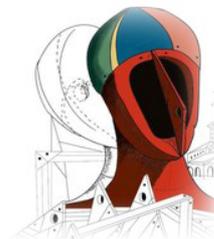
- 22 Available at <https://theness.com/neurologicablog/>
- 23 Available at <https://skullsinthestars.com/>
- 24 Notably Biber et al. 1999: 1001-1003, ivi: 1014-1015.
- 25 Frequency data for the BNC is available at <http://www.natcorp.ox.ac.uk>
- 26 Hyland 2005: 53.
- 27 Ivi: 148.
- 28 The semantic classification of verbs into process types is taken from Halliday, Matthiessen 2014. Particularly, examples of mental processes are listed in Table 5-10 (2014: 256-257) and material process types in Table 5-5 (ivi: 234-235).
- 29 The italics in the examples has been added to highlight the various forms discussed.
- 30 Hyland 2005: 149.
- 31 Ivi: 79.
- 32 Ivi: 83 and see also 164-165 for self-mention and attitude markers.
- 33 Miller and Shepherd 2004: 10.
- 34 Hyland 2010: 125 ff.
- 35 Hyland 2005: 151.
- 36 Collocates are calculated on a span of 4 to the Right and 4 to the Left of the search word, using a statistical measure of significance commonly used for collocation, i.e. Mutual Information (see Brezina et al. 2020).
- 37 Bondi 2018.
- 38 Biber et al. 1999: 1004.
- 39 See Biber et al. 1999: 1003 on sequences such as this marking personal stance, by reporting personal feelings, thoughts, or desires.
- 40 Myers 2010: 84-ff.
- 41 Hyland 2005: 177.
- 42 Miller, Shepherd 2004, 2009; Luzón 2012, 2013.
- 43 Miller, Shepherd 2004: 15.

BIBLIOGRAFIA

- Askehave I., Nielsen A. E. (2005), *Digital Genres: A Challenge to Traditional Genre Theory*, «Information Technology & People», vol. 18, no. 2, pp. 120-141.
- Berkenkotter C., Huckin T. (1995), *Genre Knowledge in Disciplinary Communication: Cognition, Culture, Power*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum.
- Biber D., Johansson S., Leech G., Conrad S., Finegan E. (1999), *Longman Grammar of Spoken and Written English*, London, Longman.
- Bondi M. (2018), *Blogs as Interwoven Polylogues. The Dialogic Action Game*, «Language and Dialogue», vol. 8, n. 1, pp. 43-65.
- Brezina V., Weill-Tessier P., McEnery T. (2020), *#LancsBox v.5.1 [software]*, available at <http://corpora.lancs.ac.uk/lancsbox>.
- Ceccarelli L. (2019), *Language and Science from a Rhetorical Perspective*, in Gruber D., Olman L. (eds.), *The Routledge Handbook of Language and Science*, London, Routledge, pp. 9-20.



- Einsiedel E. F. (2014), *Publics and their Participation in Science and Technology. Changing Roles, Blurring Boundaries*, in Bucchi M., Trench B. (eds.), *Handbook of Public Communication of Science and Technology*, 2nd edition, New York, Routledge, pp. 125-139.
- Fahnestock J. (1999), *Rhetorical Figures in Science*, Oxford, Oxford University Press.
- Fahnestock J. (2011), *Rhetorical Style. The Uses of Language in Persuasion*, Oxford, Oxford University Press.
- Greco P., Pitrelli N. (2009), *Scienza e media ai tempi della globalizzazione*, Torino, Codice.
- Halliday M. A. K., Matthiessen C. M. I. M. (2014), *Halliday's Introduction to Functional Grammar*, London, Routledge.
- Hoffmann C. (2012), *Cohesive Profiling: Meaning and Interaction in Personal Weblogs*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Hyland K. (2005), *Metadiscourse. Exploring Interaction in Writing*, London, Continuum.
- Hyland K. (2010), *Constructing Proximity: Relating to Readers in Popular and Professional Science*, «Journal of English for Academic Purposes», vol. 9, n. 2, pp. 116-127.
- Luzón M. J. (2012), *Narratives in Academic Blogs*, in Gotti M., Sancho Guinda C. (eds.), *Narratives in Academic and Professional Genres*, Bern, Peter Lang, pp. 175-193.
- Luzón M. J. (2013), *Public Communication of Science in Blogs: Recontextualizing Scientific Discourse for a Diversified Audience*, «Written Communication», vol. 30, n. 4, pp. 428-457.
- Mauranen A. (2013), *Hybridism, Edutainment, and Doubt: Science Blogging Finding its Feet*, «Nordic Journal of English Studies», vol. 12, n. 1, pp. 7-36.
- Mehlenbacher A.R. (2019), *Science Communication Online. Engaging Experts and Publics on the Internet*, Columbus, The Ohio State University Press.
- Miller C. R. (1984), *Genre as Social Action*, «Quarterly Journal of Speech», vol. 70, n. 2, pp. 151-167.
- Miller C. R., Fahnestock J. (2013), *Genres in Scientific and Technical Rhetoric*, «Poroi», vol. 9, n. 1, pp. 1-4.
- Miller C. R., Shepherd D. (2004), *Bloggng as Social Action: A Genre Analysis of the Weblog*, in Gurak L., Antonijevic S., Johnson L., Ratliff C., Reyman J. (eds.), *Into the Blogosphere: Rhetoric, Community, and Culture of Weblogs*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 1-21.
- Miller C. R., Shepherd D. (2009), *Questions for Genre Theory from the Blogosphere*, in Giltrow J., Stein D. (eds.), *Genres in the Internet. Issues in the Theory of Genre*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 263-291.
- Myers G. (2010), *The Discourse of Blogs and Wikis*, London, Routledge.
- Perelman C., Olbrechts-Tyteca L. (1958), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France (trad. eng. *The New Rhetoric. A Treatise on Argumentation*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1969 / trad. it. *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 2013).
- Rowan K. E., Pyle Andrew S. (2019), *Heuristics for Communicating Science, Risk, and Crisis. Encouraging Guided Inquiry in Challenging Rhetorical Situations - the CAUSE Model of Strategic Crisis Communication*, in Gruber D., Olman L. (eds.), *The Routledge Handbook of Language and Science*, London, Routledge, pp. 295-307.
- Trench B. (2008), *Internet: Turning Science Communication Inside-Out*, in Bucchi M., Trench B. (eds.), *Handbook of Public Communication of Science and Technology*, New York, Routledge, pp. 185-198.



RETORICA E SCIENZA

*La democrazia ai tempi dei Ferragnez:
l'attesa di una influencers politics dal like al voto*

MARIANNA BETTINELLI

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Corresponding author e-mail: marianna.bettinelli@studio.unibo.it

ABSTRACT

Nell'ultimo decennio, la presenza mediatica della giovane coppia Fedez e Chiara Ferragni è cresciuta a tal punto da farli diventare delle vere e proprie celebrità digitali. La loro esposizione pubblica sta contribuendo a creare un clima di attesa che li colloca nell'immaginario collettivo come leaders di influenza in grado di formulare interpretazioni su questioni politiche. Partendo dagli studi che prendono in considerazione la celebrity politics, questo testo analizza l'uso degli accordi retorici e delle emozioni da parte della coppia, prestando particolare attenzione sia al tipo di consenso instaurato tra follower e influencer sia ai potenziali scenari di utilizzo del consenso virtuale a scopo politico.

In the last decade, the media presence of the young couple Fedez and Chiara Ferragni had seen such an increase that made them become real digital celebrities. Their public exposure is contributing to create expectations that situate them in the collective imagery as influence leaders capable of framing political issues. Starting from the studies that take into consideration celebrity politics, this text analyzes the use of rhetoric agreements and emotions by the couple, paying particular attention both to the type of consensus established between follower and influencer and to the potential scenarios of using virtual consensus for political outcomes.

KEYWORDS

Political Influencers, Expectation, Democracy, Consensus, Rhetoric



Introduzione

Nell'ultimo decennio, con l'avvento di *social media* come Instagram, attualmente usato dal 67% della popolazione italiana,¹ e le conseguenti nuove modalità di comunicazione e di gestione del consenso prive di qualsiasi intermediazione degli organi di informazione tradizionali,² la presenza mediatica di alcuni utenti del *web* ha visto un incremento tale da farli diventare delle vere e proprie celebrità digitali con la possibilità di entrare a contatto diretto con il pubblico. Turner, a riguardo, mette in luce un ampliamento della sfera pubblica, definendo «demotic turn» la crescente produzione di «“ordinary” celebrities» da parte dei media e la «colonization of the expectations of everyday life in contemporary western societies»,³ a tal punto che a raggiungere lo *status* di celebrità oggi non sia più chi ha compiuto qualcosa di eclatante, ma chi invece pubblicizza il lato ordinario della propria dimensione personale.⁴

In Italia, arrivata ad avere 38 milioni di *followers* nel momento in cui si scrive,⁵ è la coppia di *influencers* Ferragnez, crasi che unisce il cognome dell'imprenditrice digitale Chiara Ferragni al nome d'arte del marito, Fedez, cantante e produttore discografico. La recente attività di questa coppia a favore di diverse campagne di solidarietà, volontariato e la loro frequente esposizione pubblica in tema di diritti civili sta contribuendo non solo a situare i due personaggi pubblici nell'immaginario collettivo come *opinion leaders*,⁶ ma anche a generare aspettative relative alla loro «substantial ability to frame current political issues»⁷, tali da dotarli della stessa «moral authority among target audiences which was “once associated with sages or charismatic leaders”». ⁸ Da qui deriva l'interazione, tanto del pubblico del *web* quanto del mondo dell'informazione e delle istituzioni, con la previsione di un ipotetico utilizzo politico del consenso raccolto sui *social media*, grazie all'enorme quantità di *followers* fidelizzata dalla coppia. Una previsione che, da un lato, è vissuta con la speranza e la fiducia di chi attende di sperimentare le nuove modalità partecipative favorite dall'*influencers politics*; dall'altro lato, è vissuta con la tensione e lo scoraggiamento di chi invece attende di percorrere l'ennesima tappa sulla strada del declino del dibattito politico e della sfera pubblica.

A partire, dunque, dai diversi studi che prendono in considerazione le possibili conseguenze della permeabilità tra mondo della celebrità e mondo della politica, ovvero della *celebrity politics*,⁹ in termini di partecipazione politica e di gestione delle dinamiche di consenso e dissenso, questo testo prende in analisi la crescente produzione di accordi e di idee-forza da parte dei due *influencers* Chiara Ferragni e Fedez, ponendo particolare attenzione ai possibili scenari di utilizzo del consenso virtuale a scopo politico.

1. Da celebrità digitali a *political influencers*

«Che schifo che fate politici» è il commento che Chiara Ferragni pubblica insieme a una foto di Matteo Renzi in una delle storie Instagram del 6 luglio 2021, attraverso cui l'*influencer*



di fatto recupera, condensandolo in un'unica generalizzazione evidentemente considerata condivisa anche dal proprio pubblico, quel sentimento diffuso dell'antipolitica che il nostro paese conosce «fin dall'inizio dello Stato unitario».¹⁰ Un argomento di superamento del vecchio a favore del nuovo, questo, attorno a cui svariati esponenti politici in Italia hanno costruito la propria comunicazione, a partire da Beppe Grillo e da Renzi stesso, e che insieme al processo di depoliticizzazione sia istituzionale sia ideologica di cui parla Cotellessa¹¹ ha senza dubbio velocizzato l'avvicinamento tra politica, *celebrity culture*, media e *marketing*. Tale commistione tra politica e mercato ha come risultato la moltiplicazione delle «aree di interferenza tra le finalità e le regole delle istituzioni pubbliche e gli scopi e le logiche delle organizzazioni private», a tal punto che «l'attività degli imprenditori privati diviene [...] pubblicamente rilevante»¹² e la loro visibilità sfruttata da chi è in politica, per raggiungere il consenso che la sola comunicazione di *leader* e partito non riesce a raggiungere. Del resto, il primo a dare slancio all'ingresso delle strategie di *marketing* aziendale nella politica¹³ è stato proprio Silvio Berlusconi, il magnate delle televisioni, l'imprenditore di successo che sul luogo *a persona* e sulla falsa analogia secondo cui «chi sa dirigere una azienda a maggiore ragione saprà dirigere il paese»¹⁴ ha fondato la propria discesa in campo nel 1994.

Risale a questo periodo l'avvento della spettacolarizzazione e della personalizzazione della politica e, di conseguenza, lo sviluppo di una comunicazione politica narrativizzata,¹⁵ incentrata sia sull'enfasi delle caratteristiche personali della persona *leader*, dal carisma all'aspetto esteriore e alla vita privata, sia sull'ampio ricorso alla *pop culture* e alla *celebrity culture*, che ha reso possibile anche in Italia «a cross-fertilization in the public mind between stardom and political activity»,¹⁶ già avviata negli Stati Uniti fin dagli anni Sessanta. In effetti, l'attenzione, la fiducia e il consenso che sono oggi affidati a chi è *influencer* digitale potrebbero rappresentare alcuni degli effetti della «crisi della democrazia rappresentativa» e della «crescente disaffezione dei cittadini nei confronti delle istituzioni, a cui pure è demandato il compito di [...] compiere le scelte politiche più appropriate».¹⁷ Nello specifico, Wheeler nota come, con la mediatizzazione delle comunicazioni, diverse celebrità abbiano iniziato a prendere posizione pubblica «on social issues, endorsed charities, [...] and became involved in a range of forms of celebrity activism»,¹⁸ dimostrando di essere in grado di «mobilize public opinion across a range of issues and utilized their stardom as a form of political agency».¹⁹ Esemplificativo, a riguardo, è l'esposizione dei Ferragnez su Instagram durante la prima ondata di Covid-19 per sensibilizzare il pubblico giovanile sull'uso delle mascherine, a partire dalla 'richiesta di aiuto' del presidente del Consiglio Giuseppe Conte nell'ottobre del 2020. Per tutta la durata del primo *lockdown*, poi, Chiara Ferragni ha continuato a pubblicare informazioni relative all'andamento della pandemia in Italia, abbinando questo contenuto informativo a contenuti più leggeri ma ugualmente persuasivi nei confronti dell'opinione pubblica, come il *selfie* quotidiano in pigiama per esortare i propri *followers* a stare a casa. Come sottolinea Palomeque Recio, questo comportamento mediatico «has further amplified her already influential voice in both Europe (especially in Italy) and the United States, effectively consolidating her status as a transnational celebrity».²⁰



È opportuno ricordare che, mentre l'influenza che queste personalità possono esercitare nel mondo del *marketing* e dei grandi marchi internazionali per mezzo di *advocacy* ed *endorsement* è stata ampiamente analizzata,²¹ resta ancora da indagare lo scenario in cui *influencers* digitali come Chiara Ferragni si prestino a diventare anche «Socio-political influencers»,²² sfruttando l'enorme bacino di utenza raggiunto sui *social* per 'vendere' contenuti politici. Diversi studi qui presi in considerazione, come quelli di Van Zoonen e Street riportati da Wheeler,²³ hanno analizzato le varie forme di *celebrity politics*, prestando attenzione alla relazione tra quest'ultima e l'assetto democratico dei paesi occidentali. In effetti, oltre al «ruolo discorsivo sociale» di cui parla Spaziante,²⁴ è opportuno considerare anche la possibilità che si verifichi una trasformazione nel comportamento democratico del paese, a maggior ragione quando gli effetti di quelle che Street soprannomina «politicized celebrities»²⁵ sono misurati proprio in termini di attenzione mediatica e di ricezione dell'opinione pubblica. Per tale motivo, anche porre attenzione alle varie declinazioni dell'orizzonte d'attesa creatosi attorno a queste personalità digitali risulta essere rilevante ai fini di un'analisi più completa di una possibile imminente concretizzazione dell'*influencers politics*.

A tale riguardo, Wheeler sottolinea come «celebrity activism has either been seen to be worthwhile or a shallow expression of a consumer-led culture».²⁶ nel primo caso, la commistione tra celebrità e politica avrebbe il merito di rinvigorire la cultura politica, stimolando il coinvolgimento del pubblico attraverso forme alternative di partecipazione, da tenere presenti alla luce della loro capacità di riconnettere i singoli individui con il tessuto sociale.²⁷ Nel secondo caso, invece, la celebrità è considerata come l'espressione di un «heroic individualism»²⁸ e dell'ideologia che spinge a raggiungere posizioni economiche sempre maggiori, perpetuando la cultura consumistica e standardizzando le disuguaglianze sociali. Le due opposte posizioni rievocano l'annoso dibattito sull'erosione della sfera pubblica e sul ruolo di emozioni ed elementi considerati irrazionali nel discorso politico e nella formazione dell'opinione pubblica.²⁹ Nelle prossime pagine si approfondiranno, pertanto, il tipo di consenso instaurato tra *follower* e *influencer* e le caratteristiche del coinvolgimento che esso può stimolare attorno a determinate questioni politiche, cercando sia di non ricadere in una visione idealizzata della politica e dei processi decisionali del pubblico a riguardo sia di non sottovalutare le possibili conseguenze negative di queste nuove modalità di comunicazione politica.

2. Una nuova opinione pubblica

Con la crescente sfiducia dell'elettorato nella classe politica e con la conseguente crisi della partecipazione, «verificatasi in termini di diminuzione della militanza, di riduzione della presenza a manifestazioni e [...] dell'affluenza al voto»,³⁰ si è sviluppata una tendenza che vede il pubblico alla ricerca continua di fonti alternative di informazione, diverse da quelle ufficiali delle voci più autorevoli, e di altri punti di riferimento che lo rassicurino su ciò che



già è conosciuto e che soddisfa.³¹ Duffy e Pierce, a riguardo, hanno rilevato per Ipsos MORI un incremento del «word-of-mouth»,³² il passaparola tra individui che condividono lo stesso gruppo sociale, ad esempio famiglia e gruppo dei pari, come fonte prediletta di idee e di informazione. Non solo, l'ubiquità dei *social media* nella vita quotidiana delle persone ha reso disinvolta la creazione del medesimo rapporto di affinità anche nei confronti di un pubblico molto più vasto di conoscenti o persino perfetti sconosciuti, a tal punto che le persone *influencers*, «by being members of different groups and by advocating a particular position [...] are able to impact not only on the opinions but also on the behaviour of others».³³ Ciò è reso possibile dalle stesse caratteristiche mediali di Instagram, in cui si comunica tramite dirette *streaming*, *microblogging*, *stories* o *everyday life selfie*³⁴ e dove la «saturazione del discorso ad opera dell'immagine [...] avrebbe depotenziato le ragioni del *logos* nell'economia che regola i meccanismi della persuasione, avvantaggiando piuttosto elementi patetici»,³⁵ facilitando così l'instaurazione di un legame affettivo mediante l'enfaticizzazione di tratti tipici del gruppo di riferimento.³⁶

In questo modo, il consenso affidato dal pubblico a chi è *influencer* si viene a fondare su un rapporto fiduciario di tipo emotivo che prescinde dal tema del discorso e in cui «l'immagine globale che abbiamo della persona prevarrebbe come fattore persuasivo sui dettagli delle sue proposte».³⁷ Tale rapporto, definito da Rojek «para-social interaction»,³⁸ potrebbe essere indicativo del fatto che il pubblico, non avendo più preferenze politiche pre-costituite, partecipa invece a «small local narratives which are founded on a mutuality of interests»,³⁹ dimostrando così «una modalità partecipativa alla vita pubblica che supera la concezione classica di "opinione pubblica"», quella che secondo Habermas «prevede come principio cardine non la semplice discussione tra i suoi membri, ma un confronto di tipo razionale, capace di far emergere i migliori».⁴⁰ Diverse obiezioni sono state mosse a questo modello di deliberazione razionale, «in cui ogni decisione è preceduta da un reciproco scambio di informazioni ed argomentazioni a sostegno di una determinata proposta»,⁴¹ per il fatto di squalificare come elementi parassitari la retorica, le emozioni o l'umorismo, che pure sono presenti, spesso dominanti, in un discorso pubblico che fa ampio ricorso alla *pop culture* e allo *storytelling* come quello attuale. Serra, ad esempio, riporta come gli stessi sostenitori di questo modello abbiano riconosciuto quanto esso sia «troppo esigente e distante dalla concreta pratica riscontrabile nelle società democratiche»,⁴² mentre Wheeler contesta il ruolo passivo che il paradigma affida all'elettorato nel considerare la comunicazione politica come un processo *top-down* tra *élites* e pubblico e nel trascurare «the polysemic range of readings that audiences take from popular culture [...] [and] the influence of imagery on the public's political decision-making processes».^{43, 44}

Come anticipato poco sopra, dunque, se da un lato né il contenuto dei programmi né la conoscenza approfondita dei pro e dei contro di una determinata proposta politica rappresentano più il primo requisito per la fiducia dell'elettorato,⁴⁵ dall'altro lato l'*ethos* di celebrità digitali come Chiara Ferragni risiede proprio nel non avere niente a che fare con la politica, nel loro essere *outsiders* e prive di esperienza. Nello specifico, Landowski sottolinea che



presentarsi [...] come novizio politico, come qualcuno che non è mai stato coinvolto negli intrighi del “politicking”, che non dipende da nessuna parte, che non ha alcuna parte di responsabilità per le colpe dei governi precedenti, è darsi l’aspetto di un cittadino coraggioso “come noi”, estraneo ai compromessi e alla finzione del “sistema” ma d’altra parte vittima o [...] osservatore oltraggiato dai suoi errori, dalle sue ingiustizie, dai suoi inganni.⁴⁶

Un *ethos* di questo tipo, fatto proprio da un *influencer* con milioni di *followers* come Fedez, potrebbe spiegare perché il dibattito mediatico italiano, e non solo, abbia attribuito al discorso che ha tenuto nel 2021 sul palco del Concertone del primo maggio il carattere di un vero e proprio lancio politico, e come l’esposizione polemica e contrariata di un artista, di certo caso non unico né raro nella storia di questo evento, ma che oggi è in grado di sfruttare un potere mediatico decisamente più elevato, possa essere stata interpretata come la mossa di un *outsider* che decide di prendere posizione pubblica, esponendo dei punti potenzialmente programmatici. A partire dalla manifestazione della nuova organizzazione del potere incarnata dai *social media* e da una modalità comunicativa che non esclude l’utilizzo di *pathos*, polemica e attacchi personali, nemmeno nel mondo altamente ritualizzato e istituzionalizzato del concerto del primo maggio mediato dal servizio pubblico della Rai, si procede ora prendendo in esame la «virtual politics»⁴⁷ rappresentata da Fedez, secondo l’ipotesi che la vede creatrice di forme di partecipazione politica (cfr. *supra*, p. 4).

3. L’efficacia persuasiva delle nuove *advocacy*

Tra le motivazioni a sostegno della prospettiva più ottimistica, da un lato c’è la trasformazione della «high politics» in un approccio più populista che possa includere l’impegno emotivo dell’opinione pubblica per favorire «a democratic arena for political change»,⁴⁸ dall’altro lato c’è l’abilità delle celebrità politicizzate di generare dibattiti e la loro maggiore propensione, rispetto al resto della popolazione, a correre rischi.⁴⁹ Street e Van Zoonen, inoltre, sostengono che esse possano ristabilire dei punti di riferimento e di identificazione per il pubblico, colmando il vuoto lasciato dalla classe politica contemporanea.⁵⁰

Il dibattito mediatico scoppiato all’indomani del discorso tenuto da Fedez al concerto del primo maggio, sul tema della censura e dei diritti civili, è indicativo sia della capacità dell’*influencer* di condensare e tenere alta l’attenzione dell’uditorio su determinate questioni politiche considerate degne di promozione sia dell’intenso clima di attesa vissuto dal pubblico, che ha colto l’occasione per rendere manifeste le proprie aspettative riguardo all’entrata in politica dell’*influencer*. Parte di tali aspettative si è rivelata coerente con lo scenario secondo cui chi è *influencer* costituirebbe le nuove *advocacy*,⁵¹ in grado di influenzare l’opinione pubblica senza interposizioni tramite i *social media*, i quali, a loro volta, forniscono anche a chi non è attivamente coinvolto nella vita politica «the opportunity to be “brought into the circle of participation by making microlevel contributions to aggregate projects of mediated public advocacy”». ⁵² Nello specifico, il termine *advocacy* è qui utilizzato per indicare le azioni di chi desidera promuovere determinati contenuti



di interesse presso piccoli gruppi di persone, sfruttando poi le dinamiche del passaparola e i rapporti di fiducia instaurati tra gruppi sociali diversi (cioè i *social network* raggiunti direttamente e indirettamente dall'*influencer*) per arrivare a influenzare una parte più vasta di opinione pubblica.⁵³

Oltre a sfruttare le dinamiche discorsive tipiche dei *social media*, come «la passionalità del discorso (presente a livello di un'enunciazione soprattutto urlata), la “sparata” (che connette i social al mondo della neotelevisione) e la provocazione (anch'essa riformulata attraverso i media digitali)»,⁵⁴ Fedez palesa il processo di disintermediazione in atto, rifiutando di riconoscere il contesto, ovvero non tenendo in «debito conto le specificità dei luoghi e delle situazioni nelle quali il discorso politico si svolge e alle cui condizioni enunciative dovrebbe adeguarsi», con il risultato di produrre un tipo di discorso «disfasico», come lo definisce Paternostro.⁵⁵ L'effetto politico dei *social media*, in questo senso, è quello di modificare «radicalmente la natura pragmatica e discorsiva degli eventi»,⁵⁶ dando luogo a un forte contrasto tra le modalità tipiche del mondo digitale fatte proprie da Fedez e le modalità di un mondo, quello televisivo e istituzionalizzato della Rai, che, invece, per risolvere il dissenso ricorre al tradizionale dibattito dialettico tra due posizioni opposte. L'*influencer*, non riconoscendo tale situazione pragmatica, scatena, con il suo intervento polemico e con la pubblicazione in contemporanea della ormai celebre telefonata con la vicedirettrice di Rai3,⁵⁷ un dibattito pubblico generalizzato ed espressione di «una nuova forma di mediazione (politica, sociale, informativa) [...] che consiste nella ricerca di un contatto diretto con i cittadini, che alla rappresentanza affianchi la rappresentazione».⁵⁸ Dal punto di vista retorico-argomentativo, questo contrasto è rappresentato dalla contrapposizione tra teorie normative del dibattito razionale e regolamentato e pratiche retoriche più flessibili che ammettono il ricorso al *pathos*, allo *humour* e ad argomenti che la dialettica squalifica come fallacie. A proposito, è importante ricordare che

l'argomentazione pragma-dialettica mira alla risoluzione di un conflitto che passa per l'eliminazione delle differenze, basandosi su un'illusione normativa e anti-democratica. Ciò vuol dire che [...] trovano posto soltanto le discussioni che si risolvono con [...] l'annullamento di uno dei due punti di vista e [...] l'accesso all'argomentazione [...] è garantito [...] solo a coloro i quali sono disposti a conformarsi alle regole stabilite a-priori.⁵⁹

In realtà, il discorso di Fedez è retoricamente efficace, cioè persuasivo nei confronti dell'opinione pubblica, proprio per l'uso riuscito delle premesse condivise, di *pathos* ed *ethos*, riuscendo in questo modo a svalutare l'autorità sia del servizio pubblico sia dell'avversario politico citato, la Lega di Salvini. L'amplificazione ottenuta tramite l'elenco di citazioni degli esponenti leghisti, nominati per esteso, l'arma del ridicolo con cui l'*influencer* ne mette in luce le contraddizioni e la distanza dall'opinione comune, nonché gli attacchi personali sotto forma di argomenti *ad personam* e *ad hominem* hanno come effetto il rafforzamento dei valori condivisi tra mittente e pubblico, svolgendo una funzione epidittica per la quale l'effetto repulsivo creato dal vituperio dell'avversario fa sì che chi ascolta se ne discosti, mentre la credibilità di Fedez risulta rafforzata.⁶⁰



In effetti, le reazioni del mondo politico ai dibattiti scatenati dalla coppia di *influencers* e all'ascolto sempre maggiore che i due stanno riuscendo a ottenere sono rappresentative del ruolo di *opinion leaders* che il pubblico affida loro: a seguito non solo dell'evento del primo maggio, ma anche di attacchi polemici come quello di Chiara Ferragni esposto in precedenza (cfr. *supra*, p. 2), sia Salvini che Renzi si sono resi disponibili a un dialogo, a un incontro con i rispettivi detrattori. Come sottolinea il giornalista Manco, questa disponibilità dichiarata pubblicamente di fronte all'elettorato non è altro che il «riconoscimento *de facto* del potere di *leader* molecolare in capo al rapper e, per estensione, agli influencer tutti»,⁶¹ un potere che in più occasioni ha dimostrato di saper maneggiare. Ad esempio, per rispondere all'invito provocatorio di Renzi, Fedez sfida il ridicolo opponendosi alla regola ammessa secondo cui chi è attaccato si dovrebbe difendere,⁶² per accogliere, invece, l'accordo dell'attaccante secondo cui le persone *influencers* si preoccuperebbero solo di accumulare *like* e ribaltarli con un'antanaclasi verso il mittente, respingendo il ridicolo e incontrando la simpatia e il consenso del pubblico: «Il basso livello della politica italiana è Matteo Renzi che chiede un confronto pubblico a Chiara Ferragni» (Fedez, profilo Instagram, 6 luglio 2021). È questa la forza di chi riesce a usare a proprio vantaggio ridicolo, *humour* e ironia, poiché nonostante la sua attività di *influencer* sia spesso disprezzata, riesce comunque a suscitare il sorriso di chi lo ascolta e, in una situazione discorsiva di botta e risposta, ai fini persuasivi questo risultato finisce per contare molto di più di una prolissa spiegazione sul perché «la politica è una cosa seria» (Renzi, profilo Instagram, 6 luglio 2021).⁶³

4. L'egemonia del consenso

La partecipazione virtuale che le celebrità digitali, stimolando accordi sempre più elevati, sono in grado di attivare su questioni politiche e sociali, ha riportato in auge quella esaltazione di Internet come massima espressione di partecipazione politica che vide come suo primo sostenitore il comico Beppe Grillo, all'inizio della svolta politica del suo *blog*. Tuttavia, diversi studi, tra cui quello di Codeluppi, hanno messo in luce la contraddizione tra «il mito della libertà della rete» e «il nuovo tipo di capitalismo» di cui sembrano farsi portatrici le personalità digitali, nate «dal basso, dal gradimento espresso dai pubblici connessi»,⁶⁴ i quali, come è già stato detto, cercano di rimediare alla crescente perdita del senso di comunità partecipando *online* a «narrazioni che consentono [loro] di trovare elementi di identificazione che li spingono a interagire attivamente [...] attraverso la [...] condivisione di idee».⁶⁵

Secondo questa prospettiva, meno favorevole di quella esposta nel paragrafo precedente, la costante ricerca dell'accordo e del gradimento del pubblico dovrebbe fare riflettere sul rischio di una «idolatriy of consensus», da cui mette in guardia Nicolas, dal momento che «modern democracies are built not on the practice of dissent, as we might believe, but really against the “disease” of dissent, and even more against the actual or potential power of words to express this dissent itself».^{66, 67} Ciò è ancora più significativo alla luce del fatto



che il consenso virtuale, anche quando affidato a contenuti sociali e politici, è dato almeno in parte in nome di una sorta di «“ricompensa” [...] sociale», dovuta alla possibilità di «essere repostati»⁶⁸ dal profilo dell'*influencer* e di entrare a far parte di una rete sociale 'di prestigio', composta da innumerevoli utenti verso cui esporsi. Con la frammentazione di una *spot-politik*⁶⁹ spinta all'eccesso dalla paratassi comunicativa dei *social media*, inoltre, ogni individuo si sente libero di partecipare, senza però riuscire a creare alcun cambiamento reale, poiché nonostante la partecipazione a dibattiti, campagne o petizioni, in rete «la polverizzazione del consenso fa sì che ognuno di noi abbia [...] [un] potere [...] del tutto insignificante».⁷⁰ Una riflessione decisamente non ottimista sui rischi di tale scenario per le società e le democrazie contemporanee la fornisce Banti, il quale definisce quella attuale una «democrazia dei follower, popolata di persone che pendono acriticamente dalle labbra dell'opinion maker di turno, come da quelle della influencer più in voga» e che avrebbe come conseguenza diretta sull'elettorato la formazione di «opinioni pubbliche fragili, incapaci di formulare autonomamente un pensiero critico».⁷¹ Anche secondo Gallo, la possibilità di prendere la parola nell'interazione virtuale e il superamento della verticalità dei media tradizionali prodotto dai *social media* non bastano a garantire una condizione di democrazia digitale.⁷²

Una delle maggiori critiche rivolte a chi è *influencer*, in Italia in modo particolare a Fedez e Chiara Ferragni, riguarda per l'appunto la gestione della presenza mediatica secondo «i principi di gestione della marca [...], in cui la comunicazione pubblicitaria gioca un ruolo di primo piano», e che in questo modo riafferma le gerarchie imposte dall'equazione, «a livello narrativo, tra felicità, successo e conseguente possesso di beni di consumo».⁷³ A proposito, Campus ribadisce che l'autobiografismo di chi è *influencer*, ovvero la messa in scena narrativizzata della vita privata, più che fornire dettagli su un certo stile di vita, mira a rafforzare l'idea che non vi sia alcuna differenza tra il loro mondo e quello della comunità di *followers*.⁷⁴ La conseguenza di ciò non è altro che la creazione, non solo nell'immaginario collettivo ma anche nel sistema politico, sociale ed economico, dell'illusione di una «società del benessere»,⁷⁵ in cui la condivisione di contenuti 'likeabili' dà l'idea di potervi accedere, incoraggiando un «escapism» a favore di una «“privileged reality,” suggesting “that the ‘ordinary’ world must be escaped from”».⁷⁶ In quest'ottica, quindi, le persone *influencers* assumono il ruolo di «bards of the powerful»,⁷⁷ figure di primo piano nell'instaurazione di una pace sociale neoliberista in cui «pur essendoci un aumento evidente delle disuguaglianze, non ci sono reazioni apprezzabili da parte delle opinioni pubbliche» e in cui la «crescente prosperità di straricchi che non esitano a esibire la propria ricchezza [...] pubblicando i propri post sui social»⁷⁸ non suscita alcun tipo di reazione o di protesta in chi li osserva. Alla luce delle osservazioni fatte finora, dunque, indagare il valore affidato nelle democrazie contemporanee a un consenso virtuale che preannuncia di non limitarsi a mero patrimonio personale di *like* ma di essere utilizzato come potenziale bacino di voti, è fondamentale sia per comprendere l'impatto politico e sociale delle forme di coinvolgimento e di identificazione esercitate da chi può contare su milioni di *followers* per influenzare l'opinione



pubblica sia per mettere in evidenza la tendenza attuale, esasperata dai tentativi del mondo politico di entrare in contatto con l'*influencer* più popolare, a innalzare «the defence of consensus to an absolute ideal of democracy and [...] peaceful coexistence»,⁷⁹ con lo scopo di individuare pratiche di disturbo dello stesso consenso, funzionali alle necessità di una società pluralista.⁸⁰

5. Conclusioni

Sulle base degli aspetti analizzati in relazione all'influenza politica esercitata da Chiara Ferragni e Fedez, le tre misure indicate da Street per comprendere quanto seriamente prendere in considerazione le celebrità politicizzate possono dirsi soddisfatte, dal momento che sia «[m]edia focus on their politics (as opposed to their art)» sia «[p]olitical attention (e.g. a willingness by politicians to meet to discuss the particular concerns)» sia «[a]udience support, measured by a willingness to contribute money to the cause»⁸¹ risultano senza dubbio positive. Allo stesso tempo, però, si desidera sottolineare che nonostante le aspettative più comuni siano quelle di un avvento dell'*influencers politics* anche in Italia, la capacità di influenza delle celebrità digitali non è necessariamente correlata a un'abilità di governo, ma che anzi la mancanza di esperienza e di sostanza politica delle celebrità che sono riuscite ad avere successo nel mondo politico, soprattutto negli Stati Uniti, hanno spesso minato la loro pretesa capacità di rappresentazione. Per farsi carico di un valore democratico, dunque, al di là del ruolo di *advocacy* che possono assumere per determinate battaglie politiche circostanziali, «politicized celebrities need to demonstrate ideological substance and provide clarity in establishing a fixed range of meanings through which people may achieve a real sense of connection with political causes».⁸²

Come ultima osservazione, infine, si desidera sottolineare che in presenza di modalità comunicative come quelle attuali, basate come è stato detto sul passaparola e sull'influenza fondata principalmente su legami di tipo affettivo, risulta impossibile ignorare il *soft power* e la suazione esercitati da *pathos* e retorica, spesso trascurati da media e organi di informazione in quanto ritenuti elementi di secondo piano. Abituare il pubblico a una ricezione consapevole, al contrario, dovrebbe essere considerata un'attività di primaria importanza sia per il mantenimento di un assetto democratico sia per la stimolazione della partecipazione politica, dal momento che, se da un lato «sollecitare le emozioni corrisponde ad offrire ai propri interlocutori [...] dei motivi appropriati di convinzione in base ai quali indirizzare le proprie scelte»,⁸³ dall'altro lato «[a] well-understood use of rhetoric could rightly be seen as a "school" for practicing disagreement, to contest the tyranny of doxa [...], a real opportunity to question consensus, to disturb it».⁸⁴

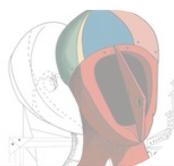


NOTE

1. Starri 2021.
2. Paternostro 2016; Spaziante 2016; Barile 2019.
3. Cit. in Palomeque Recio 2020: 5.
4. Campus 2020.
5. Dato ricavato dalla somma dei *followers* dei singoli profili Instagram di Chiara Ferragni (25 milioni) e Fedez (12,9 milioni), nell'ottobre 2021, anche se si suppone che un certo numero di *followers* possa essere sovrapponibile.
6. Palomeque Recio 2020: 1.
7. Mitchell 2020: 4.
8. Cashmore cit. in Wheeler 2013: 116.
9. Wheeler 2013; Spaziante 2016; Campus 2020.
10. Capaci, Spassini 2016: 16.
11. Cotellessa 2014.
12. Ivi: 83, 85.
13. Paternostro 2016: 22.
14. Capaci, Spassini 2016: 32; Capaci 2010: 33-34.
15. Paternostro 2016.
16. Wheeler 2013: 126.
17. Serra 2014: 82.
18. Wheeler 2013: 170.
19. Ivi: 58.
20. Palomeque Recio 2020: 3.
21. Sanati 2017; Mitchell 2020.
22. Duffy, Pierce 2007.
23. Wheeler 2013: 30.
24. Spaziante 2016: 225.
25. Cit. in Wheeler 2013: 26.
26. Ivi: 115.
27. Street cit. in Wheeler 2013: 2-3; Campus 2020.
28. Rojek cit. in Wheeler 2013: 10.
29. Serra 2014; Serra 2020.
30. Capaci, Spassini 2016: 64-65.
31. Banti 2020.
32. Duffy, Pierce 2007: 1.
33. Ivi: 17.
34. Paternostro 2016; Duffy, Pierce 2007; Ekman, Widholm cit. in Campus 2020.
35. Capaci, Spassini 2016: 112.
36. Mitchell 2020.
37. Landowski 2018: 5.
38. Cit. in Palomeque Recio 2020: 5; Wheeler 2013; Caputo 2020.
39. Bang cit. in Wheeler 2013: 15.
40. Barile 2019: 79; cfr. Marshall 2010.
41. Serra 2014: 83.
42. Idem 2020: 97.



43. Wheeler 2013: 11.
44. Sul ruolo di retorica ed emozioni nel discorso politico e sul ruolo attivo del pubblico nei processi decisionali si vedano anche Piazza 2004 e Cosenza 2018.
45. Landowski 2018: 4.
46. Ivi: 3.
47. Mitchell 2020: 25.
48. Wheeler 2013: 29, 164; cfr. Mitchell 2020: 25.
49. Wheeler 2013: 119; Duffy, Pierce 2007: 26.
50. Cit. in Wheeler 2013: 29.
51. Manco 2021; Wheeler 2013.
52. Penney cit. in Sanati 2017: 43.
53. Cfr. Wheeler 2013.
54. Marrone 2019: 5.
55. Paternostro 2016: 223.
56. Ivi: 222.
57. Poco prima di salire sul palco per la sua *performance*, sui profili *social* di Fedez viene pubblicata la registrazione della telefonata, fino a quel momento privata, intercorsa con l'organizzazione del concerto e con la dirigenza di Rai3, durante la quale l'artista accusa il servizio pubblico di censura per essergli stata negata la possibilità di citare nomi e cognomi di alcuni esponenti della Lega, a causa della mancanza di contraddittorio e in quanto considerata editorialmente inopportuna.
58. Paternostro 2016: 229.
59. Zagarella 2016: 312.
60. Zagarella 2016; Perelman, Olbrechts-Tyteca 1958 [1966].
61. Manco 2021.
62. Cattani 2019; Perelman, Olbrechts-Tyteca 1958 [1966].
63. Cfr. Cattani 2019: 66, 80.
64. Cit. in Polesana 2017: 194.
65. Barile 2019: 79.
66. Nicolas 2016: 195.
67. Nicolas, a riguardo, riprende la distinzione discussa approfonditamente anche da Serra tra democrazia deliberativa, basata sul consenso e sul tipo di dibattito razionale proposto da Habermas, e democrazia agonistica che, invece, secondo la formulazione di Mouffe, considera il dissenso e le relazioni di potere come pilastri della vita democratica. Nicolas 2016; Serra 2014; Serra 2020.
68. Castellano 2020: 9.
69. Cosenza 2012.
70. Capaci, Licheri 2014: 32.
71. Banti 2020: 96-97.
72. Gallo 2016.
73. Polesana 2017: 195.
74. Campus 2020.
75. Capaci, Spassini 2016: 31.
76. Holmes cit. in Sanati 2017: 20.
77. Monbiot cit. in Wheeler 2013: 143.
78. Banti 2020: 45-46.
79. Nicolas 2016: 186.
80. Cfr. Zagarella 2016.



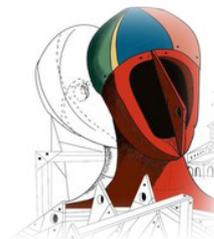
81. Cit. in Sanati 2017: 63.
82. Wheeler 2013: 171.
83. Serra 2020: 106.
84. Nicolas 2016: 186.

BIBLIOGRAFIA

- Banti A. M. (2020), *La democrazia dei followers. Neoliberismo e cultura di massa*, Bari, Laterza.
- Barile N., Vagni T. (2019), *Lo-fi politics. Il brand del politico e lo stile amatoriale in bassa fedeltà*, «Comunicazione politica», vol. 1, pp. 63-84, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.3270/93029> (ultimo accesso: 2 settembre 2021).
- Campus D. (2020), *Celebrity leadership. Quando i leader politici fanno le star*, «Comunicazione politica», vol. 2, pp. 185-203, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.3270/97903> (ultimo accesso: 10/09/2021).
- Capaci B. (2010), *L'entimema dell'Imprenditore in Presi dalle parole. Gli effetti della retorica nella letteratura e nella vita*, Bologna: Pardes, pp. 32-36.
- Capaci B., Licheri P. (2014), *Non sia retorico! Luoghi, argomenti e figure della persuasione*, Bologna, Pardes.
- Capaci B., Spassini G. (a cura di) (2016), *Ad populum. Parlare alla pancia: retorica del populismo in Europa*, Bologna, I libri di Emil.
- Caputo Y. (2020), *Together at Home. Il culto delle celebrità ai tempi del Coronavirus*, «ZoneModa Journal», vol. 10, n. 1, pp. 143-147, <https://zmj.unibo.it/article/view/11352> (ultimo accesso: 3 settembre 2021).
- Castellano S. (2020), *La centralità di Instagram nelle narrazioni contemporanee tra transmedia storytelling e contenuti grassroots*, «Mediascapes Journal», n. 14, pp. 3-20, <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/16592> (ultimo accesso: 26 settembre 2021).
- Cattani A. (2019), *Avere ragione. Piccolo manuale di retorica dialogica*, Roma, Dino Audino.
- Cosenza G. (2012), *Spot-politik. Perché la casta non sa comunicare*, Bari, Laterza.
- Eadem (2018), *Semiotica e comunicazione politica*, Roma-Bari, Laterza.
- Cotellessa S. (2014), *Il pluralismo europeo tra pregiudizio del mercato e politica del «come se» in La pluralità addomesticata. Politiche pubbliche e conflitti politici*, Bologna, il Mulino, pp. 79-97.
- Duffy B., Pierce A. (2007), *Socio-political Influencers. Who they are and why they matter*, Ipsos MORI Participation Unit, <https://www.ipsos.com/ipsos-mori/en-uk/socio-political-influencers> (ultimo accesso: 15 settembre 2021).
- Gallo G. (2016), *Alcune note sull'atto di prendere la parola. Il caso dei social network*, «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», n. 1, pp. 129-141, <http://160.97.104.70/index.php/rifl/article/view/381> (ultimo accesso: 26 settembre 2021).
- Landowski E. (2018), *Populisme et esth sie. Presentation*, «Actes s miotiques», n. 121, pp. 1-19, <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6021> (ultimo accesso: 14 settembre 2021).
- Manco G. (2021), *Chiara Ferragni e Fedez contro Renzi: il paradosso dell'antipolitica*, «Politicamente incoerenti», <https://www.politicamenteincoerenti.it/comunicazione-politica/fedez-ferragni-renzi/> (ultimo accesso: 21 settembre 2021).
- Marrone G. (2019), *Introduzione: di sardine e d'altri linguaggi politici*, «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», vol. 13, n. 1, pp. 1-5, <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/541> (ultimo accesso: 23 settembre 2021).



- Marshall P. D. (2010), *The Promotion and Presentation of the Self: Celebrity as Marker of Presentational Media*, «Celebrity Studies», vol. 1, n. 1, pp. 35-48, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19392390903519057> (ultimo accesso: 11 settembre 2021).
- Minuz A. (2018), *I Ferragnez, le nozze e la celebrazione di Instagram*, «Studi culturali», n. 2, pp. 271-278, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.1405/91344> (ultimo accesso: 2 settembre 2021).
- Mitchell C. (2020), *Political Realities as Portrayed by Internet Personalities, Creative Truth or Social Control*, Western Political Science Association (Los Angeles, April 9, 2020), <https://www.wpsanet.org/papers/search2.php> (ultimo accesso: 5 settembre 2021).
- Nicolas L. (2016), *Using Speech to Disturb Consensus: Or, Taking Rhetoric (and its Agonistic Roots) Seriously*, «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», numero *Building Consensus*, pp. 184-198, <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/386> (ultimo accesso: 29 settembre 2021).
- Palomeque Recio R. (2020), *Postfeminist Performance of Domesticity and Motherhood during the COVID-19 Global Lockdown: the Case of Chiara Ferragni*, «Feminist Media Studies», pp. 1-22, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680777.2020.1830147> (ultimo accesso: 30 settembre 2021).
- Paternostro G. (2016), *Discorsi geneticamente modificati nella democrazia dello 'streaming'. Il nuovo ordine del discorso politico nell'Italia post-berlusconiana*, «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», numero *Building Consensus*, pp. 219-231, <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/388> (ultimo accesso: 14 settembre 2021).
- Perelman C., Olbrechts-Tyteca L. (1958), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris (*Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, trad. it. Schick C., Mayer M., Barassi E., Torino, Einaudi 1966).
- Piazza F. (2004), *Linguaggio, persuasione, verità*, Roma, Carocci.
- Polesana M. A. (2017), *Chiara Ferragni: il corpo simulacro*, «Mediascapes Journal», n. 9, pp. 194-210, <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/14145> (ultimo accesso: 29 settembre 2021).
- Sanati M. (2017), *From Products to Politics: Understanding the Effectiveness of a Celebrity Political Endorsement*, LSU Doctoral Dissertations 4262, https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/4262 (ultimo accesso: 14 settembre 2021).
- Serra M. (2014), *Retorica, potere, violenza: un modello agonistico per la deliberazione*, «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», numero *Linguaggio e istituzioni. Discorsi, monete, riti*, pp. 82-95, <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/200> (ultimo accesso: 4 ottobre 2021).
- Idem (2020), *Emozioni e linguaggio nella sfera pubblica: perché non possiamo fare a meno della retorica*, «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», numero *SFL - Language and Emotions*, pp. 94-108, <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/569> (ultimo accesso: 4 ottobre 2021).
- Spaziante L. (2016), *Celebrità Pop: Media, Comunicazione, Social Media, Identità*, in Ferraro G., Lorusso A.M. (a cura di) (2016), *Nuove forme d'interazione. Dal web al mobile*, Tricase, Libellula, pp. 225-242.
- Starri M. (2021), *Digital 2021 – I dati italiani*, We Are Social, <https://wearesocial.com/it/blog/2021/02/digital-2021-i-dati-italiani> (ultimo accesso: 1 settembre 2021).
- Wheeler M. (2013), *Celebrity Politics. Image and Identity in Contemporary Political Communications*, Cambridge, Polity Press.
- Zagarella R. M. (2016), *Perché argomentiamo? Consenso e dissenso tra retorica e democrazia*, «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», numero *Building Consensus*, pp. 310-318, <http://www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article/view/396> (ultimo accesso: 5 ottobre 2021).



ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

*“Attese” e strategie metrico-stilistiche
nei recitativi di Metastasio¹*

FRANCESCO RONCEN

Università degli Studi di Padova
Corresponding author e-mail: francesco.roncen@unipd.it

ABSTRACT

L'articolo analizza l'endecasillabo nei recitativi di Metastasio per approfondire la concezione dell'autore in merito al rapporto tra poesia e musica nel melodramma. La premessa è che tra la scrittura del libretto e della partitura vi è sempre un orizzonte di attese che può influenzare il lavoro del librettista e del musicista. Alcune affermazioni di Metastasio mostrano che egli era pienamente consapevole delle esigenze dei compositori. I dati ottenuti dall'analisi del primo atto di sei melodrammi, inoltre, sembrano suggerire che egli prendesse atto di tali esigenze per sviluppare strategie metriche in grado di produrre una sintesi ideale tra poesia e musica e una collaborazione virtuale con i compositori.

Focusing on the hendecasyllable in Metastasio's recitatives, the article aims at reflecting on the relationship between music and poetry in the metastasian conception of melodrama. When composing librettos and scores, poets and composers could be influenced by mutual expectations; some quotations from Metastasio himself show that he was fully aware of the musicians' demands and techniques. Moreover, data collected from the first act of six librettos suggest that Metastasio took these demands into account and also developed some strategies to encourage the cooperation with the composers and an ideal synthesis of music and poetry.

KEYWORDS

Metastasio, Recitativo, Melodramma, Metrica, Endecasillabo, Stile, Olimpiade, Attilio Regolo, Hasse, Poesia, Musica



1. «Economia di tempo»² e recitativo: considerazioni preliminari

In una celebre lettera del 20 ottobre 1749, Metastasio fornisce al compositore Johann Adolf Hasse indicazioni dettagliate sull'*Attilio Regolo* e sui recitativi che «possono essere animati dagli strumenti».³ La lettera pone l'attenzione su un aspetto – il recitativo, per l'appunto – che solo negli ultimi decenni ha acquisito importanza negli studi critici.⁴ Ma il documento è di grande interesse anche perché testimonia un reciproco tentativo di cooperazione tra il librettista e il musicista. Come è noto, infatti, a questa altezza la scrittura di un melodramma non nasceva da una progettualità condivisa *ab origine* tra poeta e compositore. Il contatto tra queste due figure poteva svilupparsi a posteriori, magari su sollecitazione dei musicisti e per necessità di adattare il testo a particolari circostanze o esigenze stilistiche; ma si trattava pur sempre di un'operazione arbitraria, perché il libretto era destinato a chiunque volesse musicarlo senza che i compositori dovessero dar conto delle proprie scelte. Anche nella lettera ad Hasse, tra le dovute formule di cortesia, si colgono le tracce di un delicato equilibrio tra le due parti in causa:⁵

Per venire poi, come voi desiderate, a qualche particolare, vi parlerò de' recitativi che, secondo me, possono essere animati dagli istrumenti; ma io non pretendo accennandoveli di limitare la vostra libertà. Dove il mio concorre col voto vostro, vaglia per determinarvi; ma dove siete da me discorde non cambiate parere per compiacenza.⁶

Di là da alcune costrizioni generali che non potevano essere ignorate dai soggetti coinvolti nella composizione e nell'allestimento del melodramma, è difficile misurare tutti i rapporti di forza che agiscono nelle fasi di composizione del testo. In via teorica, il poeta e i musicisti possono muoversi in perfetta autonomia. È anche probabile, però, che tra i due tempi della composizione (libretto e partitura) si interponga un orizzonte di attese in grado di condizionare in misura diversa anche le scelte dell'uno e dell'altro. Quel che è certo è che Metastasio, qui come in diverse altre occasioni, si mostra sensibile al rapporto tra poesia e musica e agli effetti che ne dovrebbero scaturire. Nella lettera ad Hasse, ad esempio, si muove tra due istanze a volte difficili da conciliare: da un lato accetta, e forse prevede e desidera,⁷ che l'orchestra accompagni il recitativo in determinati momenti a più alta carica emotiva; dall'altro teme che il rapporto tra parole e interventi strumentali possa risultare improprio. L'esito dipende dall'abilità del musicista, che deve saper variare «di movimenti e di modulazione» a seconda «non già delle mere parole, come fanno, credendo di fare ottimamente, gli altri scrittori di musica»,⁸ ma sulla base «della situazione dell'animo di chi quelle parole pronuncia».⁹ Se ciò non accadesse, l'intervento degli strumenti nuocerebbe alla rappresentazione delle passioni e delle vicende, disattendendo le intenzioni originarie del librettista.

Quando discute dell'accompagnamento, Metastasio torna a più riprese sul concetto di 'economia di tempo', raccomandando che l'intervento strumentale non faccia attendere i cantanti e il pubblico più del necessario. Ciò vale per la concitata arringa di Attilia (atto I, scena II).



Credo per altro, particolarmente in questo caso, che convenga guardarsi dall’inconveniente di far aspettare il cantante più di quello che il basso solo esigerebbe. Tutto il calore dell’orazione s’intepidirebbe, e gl’istrumenti in vece di animare snerverebbero il recitativo, che diverrebbe un quadro spartito, nascosto e affogato nella cornice, onde sarebbe più vantaggioso in tal caso che non ne avesse.¹⁰

Ma anche per i dodici versi della scena VII del primo atto in cui il poeta vorrebbe che Attilio Regolo «abbandonasse la sua moderazione e si scaldasse più del costume»: ¹¹ «Se vi piace di farlo, vi raccomando la già raccomandata economia di tempo, acciocché l’attore non sia obbligato ad aspettare, e si raffreddi così quel calore ch’io desidero che si aumenti». ¹² Metastasio, in particolare, sembra temere che il recitativo accompagnato rallenti eccessivamente il flusso del discorso e non sia animato da sufficiente varietà musicale:

Io spererei che uscendo dalle vostre mani non potesse, tanto recitativo accompagnato sempre dagli’istrumenti, giungere a stancare gli ascoltanti. In primo luogo perché voi conserverete quell’economia di tempo ch’io tanto ho di sopra raccomandata, e principalmente poi perché voi sapete a perfezione l’arte con la quale vadano alternati i piani, i forti, i rinforzi, le botte ora staccate or congiunte, le ostinazioni or sollecite or lente, gli arpeggi, i tremuli, le tenute, e sopra tutto quelle pellegrine modulazioni delle quali sapete voi solo le recondite miniere.¹³

Come è noto, i criteri di *brevitas* e *lepiditas* sono al centro della riflessione settecentesca sui libretti per melodramma e sulla loro rappresentazione. Alla base vi è l’adesione a un orizzonte razionalistico che, in opposizione alla poetica barocca, intendeva la lingua come «*medium* privilegiato della conoscenza, in quanto codice almeno parzialmente arbitrario, frutto di un’operazione mentale a livello di elaborazione e di ricezione». ¹⁴ L’ ‘economia di tempo’, quindi, può essere intesa come una delle principali conseguenze (in senso culturale, testuale e performativo) della concezione settecentesca del melodramma e delle funzioni del testo poetico. La preferenza accordata al recitativo secco, dove l’accompagnamento era affidato solamente al basso continuo, snelliva il canto e avvicinava l’esecuzione alla declamazione teatrale; lo sfoltimento delle rime, inoltre, sottraeva ai cantanti i tradizionali punti d’appoggio per i melismi e gli artifici che nel melodramma seicentesco conferivano un movimento ‘arioso’ alla libera sequenza di endecasillabi e settenari. ¹⁵ Sul versante stilistico, l’intersezione di principi estetici ed esigenze pratiche comportava anche la predilezione per una dizione limpida e schietta, dove la musica doveva fare da supporto all’espressione della parola e allo svolgimento dell’azione teatrale.

Nel caso della lettera ad Hasse, però, la questione dell’ ‘economia di tempo’ sembra più complessa, specialmente se la si esamina alla luce delle caratteristiche del testo poetico e degli effetti dell’accompagnamento. Come ha osservato Stefano La Via, nel rapporto tra poesia e musica, più che la brevità in senso assoluto, vale sopra ogni altra cosa un principio di ‘perspicuità’, ovvero la «capacità di rappresentare con immediatezza, in poche parole e con immagini sintetiche, una situazione, un’emozione, persino un’intera visione del mondo». ¹⁶ Nel contesto di un’opera teatrale, aggiungo qui, la ‘perspicuità’ può anche



opporsi alla rapidità d'esecuzione qualora – come nelle arie – si volesse introdurre un momento di espansione emotiva. Se nel recitativo secco la brevità e la concisione sono anche le condizioni più opportune per agevolare lo sviluppo dell'azione, nel recitativo accompagnato, che si avvicina all'aria e che tende – almeno fino a Gluck e Calzabigi – a segnare un momento eccezionale rispetto al grado zero della dizione, il criterio di 'perspicuità' impone anche una maggiore varietà di toni e modulazioni. L'«economia di tempo», di conseguenza, assume anche un ruolo espressivo ben più marcato rispetto al recitativo secco, dove costituisce la condizione primaria del canto. Non a caso nella battuta di Regolo (atto I, scena VII) Metastasio fa una distinzione tra due diversi momenti, uno più meditabondo, l'altro più impetuoso e concitato. L'«economia di tempo» è raccomandata solo per il secondo:

dicendo ancora, se vuole, qualche parola dal principio della scena, è necessario che gl'istrumenti lo prevengano, l'assistanzo e lo secondino, finché il personaggio rimane a sedere: tutto ciò ch'egli dice sono riflessioni, dubbi e sospensioni, onde danno luogo a modulazioni improvvise e vicine, a qualche discreto intervallo da occuparsi dagl'istrumenti; ma subito che si leva in piedi, tutto il rimanente dimanda risoluzione ed energia: onde ricorre la mia premura per l'«economia di tempo», come di sopra ho desiderato.¹⁷

Si capisce, insomma, che nel recitativo accompagnato l'intervento degli strumenti tende a distendere e sospendere il canto. Di conseguenza, dove necessario, la speditezza d'eloquio che è del tutto naturale nel recitativo secco va riconquistata con arte e consapevolezza. C'è di più: se Metastasio si preoccupa dell'effetto distensivo degli strumenti tra le pause del canto è forse perché la configurazione metrico-sintattica del testo – ovvero il prodotto delle sue stesse scelte stilistiche – rappresenta anche un fattore di rischio. Si leggano, a titolo d'esempio, i versi dell'arringa di Attilia:

A che vengo? Ah sino a quando	68
con stupor della terra,	
con vergogna di Roma in vil servaggio	
Regolo ha da languir? Scorrono i giorni,	
gli anni giungono a' lustri e non si pensa	
ch'ei vive in servitù. Qual suo delitto	
meritò da' Romani	74
questo barbaro obbligo? Forse l'amore	
onde i figli e sé stesso	
alla patria pospose? Il grande, il giusto,	
l'incorrotto suo cor? L'illustre forse	
sua povertà ne' sommi gradi? Ah come	
chi quest'aure respira	80

può Regolo obbliar! Qual parte in Roma
non vi parla di lui! Le vie? Per quelle



ei passò trionfante. Il Foro? A noi
 provide leggi ivi dettò. Le mura
 ove accorre il Senato? I suoi consigli
 là fabbricar più volte 86
 la pubblica salvezza. Entra ne' tempi,
 ascendi o Manlio il Campidoglio e dimmi
 chi gli adornò di tante
 insegne pellegrine
 puniche, siciliane e tarentine.
 Questi, questi littori 92
 Ch'or precedono a te, questa che cingi
 porpora consolar Regolo ancora
 ebbe altre volte intorno. Ed or si lascia
 morir fra' ceppi? Ed or non ha per lui
 che i pianti miei ma senza pro versati?
 Oh padre! Oh Roma! Oh cittadini ingrati! 98

(AR, atto I, scena II, 67-98)

Ci si trova di fronte a una sequenza metrico-sintattica molto estesa, costruita sulla combinazione di due espedienti ripetuti a stretto giro: la pausa sintattica al centro dell'endecasillabo e l'incartatura. Osservando la partitura di Hasse¹⁸ e ascoltando un'esecuzione moderna dell'opera si nota che l'intervento degli strumenti cade sostanzialmente in corrispondenza di quasi tutte le pause interne all'endecasillabo. Non deve stupire il rispetto di tali pause da parte del musicista: si tratta di una scelta prevedibile in una prassi, com'è quella del recitativo settecentesco, fondata soprattutto su criteri semantico-sintattici.¹⁹ Può colpire di più, invece, la serialità con cui il poeta ricorre alle pause interne e alla loro combinazione con l'incartatura.²⁰ È quindi plausibile che le preoccupazioni di Metastasio sull'«economia di tempo» e sulle modalità dell'accompagnamento tradiscano anche una piena consapevolezza delle dinamiche che regolano l'incontro tra il testo poetico e la musica, tra determinati espedienti metrico-stilistici e le loro implicazioni musicali: quando l'orchestra subentra al basso continuo e, come quello, va a cadenzare le frasi musicali inserendosi tra le pause del canto, una simile configurazione del recitativo potrebbe indurre il musicista a dilatare eccessivamente il discorso, ottenendo un effetto opposto a quello desiderato dal librettista. Giuste queste ipotesi, possiamo porci almeno due domande: in che misura tale consapevolezza agisce nel processo stesso della scrittura letteraria? E cosa può dirci della concezione metastasiana del melodramma?

Questi sono gli interrogativi da cui muove la presente ricerca. La lettera ad Hasse ha fornito lo spunto iniziale, facendo emergere, seppure in forma impressionistica, alcune dinamiche che saranno approfondite nelle prossime pagine: la ricorrenza di determinati espedienti metrico-sintattici nel recitativo; l'attenzione per i principi di concisione, chiarezza e prima ancora 'perspicuità'; il tentativo, da parte del poeta, di guidare o condizionare l'azione del musicista. Per affrontare questi aspetti e verificarne le possibili interconnessioni, ho



eseguito in prima battuta una schedatura metrico-sintattica dei recitativi metastasiani.

2. Discussione sintetica dei dati

Chiarisco subito che la schedatura non fornisce un quadro completo delle caratteristiche del recitativo metastasiano;²¹ si limita invece a quantificare l'incidenza di specifiche strategie metrico-sintattiche legate soprattutto all'endecasillabo. Sono le stesse strategie osservate negli esempi dell'*Attilio Regolo*: l'inarcatura, la pausa sintattica interna al verso e la loro reciproca combinazione.

Il corpus primario della schedatura è rappresentato da un campione di sette melodrammi metastasiani composti tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del Settecento. Di ognuno di essi ho preso in esame l'intero primo atto:²²

Didone Abbandonata [DA], 1724
Siroe [SR], 1726
Catone in Utica [CU], 1728
Olimpiade [OL], 1733
Attilio Regolo [AR], 1750 (composto tra il 1738 e il 1740)
Il trionfo di Clelia [TC], 1762.

Per valutare davvero la portata dei dati bisognerebbe fare un confronto con i recitativi di altri librettisti precedenti e coevi a Metastasio. In questa sede mi sono limitato a compiere un'analisi preliminare sul primo atto di tre opere di Apostolo Zeno:²³

Venceslao [VN], 1703
Ifigenia in Aulide [IA], 1718
I due dittatori [DD], 1726

Qui di seguito discuterò in modo sintetico i risultati più significativi della schedatura, rimandando invece all'*Appendice* per una visione completa dei dati e dei criteri di analisi.

a. Incidenza dell'endecasillabo (Tab. 1)

Nella piattaforma web del progetto *Pietro Metastasio. Drammi per musica* (Bellina, Tessarolo 2018) è visibile l'incidenza dell'endecasillabo in tutti i melodrammi dell'autore. In *Appendice* (Tab.1), invece, sono consultabili solo i risultati ottenuti dalla schedatura qui condotta. In generale si nota che l'incidenza dell'endecasillabo aumenta nel tempo sia in Zeno che in Metastasio; entrambi gli autori partono con un dato di poco superiore al 50% (rispettivamente in VN e in DA) per arrivare poi a un'incidenza uguale o maggiore al 70%. In Zeno, il raggiungimento di questa soglia sembra essersi già verificato negli anni



Venti, con l'*Ifigenia*; in Metastasio, invece, si impone nettamente solo a partire dagli anni Trenta, con l'*Olimpiade*.²⁴ Ma l'incremento quantitativo nei testi di entrambi, come si vedrà, non determina anche un analogo trattamento metrico-sintattico dell'endecasillabo e del recitativo.

b. Inarcature (Tab. 2)

Per la schedatura delle inarcature ho adottato dei criteri molto netti: c'è inarcatura quando il verso divide due sintagmi (*enjambement* sintagmatico) o due parti costitutive del sintagma (*enjambement* intrasintagmatico); non c'è inarcatura, invece, quando il verso divide due frasi di uno stesso periodo, fatta eccezione per alcune condizioni particolari elencate in *Appendice*.

In Metastasio si registra un incremento dell'inarcatura nel corso del tempo, con uno scarto più evidente a partire dall'*Olimpiade*. I dati mostrano una crescita che va dal 39,5 % di DA a un 67%-69% nei melodrammi dagli anni Trenta in poi. Per mera curiosità, ho eseguito lo stesso calcolo sulle opere di Zeno: l'incidenza oscilla in un intervallo tra il 37% e il 43%. Mi limito a osservare che l'inarcatura, in Metastasio, acquisisce importanza specialmente a partire dagli anni Trenta e parallelamente all'incremento dell'endecasillabo. Dunque non sembra essere un espediente scontato e naturale fin dall'inizio, ma più probabilmente una scelta frutto di un progressivo e forse intenzionale superamento del verso-frase, ancora predominante nel primo melodramma.

c. Cesure sintattiche e 'endecasillabi composti' (Tab. 3)

Questi dati riguardano qualsiasi pausa di periodo o proposizione all'interno dell'endecasillabo, con poche eccezioni discusse in *Appendice* (p. 261-270). Per ragioni di semplificazione, impiegherò il termine 'cesura sintattica' anche in relazioni a sedi diverse da quelle del confine di emistichio; va detto, però, che le pause in cesura *a maggiore* o *a minore* restano di gran lunga maggioritarie. Gli endecasillabi caratterizzati da una pausa sintattica interna saranno definiti anche 'endecasillabi composti'.

L'incidenza delle cesure sintattiche sul totale degli endecasillabi sembra crescere visibilmente nel corso del tempo: inizia con un 42,7% nella *Didone*, raggiunge un picco marcato nell'*Olimpiade* (84,4 %) e si stabilizza tra il 68 e il 74% nelle due opere successive. Prima degli anni Trenta, dunque, l'introduzione di una pausa sintattica all'interno del verso sembra più rara.

Interessante è anche l'associazione della cesura sintattica con l'inarcatura. In media, escluso il primo melodramma, più del 50% degli "endecasillabi composti" presenta un'inarcatura, con oscillazioni che vanno dal 57,4% di CU all'83,7% di TC. Nella *Didone* l'incidenza è del 37% c.a, ma è comunque significativa considerando la più bassa tendenza all'*enjambement* rispetto alle altre opere, sia in assoluto che nella sola categoria degli endecasillabi. In altre



parole, l'associazione di questi due espedienti sembra marcata anche nel primo melodramma. Invece nelle tre opere di Zeno l'incidenza tende a scendere in concomitanza con l'incremento dell'endecasillabo, e i dati restano nel complesso ben al di sotto di quelli ottenuti per le opere metastasiane dagli anni Trenta in poi: 50,8 VN, 37,5% IA, 36,9% DD.

Anche la qualità delle inarcature può offrire informazioni utili. Come si evince dalla Tab.2, ho suddiviso gli endecasillabi composti e inarcati in due sotto-tipologie: versi inarcati solo alla fine (Ef); versi che contengono anche il *rejet* di un'inarcatura precedente (Ei-f). La seconda soluzione, che produce un effetto di pausa e rilancio lungo la serie metrica, è già preponderante in SR (68,8% delle inarcature nei versi composti) e mantiene un'incidenza costantemente superiore al 70% a partire da CU. Nella *Didone*, invece, l'incidenza resta al di sotto del 50%. Ciò è forse dovuto alla maggiore presenza del settenario, che per la sua brevità può svolgere il ruolo di "verso passerella" nello sviluppo verticale delle proposizioni. Nelle opere di Zeno, indipendentemente dall'incidenza dell'endecasillabo, il dato sulla tipologia Ei-f oscilla senza seguire uno sviluppo cronologico: 60,6% VN, 17,8% nell'IA, 45,2% in DD.²⁵

Conclusioni

La parzialità del *corpus* esaminato presenta sicuramente dei limiti. Innanzitutto, bisogna essere molto cauti nel parlare di una maturazione progressiva di alcune strategie da parte di Metastasio: ogni melodramma rappresenta solo un punto all'interno di un percorso che, alla luce di una schedatura completa, potrebbe risultare più discontinuo. Ciò impedisce di ragionare anche per sottoinsiemi fondati su precisi fattori contestuali, come la destinazione dell'opera, i compositori, l'ambiente di produzione, i modelli di riferimento etc. Infine, sembra difficile, in mancanza di una schedatura più ampia, definire dei chiari rapporti di correlazione causale tra gli espedienti esaminati. Non si può dire, insomma, se l'aumento dell'inarcatura dipenda da un incremento dell'endecasillabo o viceversa, o se l'incremento dell'endecasillabo sia legato alla volontà di sfruttare l'espedito pausa-rilancio. Ci si dovrà accontentare, per il momento, di prendere in considerazione l'effetto globale degli aspetti esaminati.

Da questo punto di vista i dati ci permettono di isolare alcune costanti. Nelle opere del corpus successive agli anni Venti il recitativo metastasiano è sempre caratterizzato da una notevole presenza di endecasillabi e da un parallelo incremento dell'inarcatura e delle pause di proposizione interne al verso. Tutto ciò produce sicuramente un certo dinamismo nel rapporto tra metro e sintassi, sia in termini di frizione tra forma e discorso, sia in termini di combinazione e posizione dei segmenti sintattici all'interno del verso o lungo la serie metrica. Con prudenza, inoltre, si può ipotizzare che una simile incidenza di tutti i fattori in gioco non sia un dato scontato nella scrittura di libretti per musica; per lo meno non lo è nelle tre opere di Zeno e nelle primissime prove metastasiane. L'idea che Metastasio adotti



e sviluppi consapevolmente queste strategie, di conseguenza, sembra essere quantomeno plausibile e apre la strada a verifiche su diversi livelli. In questa sede adatterò una prospettiva abbastanza ampia: non intraprenderò un’analisi puntuale di singoli passi, costruzioni retoriche o scelte linguistiche,²⁶ ma proverò a interrogarmi sul possibile legame tra gli espedienti metrico-sintattici esaminati e l’orizzonte di attese del poeta nella gestione del rapporto tra poesia e musica.

2. «Io non conosco poesia senza musica»: ²⁷ logocentrismo o equilibrio?

Come ha osservato Stefano Olcese (1988), quando si affronta la questione del rapporto tra poesia e musica in Metastasio ci si muove tra due poli potenzialmente inconciliabili. Da un lato vi sono le dichiarazioni d’autore che sanciscono la centralità della musica in ogni forma di poesia; dall’altro vi è la nota questione del logocentrismo, di quella «dittatura della parola sulla musica» per cui, «volendo ricondurre il melodramma ad una sfera teatrale e letteraria, non si poteva che considerare la parola poetica come fulcro dello spettacolo nella sua interezza e complessità».²⁸

I fenomeni elencati più sopra possono indurre a privilegiare una prospettiva letteraria e logocentrica. Si può ipotizzare, ad esempio, che le soluzioni formali ancora visibili nella *Didone* – quali il verso-frase, il ricorso più massiccio al settenario e la maggiore disseminazione di schemi rimici – siano ancora legate all’esperienza giovanile dell’improvvisazione, e che la loro graduale sostituzione tradisca il tentativo, da parte del poeta, di innalzare lo stile letterario complicando il rapporto tra metro e sintassi. I dati, del resto, mostrano una progressiva adozione di strategie tipiche anche dell’endecasillabo sciolto,²⁹ considerato nel Settecento il metro per eccellenza dell’epica e della tragedia. Proprio la combinazione di *enjambement* e pause in cesura, assieme ad altre accortezze come la variazione degli accenti e l’inversione dell’ordine naturale delle parole, rendeva l’endecasillabo sciolto una forma particolarmente adatta ai generi mimetici, dove si doveva cercare una sintesi tra istanze anche molto diverse: fluidità discorsiva e concorrenza alla prosa da un lato; necessità del verso ed essenza ‘poetica’ dei generi letterari dall’altro. Proprio in virtù dei suoi artifici sintattici e dei generi cui era associato, lo sciolto fu concepito, specialmente nel XVIII secolo, come un verso prettamente letterario, emblema di uno stile sostenuto da opporre alla facile musicalità dei metri lirici e rimati.³⁰ Tant’è che Bettinelli, tra gli altri, lo propose come una sorta di prova per verificare l’abilità dei poeti.³¹

Quando si parla di Metastasio, però, non si può ignorare la dimensione musicale. In tale prospettiva si nota subito che nel dibattito settecentesco pro o contro la rima l’autore prende nettamente posizione a favore di quest’ultima, definendo l’endecasillabo sciolto come un «poco musico metro»³² adatto solamente a forme di scrittura compromesse con la prosa e legate a una fruizione intima o erudita, come i poemi didascalici e le epistole. Metastasio, come Bettinelli, riconosce il valore ‘iniziativo’ dello sciolto, ma non ne accetta l’accostamento al concetto di autentica poesia, scagliandosi contro l’eccessivo utilizzo che



se ne faceva ai suoi tempi. Così in una lettera a Saverio Mattei spedita da Vienna il 16 maggio 1776:

Nelle materie didascaliche che avete preso in esse a trattare io credo opportuno il verso sciolto, e me ne son valuto nella mia versione della *Lettera a' Pisoni* del nostro Orazio a dispetto della mia indignazione contro l'epidemico abuso che ora si fa per tutta l'Italia di questo poco musico metro, che, togliendo alla poesia il fisico incantesimo della rima magistralmente usata, riduce a scarsissimo numero quello de' lettori; ed escludendone affatto il popolo, manca del più sicuro mallevadore dell'immortalità. Approvo che facciate veder al mondo che nessun nascondiglio del Parnaso vi è ignoto; ma non vorrei che accresceste d'un atleta, come voi siete, l'anti-armonica setta regnante.³³

Si può credere che l'avversione di Metastasio al verso sciolto sia in fondo pretestuosa e dettata da ragioni di opportunità: dovendo fare i conti con il gradimento del pubblico, egli non può rinunciare al «fisico incantesimo» della rima, e deve quindi prendere posizione a favore di essa. In una lettera del 18 febbraio 1782 a Carlo Gastone della Torre di Rezzonico sembra quasi sospettare di se stesso:

Io sono così persuaso della necessità della rima per render più fisicamente allettatrice la nostra poesia, che non credo praticabile il verso sciolto, se non se in qualche lettera familiare o nei componimenti didascalici. Assuefatto nella mia lunga vita a conoscermi debitore alla rima d'una gran parte della tolleranza che le mie fanfaluche canore hanno esatta dal pubblico, non potrei aver l'ingratitude di perseguirla. Sia questa passione o giustizia, non è più superabile all'età mia.³⁴

Ma che si tratti di «passione» o di «giustizia», di convinzione o di opportunità, importa fino a un certo punto. Non solo perché l'eventuale ammissione di Metastasio giunge a posteriori rispetto alla scrittura dei melodrammi, ma anche perché il poeta stesso non ha mai cercato di ridimensionare o dissimulare l'interesse per il 'diletto' del pubblico, che anzi promuove come principio necessario e fondamentale per ogni forma di poesia:

La facoltà essenziale e costitutiva della poesia è il diletto. Essa non è che una lingua imitatrice del parlar naturale, ma composta, per dilettere, di metro, di numero e di armonia, ad oggetto di sedurre fisicamente l'orecchio e con ciò l'animo di chi l'ascolta; e l'insigne poeta, che insieme è buon cittadino, si vale di questo efficace allettamento per insegnar diletando. Di questi necessari allettamenti appunto manca in gran parte quello stile poetico che per troppo parer robusto, pregno, conciso e figurato, perde la felicità, l'armonia, la chiarezza e divien facilmente enigmatico e tenebroso, affatto inutile al popolo ed abbandonato al fine alla dimenticanza anche da que' dotti per i quali unicamente è scritto.³⁵

La conseguenza logica di questi ragionamenti, dal punto di vista estetico, è abbastanza evidente: non solo l'endecasillabo sciolto andrebbe impiegato in contesti molto limitati (poesia didascalica, epistole etc.), ma quegli stessi contesti, essendo poco dilettevoli, stanno anche ai margini del sistema dei generi poetici. Motivo per cui la tragedia e l'epica, che nel detto sistema occupano posizioni apicali, non dovrebbero mai far uso di questo metro.³⁶



Lo scarto rispetto al panorama settecentesco è notevole: mentre i teorici della tragedia escludevano le soluzioni seicentesche tipiche del melodramma e del dramma pastorale,³⁷ Metastasio riabilitava in senso assoluto non solo i metri chiusi delle arie, ma anche, e forse soprattutto, la natura armonica e musicale del recitativo, caratterizzato dall’alternanza di endecasillabi e settenari e da una moderata accoglienza delle rime.³⁸

Quanto detto fin qui va integrato con una riflessione più ampia sulla concezione del melodramma nel pensiero metastasiano. A questo proposito è necessaria una premessa: se tra Cinque e Seicento il teatro musicale era concepito come erede diretto della tragedia antica, che si supposeva essere cantata per intero, nell’ambiente erudito del primo Settecento esso rappresenta ormai un termine di confronto negativo per i teorici della poesia drammatica. Anzi, con Valentina Gallo si può dire che il melodramma, assieme al teatro francese, svolge per noi «una funzione indispensabile nella messa a fuoco delle specificità del genere tragico»,³⁹ che da questi due estremi tentava appunto di distinguersi. Sul versante metrico la principale conseguenza è «la condanna della selva melodrammatica, dell’omofonia e della cantabilità delle soluzioni messe a punto dai librettisti sei-settecenteschi».⁴⁰

Persino Apostolo Zeno, nella fase più matura della sua carriera, sembra ammettere la subalternità del melodramma rispetto alla tragedia recitata,⁴¹ concependo la musica «alla stregua di un addobbo necessario all’edonismo mondano del genere ma in pratica disturbante sul piano della serietà e del rigore formale».⁴² Come ha mostrato Paolo Gallarati, nei primi decenni del Settecento gli stessi principi razionalistici che spinsero Zeno a riformare il melodramma furono anche alla base della sfortuna letteraria del genere, poiché alimentarono «un notevole scetticismo sulla legittimità estetica di questa bizzarra forma di espressione teatrale in cui gli attori agivano in musica, dilatando il tempo della rappresentazione per dare sfogo alle volute del canto».⁴³ Inoltre, proprio la riforma di Zeno, confinando l’espressione del canto nello spazio statico, lirico e contemplativo dell’aria e «prosciugando contemporaneamente la risonanza melodica del declamato d’azione»,⁴⁴ finì per accelerare la crisi del teatro musicale nella ricezione degli uomini di lettere. La bipartizione strutturale, infatti, piuttosto che riabilitare il legame del melodramma con la tragedia, sembrò sancire in modo definitivo uno scontro tra le ragioni della poesia e quelle della musica. Fu dunque ancora più naturale concepire la musica come un orpello nocivo per il testo poetico e tutto sommato superfluo in un genere illustre ed elitario come la tragedia, dove il diletto del pubblico poteva costituire anche un problema secondario.

Si può credere che il logocentrismo metastasiano rappresenti il punto d’arrivo di questo processo. In realtà Metastasio sembra andare in tutt’altra direzione. Egli condivide con Zeno i principi estetici del razionalismo settecentesco, ma muta radicalmente la prospettiva nei confronti della musica e del melodramma.⁴⁵ Affermando che non esiste poesia senza diletto e senza musica, Metastasio stabilisce un legame positivo tra la scrittura letteraria e il consenso popolare, e soprattutto dichiara per questa via la superiorità del melodramma rispetto alla tragedia non cantata. Tale legittimazione, come noto, passa attraverso considerazioni di ordine storico che giustificano sia il ricorso alla musica⁴⁶ sia la



bipartizione del testo in arie e recitativi, le prime di carattere ‘melodico’, i secondi, invece, destinati a una musicalità di stampo ‘armonico’, dove l’arte canora si limita a «contenere le voci fra i confini dell’armonico sistema» e «lascia ad esse campo assai libero per imitar cantando le modificazioni del parlar naturale». ⁴⁷

Prima di proseguire in questa direzione, però, è opportuno prendere in esame alcune affermazioni problematiche. Infatti, benché nell’*Estratto dell’arte poetica* Metastasio impieghi l’espressione «imitar cantando» ⁴⁸ per il recitativo, in alcune lettere egli sembra rivendicare la priorità e l’autonomia della parola sul canto proprio in virtù della musicalità intrinseca del testo poetico:

L’esecuzione d’un dramma è difficilissima impresa, nella quale concorrono tutte le belle arti, e queste, per assicurarne, quanto è possibile, il successo, convien che eleggano un dittatore. Aspira per avventura la musica a cotesta suprema magistratura? Abbiala in buon’ora, ma s’incarichi ella in tal caso della scelta del soggetto, dell’economia della favola; determini i personaggi da introdursi, i caratteri e le situazioni loro; immagini le decorazioni; inventi poi le sue cantilene, e commetta finalmente alla poesia di scrivere i suoi versi a seconda di quelle. E se ricusa di farlo perché di tante facoltà necessarie all’esecuzione d’un dramma non possiede che la sola scienza de’ suoni, lasci la dittatura a chi le ha tutte, e sulle tracce del ravveduto Minucio confessi di non saper comandare, ed ubbidisca. In altro modo, se in grazia del venerato suo protettore non avrà il nome di serva fuggitiva, non potrà evitar l’altro di repubblicista ribelle. ⁴⁹

Quando la musica, riveritissimo signor cavaliere, aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa. È un assurdo troppo solenne, che pretendano le vesti la principal considerazione a gara della persona per cui sono fatte. I miei drammi in tutta l’Italia, per quotidiana esperienza, sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da’ comici che cantati da’ musici, prova alla quale non so se potesse esporsi la più eletta musica d’un dramma, abbandonata dalle parole. [...] Superba la moderna musica di tal fortuna, si è arditamente ribellata dalla poesia, ha neglette tutte le vere espressioni, ha trattate le parole come un fondo servile obbligato a prestarsi a dispetto del senso comune, a qualunque suo stravagante capriccio, non ha fatto più risuonare il teatro che di coteste sue arie di bravura, e con la fastidiosa inondazione di esse ne ha affrettato la decadenza, dopo aver però cagionata quella del dramma miseramente lacero, sfigurato e distrutto da così scongiata ribellione. ⁵⁰

Testimonianze come queste hanno offerto solide basi alla critica moderna per la formulazione di concetti come ‘logocentrismo’ e ‘dittatura della parola’. Ma è necessario fare qualche precisazione. Innanzitutto, si deve distinguere tra una concezione ideale del rapporto tra poesia e musica e le circostanze concrete cui Metastasio fa riferimento nelle due lettere. Il poeta si scaglia contro una specifica modalità di intendere e praticare la musica all’interno melodramma: essa non può essere l’elemento principale, come vorrebbe François-Jean Chastellux, il suo interlocutore, ⁵¹ né può ribellarsi al testo poetico o pretendere di esserne autonoma. Inoltre, Metastasio sta parlando specificamente dell’«esecuzione di un dramma», ⁵² per cui la sua opposizione all’idea della ‘superiorità’ e ‘autonomia’ della musica può ancora valere, in linea di principio, come avversione a ogni forma di disparità e prevaricazione tra le due arti. Anche il riferimento alle opere recitate dai ‘comici’ non



deve suonare come un vanto da parte del poeta.⁵³ Assume semmai una sfumatura polemica contro una prassi che, invece di produrre un giusto equilibrio tra poesia e musica, altera e distorce il testo dei libretti al punto da rendere più sicura la recitazione rispetto al canto. Di fatto, quindi, tale soluzione viene prospettata da Metastasio con amarezza, come un pronostico che egli spera di non vedere mai realizzato:

In fine è ormai pervenuto questo inconveniente a così intollerabile eccesso, che o converrà che ben presto cotesta serva fuggitiva si sottoponga di bel nuovo a quella regolatrice che sa renderla così bella, o che, separandosi affatto la musica dalla drammatica poesia, si contenti quest’ultima della propria interna melodia, di cui non lasceran mai di fornirla gli eccellenti poeti, e che vada l’altra a metter d’accordo le varie voci d’un coro, a regolare l’armonia d’un concerto, o a secondare i passi d’un ballo, ma senza impacciarsi più de’ coturni.⁵⁴

In secondo luogo, il riferimento ai ‘comici’ serve a ribadire un concetto abbastanza scontato nel Settecento: nella costruzione del congegno drammaturgico la parola ha una *priorità* temporale e creativa rispetto alle partiture. Metastasio, in questo caso, non sta assumendo una posizione marcata rispetto all’ambiente settecentesco o rispetto al modo più naturale di intendere i rapporti tra poesia e musica in quel secolo, ma si sta limitando a ribadire una prassi fino ad allora condivisa, e lo fa, peraltro, riferendosi a un genere dove ancora oggi è difficile immaginare che la musica possa esistere prima del testo.

Se per Metastasio il testo drammatico deve contenere sempre un certo grado di musicalità, è quindi plausibile che gli espedienti che caratterizzano le opere successive agli anni Trenta puntino a perfezionare il legame tra poesia e musica inseguendo una sintesi ideale tra il valore estetico-letterario del recitativo e la possibilità di stabilire un rapporto di cooperazione tra poeta e musicista, per quanto in senso ‘armonico’ e non ‘melodico’. In definitiva, l’ipotesi che Metastasio, allontanandosi dall’esperienza giovanile, maturi uno stile letterario più raffinato resta plausibile; ma sembra poco proficuo seguire questa strada senza tenere conto delle attese del poeta rispetto a un successivo (e auspicato) incontro con la musica e il canto. Mi chiedo, dunque, se le strategie stilistiche non possano adombrare ‘anche’ una profonda presa d’atto delle esigenze dei compositori, con i quali il poeta può instaurare una comunicazione virtuale e un rapporto di cooperazione a distanza.

3. La musica (anche) prima del testo

Nel trattato *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783), Stefano Arteaga afferma che Metastasio seppe «piegar la lingua italiana all’indole della musica»,⁵⁵ e non, viceversa, piegare la musica alle esigenze della poesia. Come a dire che la grandezza del suo stile andrebbe misurata innanzitutto sulla capacità di agevolare il lavoro dei compositori e dei cantanti, a vantaggio di una sintesi superiore di poesia e musica. Ma leggiamo le sue parole:



E incominciando dallo stile [di Metastasio], il primo pregio, che apparisce, è quello d'una maniera di esprimersi, dove con felicità, di cui non è facile rinvenir l'esempio di altri Autori, si vede accoppiata la concisione colla chiarezza, la rapidità colla pieghevolezza, coll'uguaglianza la varietà, e il musicale col pittoresco. Tutto in lui è facile, tutto è spedito: vi par quasi, che le parole siano state a bella posta inventate per inserirsi dov'ei vuole, e della maniera, che vuole. Niuno meglio di lui ha saputo piegar la lingua italiana all'indole della musica ora rendendo vibrati i periodi del recitativo: ora scartando quelle parole, che per esser troppo lunghe, o di suono malagevole e sostenuto non sono acconcie per il canto: ora adoperando spesso la sincope, e le voci, che finiscono in vocale accentata, come 'ardì', 'piegò', 'farà', lo che molto contribuisce a lisciar le dizioni: ora frammischiando artificiosamente gli ettasillabi cogli endecasillabi per dar al periodo la varietà combinabile coll'intervallo armonico, e colla lena di chi dee cantarlo: ora smozzando i versi nella metà affinché s'accorcino i periodi, e più soave si renda la posatura: ora usando discretamente, ma senza legge fissa, della rima, servendo così al piacere dell'orecchio, e a schivare la soverchia monotonia: ora finalmente adattando con singolar destrezza la diversità de' metri alle varie passioni.⁵⁶

I dati raccolti dalla schedatura sembrano in linea con alcune delle osservazioni di Arteaga. Prima fra tutte quella che riguarda il legame tra la pausa interna al verso e lo scorciamento dei 'periodi' musicali. Qui bisogna fare qualche premessa: dal punto di vista testuale, l'espedito pausa-rilancio non comporta *ipso facto* un incremento dell'estensione sintattica e della tensione discorsiva. Al contrario, quando non sussistono legami di subordinazione o coordinazione tra i segmenti coinvolti, il dettato può risultare anche molto paratattico. Nel passaggio dal testo al canto, inoltre, la possibilità di frammentazione aumenta per la libertà concessa ai musicisti di introdurre una pausa anche in corrispondenza delle congiunzioni. Nemmeno l'inarcatura comporta in automatico un prolungamento della frase musicale: nel caso di *enjambement* sintagmatici, come vedremo, anche i compositori che seguono una logica prettamente sintattico-semantica *possono* marcare il confine di verso con una pausa.

In linea di principio, dunque, i due espedienti metastasiani (inarcatura e pausa interna) non escludono un accorciamento della frase musicale, anche perché le cesure sintattiche possono fornire nuovi "appoggi" per il compositore all'interno del verso. Il nesso stabilito da Arteaga sembra confermato non solo dalla lettura di passi specifici, come la lunga battuta di Attilia, ma anche da alcuni dati preliminari ottenuti da un'analisi del primo atto dell'*Olimpiade*, del primo atto della *Didone Abbandonata* e del primo atto dell'*Ifigenia in Aulide* di Zenò. La Tab. 4 riporta le informazioni sull'estensione delle frasi avviate all'interno dell'endecasillabo e fatte proseguire per inarcatura lungo la serie metrica. In OL il 75,2% di queste frasi non supera la dimensione dell'endecasillabo (gruppo A), e il 43,4% si attesta proprio su una misura endecasillabica. In DA e in IA, invece, l'incidenza delle misure superiori all'endecasillabo (gruppo B) è rispettivamente del 45,9% e del 44,4%. Tutto ciò non indica che le frasi dell'*Olimpiade* siano generalmente più brevi di quelle dell'*Ifigenia* o della *Didone*; indica semplicemente che la cesura sintattica e l'inarcatura non si associano, nell'*Olimpiade*, a un prolungamento delle proposizioni coinvolte. Anzi, la combinazione dei due espedienti sembra determinare un generale accorciamento delle misure rispetto al primo melodramma e alle tre opere di Zenò. La brevità, del resto, è anche



conseguenza dell’alta incidenza del meccanismo pausa-rilancio nell’*Olimpiade*: più sono frequenti le cesure sintattiche, più anche i segmenti inarcati tenderanno a interrompersi a breve distanza. Inoltre, osservando la qualità delle combinazioni metrico-sintattiche che compongono le frasi, si nota che nell’*Olimpiade* Metastasio compensa la brevità e l’omogeneità del blocco endecasillabico con una certa varietà di combinazioni eccentriche, che possono anche sfruttare sedi diverse da quelle di emistichio (categoria *Altro*: 31,7% di OL contro il 10,8% in DA). Tra queste, la maggior parte tende alla brevità (gruppo A), ma ve ne sono anche di più lunghe e complesse (gruppo B), come la seguente, che pur non essendo particolarmente estesa sfrutta segmenti trisillabici e presenta un’inarcatura forte:

Breve cammino
non è quel che divide 11
Elide,

(*OL*, atto I, scena I, 10-12)

O quest’altra, composta da un emistichio a maggiore + un endecasillabo + un emistichio a minore:

Non si contrasta Aminta
oggi in Olimpia del selvaggio ulivo 48
la solita corona

(*OL*, atto I, scena I, 47-49)

In via teorica, si può anche ipotizzare che in un recitativo ad alta incidenza di endecasillabi la cesura sintattica aumenti le possibilità di segmentazione. Infatti, quando le cesure sintattiche scarseggiano, l’estensione delle frasi inarcate tenderà a essere superiore alle undici sillabe, cioè alla dimensione minima del verso-frase che ricorre con maggiore frequenza.⁵⁷ Nei recitativi a forte presenza di settenari le proposizioni potrebbero essere più brevi anche in mancanza di cesure sintattiche. Concretamente, però, nei testi del nostro corpus che meglio rispettano questa condizione (il *Venceslao* di Zeno e la *Didone abbandonata*), circa la metà dei settenari tende a presentare o accogliere l’inarcatura⁵⁸, combinandosi con altri versi della serie metrica:

Gli affetti a lei dovuti
mi ha rapiti Erenice. [7+7] Arde più forte 115
del nuovo amor la face [5+7]
e goduta beltà più non mi piace. [11] 118

(*VN*, atto I, 115-118)



È interessante osservare anche la tipologia delle pause sintattiche in cesura. Per semplificare prenderò in esame gli ‘endecasillabi composti’ con una sola cesura sintattica, che rappresentano anche la condizione maggioritaria nella categoria (Tab. 5: a2,b2,c2,d2). Si nota che nell’IA di Zeno le pause che segnano la fine di un periodo o la semplice giustapposizione di segmenti asindetici incidono per il 51,5% dei casi; più nello specifico, le pause periodali sono il 40,6%. Nella *Didone* la situazione è simile: 54,3% di pause periodali-asindetice, ma con una minore incidenza di pause periodali (28,3%). In entrambe le opere, circa la metà delle cesure sintattiche presenta una congiunzione (coordinante: il 23,8% del totale in IA; il 33,7% del totale in DA; subordinante: 24,8% del totale in IA; 12% del totale in DA). Invece, nell’*Olimpiade* e nell’*Attilio Regolo* (gli altri due melodrammi presi in esame in questa schedatura ridotta) la situazione cambia considerevolmente:

	Olimpiade	Attilio Regolo
Pause periodali	72,3 %	74,8 %
Pause asindetice	9,6 %	6,5 %
Coordinazione	13,3 %	12,2 %
Subordinazione	4,8 %	6,5 %

Come ho già anticipato, pause e congiunzioni non costituiscono un vincolo cogente per il compositore, che può anche decidere di ignorare le indicazioni sintattiche separando ciò che nel testo è legato, e viceversa. Tuttavia, è plausibile che le pause di periodo esercitino una forza maggiore rispetto agli altri tipi di confini sintattici, o per lo meno che il loro netto incremento da parte di Metastasio (anche in termini assoluti) tradisca il tentativo di introdurre nell’endecasillabo dei riferimenti ‘obbligati’ per il musicista. Il poeta, secondo questa ipotesi, traccia il perimetro di libertà del compositore organizzando le strutture metrico-sintattiche in modo che tendano a coincidere anche con la massima estensione delle frasi musicali. Ma tali strategie di controllo possono rivelarsi un vantaggio anche per i musicisti: in primo luogo perché, salvo errore da parte mia, le figure ritmiche del canto tendono tradizionalmente alla brevità, o per lo meno non trovano in essa un vero e proprio ostacolo;⁵⁹ in secondo luogo perché la ridotta estensione delle proposizioni è compensata da un maggiore dinamismo dei rapporti tra metro e sintassi, grazie anche all’inarcatura e allo ‘spostamento’ dei confini di proposizione all’interno del verso. Il musicista, che può sempre decidere se basarsi sui confini metrici astratti, sui riferimenti sintattici reali o sulla variabile combinazione di entrambi i criteri, avrà quindi a disposizione un ampio ventaglio di soluzioni ritmiche tra cui scegliere. Una simile varietà di combinazioni risponde perfettamente all’esigenza, espressa anche nella lettera ad Hasse, di variare velocità e distensione del canto secondo la condizione emotiva del personaggio e la situazione in cui viene a trovarsi. Detto in altri termini, in base alle circostanze sarà possibile sostenere a ogni confine metrico e sintattico oppure accorpare i diversi segmenti in frasi musicali più



estese. A ben vedere, è esattamente ciò che afferma Arteaga nel passo menzionato. Grazie a questo delicato equilibrio tra controllo e concessioni, dunque, il poeta si assicura un certo margine di garanzie sull’esecuzione del testo e allo stesso tempo offre ai compositori tutti gli strumenti per variare e arricchire il dettato con le risorse del canto.

Per chiarezza possiamo prendere in esame il caso concreto di due compositori, Caldara e Pergolesi, che hanno musicato l’*Olimpiade*.⁶⁰ Nessuno dei due segue un criterio metrico. Costantino Maeder, infatti, rettifica l’affermazione di Freeman secondo cui Caldara fa sempre coincidere la frase musicale con il verso; Maeder osserva che, seppure la correlazione sia notevole (0,81), il compositore segue in realtà un criterio semantico-sintattico che lo rende libero di individuare diverse combinazioni espressive, anche in posizione di emistichio. La caratteristica dello stile di Caldara è semmai la brevità, la valorizzazione pressoché costante delle pause di sintagma o degli elementi posti all’interno di un’enumerazione. Si legga questo breve passo (la barra segnala il confine di frase musicale⁶¹):

ARGENE

È questo un giorno /	
glorioso per te. / Di tua bellezza /	
qual può l’età futura /	145
pruova aver più sicura? / A conquistarti /	
nell’olimpico agone /	
tutto il fior della Grecia oggi s’espone. /	148

(*OL*, atto I, scena IV, 143-148)

Maeder afferma che, se la frase musicale tende a coincidere con le partizioni minime del metro, ciò «è dovuto a Metastasio che utilizza cesura e fine di verso per articolare il discorso in sintagmi». ⁶² In realtà Caldara si comporta in modo analogo anche nella partitura dell’*Ifigenia in Aulide* di Zeno, ⁶³ proprio perché le inarcature e le cesure sono caratterizzate anche lì, il più delle volte, da un confine di sintagma. ⁶⁴ La vera particolarità di Metastasio, invece, è l’introduzione di un numero maggiore di pause di proposizione all’interno del verso, ovvero le ‘cesure sintattiche’ della nostra schedatura. Sembra quindi che, rispetto a Zeno, Metastasio fornisca a Caldara indicazioni più stringenti, senza però forzare la naturale inclinazione del musicista per la *brevitas*. Mi pare, in definitiva, che il dinamismo metrico-sintattico del recitativo metastasiano non ostacoli l’azione di un compositore come Caldara, e anzi possa giovare a una più diretta comunicazione, per il tramite della sintassi, tra le intenzioni del librettista e la prassi del compositore.

Con Pergolesi, invece, «le premesse sono radicalmente opposte»⁶⁵ e «le frasi musicali s’allungano e non ricoprono più solo sintagmi o frasi brevi, ma enunciati di maggior dimensione». ⁶⁶ Il compositore è meno prevedibile di Caldara: una sua frase *può* estendersi fino al confine di proposizione introdotto da Metastasio, scorrendo senza pause da un verso all’altro; ma al bisogno *può* anche sfruttare i confini di sintagma per isolare segmenti molto brevi. Ecco un confronto tra Caldara e Pergolesi:



LICIDA:

Oh sei pure importuno /
con questo tuo noioso, /
perpetuo dubbitar. / Vicino al porto /
vuoi ch'io tema il naufragio! / A' dubbi tuoi /
chi presta fede intera /
non sa mai quando è l'alba / o quando è sera. /

(Caldara)

LICIDA:

Oh sei pure importuno
con questo tuo noioso
104 perpetuo dubbitar. / Vicino al porto
vuoi ch'io tema il naufragio! / A' dubbi tuoi /
chi presta fede intera /
107 non sa mai quando è l'alba / o quando è sera. /

(Pergolesi)

Olimpiade, atto I, scena III, vv. 102-107

In questo caso il poeta traccia un perimetro entro cui il musicista può muoversi con relativa libertà, spaziando dall'estremo della frase-emistichio a quello della frase inarcata. Anche qui è verosimile che la frequenza delle cesure sintattiche non metta in difficoltà il compositore, ma al contrario lo asseconi. Del resto, Pergolesi, seppure in rari casi, si sente libero di ignorare le pause di proposizione e di periodo. Solo in una circostanza, però, ignora più di due cesure sintattiche in successione:

LICIDA

T'è noto /
ch'escluso è dalla pugna 26
chi quest'atto solenne
giunge tardi a compir? Vedi la schiera
de' concorrenti atleti? Odi il festivo
tumulto pastoral? Dunque / che deggio 30
attender più, / che più sperar? /

(OL, atto I, scena I, vv. 25-31)

Di solito si ferma alla prima pausa disponibile dopo l'“infrazione”. Si può supporre, allora, che la presenza di numerose possibili soste offra al musicista la garanzia di un appoggio laddove sentisse l'esigenza di dilatare oltremisura l'estensione della frase musicale. Se Caldara e Pergolesi rappresentano i due poli virtuali della prassi compositiva – l'uno seriale e frammentario, l'altro imprevedibile e dinamico – allora Metastasio riesce a cooperare a distanza con tutti i possibili stili compositivi, guidando l'azione del compositore e assecondandone allo stesso tempo le esigenze. Il librettista, per questa via, riesce anche a perfezionare il testo poetico grazie al dialogo produttivo con la musica: il ricorso massiccio all'espedito pausa-rilancio, la linearità della sintassi e l'impiego frequente delle inarcature



gli permettono di portare a maturazione – come già notava Arteaga – una forma discorsiva incentrata su rapidità, concisione e varietà performativa, in grado di soddisfare tanto i principi estetici del classicismo arcadico quanto le esigenze tecnico-espressive di musicisti e cantanti.

Chiaramente la partitura e il canto possono anche contraddire le attese del poeta. Ma i rischi si riducono grazie alle strategie testuali messe in atto nel recitativo. Ciò è possibile in prima battuta perché Metastasio, convinto della priorità drammaturgica del libretto ma anche della sua incompletezza, si assume l’onere di fondare le basi per un rapporto proficuo con il musicista. A livello di istanze, dunque, la dimensione dell’incontro vince su quella dell’autonomia o dello scontro: il punto d’arrivo ideale è l’organismo complesso del melodramma, la sintesi superiore – e non, banalmente, il compromesso – di poesia e musica. Possiamo dunque fare nostre alcune parole di Stefano Olcese:

La sostanziale divisione e gerarchizzazione delle competenze poetiche e musicali, oltre a testimoniare l’insistenza di una vera e propria comunanza d’intenti drammaturgici coi compositori che lo affiancarono, si riflette nel rapporto che Metastasio instaurò con essi: ammirazione da un lato, volontà di controllo dall’altro.⁶⁷

Tutto questo ci riporta anche al punto di partenza. Ora possiamo dire che i recitativi accompagnati dell’*Attilio Regolo* sfruttano espedienti metrico-sintattici che ricorrono frequentemente nei recitativi metastasiani. Nelle battute di Attilia e di Regolo, semmai, tali strategie saltano all’occhio perché inserite in sequenze estese e/o perché finalizzate anche a un incremento della tensione emotiva. È chiaro che tale condizione può legittimare un trattamento differenziale di quei versi da parte dei musicisti. Tuttavia, di fronte alla prospettiva dell’accompagnamento strumentale la configurazione metrico-sintattica del recitativo rischia di ritorcersi contro le istanze del poeta stesso, le cui scelte stilistiche possono apparire in qualche modo paradossali o controproducenti. L’intervento degli strumenti, infatti, introducendo un fattore espressivo che altera la scansione rapida e regolare del recitativo secco, mette in crisi il sottile gioco delle attese, delle previsioni e della programmazione a distanza. Le sole informazioni metrico-sintattiche non bastano più a guidare il musicista, poiché esse stesse si addicono a molte delle sfumature che gli strumenti sono in grado di offrire: dalla riflessione pacata (quando gli strumenti dilatano le pause del canto) all’impeto passionale ed eroico (quando è rispettata l’economia di tempo). In mancanza di interventi diretti dell’autore, l’esito finale dipende dall’azione del musicista e dalla sua capacità di comprendere a fondo la condizione emotiva dei personaggi. L’accompagnamento, in definitiva, certifica i limiti della composizione in due tempi e dell’equilibrio metastasiano, poiché pone il poeta di fronte a un bivio: accettare l’imprevedibilità del risultato finale o invadere gli spazi di autonomia del compositore con indicazioni programmatiche.



Come noto, questo limite sarà superato dalla riforma di Gluck e Calzabigi, che introdurrà, insieme a un maggior protagonismo dell'orchestra, anche l'idea che il melodramma nasca come progettazione condivisa *ab origine* da un poeta e da un compositore, trasformando il gioco delle attese in una dichiarata complicità. Ma nella lettera ad Hasse e nel trattamento del recitativo da parte di Metastasio si intravedono già le prime avvisaglie, se non proprio i presupposti logici, di questa riforma. Si può cogliere, se non altro, il bisogno di concepire il melodramma nel segno di una vera e propria complementarità tra testo e musica e di una cooperazione virtuale tra le attese del librettista e le esigenze tecniche ed espressive dei compositori.

NOTE

1 Ringrazio Elisabetta Selmi e Amelia Juri per il loro prezioso contributo nella stesura e rilettura di questo lavoro. L'Appendice è pubblicata in fine al volume: 261-270.

2 L'espressione è tratta dalla lettera inviata da Metastasio a Johann Adolf Hasse il 20 ottobre 1749, qui in Metastasio 1954: 431 ss.

3 Metastasio 1954: 431 (vol. III).

4 Per una panoramica dell'approccio critico sul recitativo fino agli anni Novanta del secolo scorso, vd. Maeder, 1993: 88-89. Per quanto riguarda gli studi metrico-stilistici sul recitativo, segnalo in particolare Brizi 1973 e Mengaldo 2003. Parallelamente, si veda Benzi 2005 per le caratteristiche metrico-stilistiche dell'aria metastasiana.

5 Per una panoramica sui rapporti artistici e personali tra Hasse e Metastasio rimando a Mellace 2004.

6 Metastasio 1954: 431 (vol. III).

7 Come osserva Costantino Maeder (2003: 118), «Metastasio non tollera solo questo genere in determinate circostanze dove non nuoce, ma anzi l'accompagnato è parte integrante della sua concezione melodrammatica». Già Freeman (1981) ha mostrato come, nel caso di Caldara, il poeta sia intervenuto per imporre l'accompagnamento dove non era stato previsto dal musicista. (vd. per la questione Maeder 2003, *ibidem*).

8 Metastasio 1954: 434 (vol. III).

9 *Ibidem*.

10 Ivi: 431.

11 Ivi: 432.

12 *Ibidem*.

13 Ivi: 435.

14 Sala di Felice 1983: 26

15 Gallarati 1982: 92. Per la questione vd. anche Calzabigi 1994, dove la rapidità e la concisione del recitativo italiano vengono valorizzate anche attraverso il confronto con il teatro francese.

16 La Via 2020: 119.

17 Metastasio 1954: 433 (vol. III).



18 Ho fatto riferimento al manoscritto conservato presso The Leipzig University Library, Biblioteca Albertina (D-LEu), N.I.10319a-b. Il manoscritto, senza indicazione di data, risale al 1750 c.a. ed è stato redatto dal copista Johann George Kremmler.

19 La separazione musicale degli emistichi anche in presenza di sinalefe è possibile già nella pratica di musicisti che seguono un criterio metrico ed è una prassi del tutto naturale quando, nel Cinquecento, si imporrà un criterio semantico-sintattico. Vd. ad esempio *La Via* 2020: 100-103.

20 L’ultima battuta di *Attilia* (atto I, scena II, vv. 103-111) – che non riporto per ragioni di economia – è in questo senso emblematica. A proposito dell’enjambement e della scomposizione del verso, Brizi nota che già nel *Giustino*, dove «prevalgono di gran lunga le unità ritmico-sintattiche interne al verso» grazie all’inarcatura «la concitazione trova una miglior soluzione espressiva nella rottura prosodica e sintattica del verso» (Brizi 1973: 712-713).

21 Per questo argomento rimando a Brizi 1973.

22 Per le edizioni dei libretti ho fatto riferimento a Bellina, Tassarolo 2018.

23 Per le edizioni dei libretti ho fatto riferimento a Bellina, Urbani et al., 2021.

24 Come si deduce dalla schedatura disponibile in Bellina, Tassarolo 2018, prima degli anni Trenta il dato oscilla tra il 60% e il 70%.

25 Su questi dati e su quelli relativi all’espedito pausa-rilancio nelle opere di Zeno si può fare qualche ipotesi. Osservando il trattamento sintattico dei “versi composti”, in VN è facile imbattersi in situazioni in cui uno dei due emistichi ha una funzione di inciso, come nell’esempio riportato in Appendice (Criteri di scansione). L’inarcatura resta quindi sospesa e il discorso presenta un minimo grado di tortuosità di stampo barocco. Può darsi che più tardi Zeno abbia tentato di superare queste soluzioni ricorrendo al verso-frase e a una dizione più lineare. Ma sono solo ipotesi di lavoro che andrebbero verificate con altri studi.

26 Per questo tipo di approccio rimando almeno a Telve 2006, oltre al già citato Brizi 1973.

27 Lettera a Daniele Schiebeler (Vienna, 7 maggio 1766), in *Metastasio* 1954: 538 (vol. IV).

28 Olcese 1988: 452.

29 Sulle caratteristiche metrico-sintattiche del verso sciolto, vd. almeno Soldani 1999 per lo sciolto cinquecentesco, Placella 1969 e Di Ricco 1997 per il dibattito teorico nel Settecento, Zangrandi 2003 e Zanon 2015 per lo sciolto teatrale settecentesco.

30 Sulla questione è fondamentale Algarotti 1963.

31 Vd. Di Ricco 1977: XVIII. Ma cfr. anche Algarotti 1963: 289: «Pochi saranno sempremai, sia che altri prenda a scrivere in verso rimato ovvero in sciolto, i buoni poeti: e una tal varietà viene ad essere comprovata, come ad ognuno può esser manifesto, dalla giornaliera esperienza. Ma a pochissimi è dato, direm noi con eguale verità, di aver tanta lena che basti da salire sulle cime del Parnaso senza l’aiuto del Ruscelli. Il vero paragone di un poeta, asserisce uno accreditatissimo scrittore, pare esser dovessero i versi puri e spogliati dalla maschera della rima».

32 Lettera a Saverio Mattei (Vienna, 16 maggio 1776) in *Metastasio* 1954: 389 (vol. V).

33 *Ibidem*.

34 *Metastasio* 1954: 709 (vol. V).

35 Lettera a Giuseppe Rovatti (Vienna, 18 gennaio 1775). In *Metastasio* 1954: 321 (vol. V).

36 Cfr. *Ibidem*: «Il dottissimo poema in verso sciolto del nostro gran Torquato è già sepolto fra le tenebre dell’oblivione solo perché mancante de’ fisici allettamenti essenziali alla poesia; ed il suo divino Goffredo all’incontro, perché ornato di quella perpetua armonia seduttrice che seconda sempre l’elegante ritmo delle magistrali sue stanze, vive e vivrà finché avrà vita l’idioma italiano e nelle bocche e nella memoria de’ letterati tutti e di tutti gl’idioti».

37 Gallo 2005: 147.



38 Vd. Mengaldo 2003.

39 Gallo 2005: 147

40 *Ibidem.* Anche Francesco Algarotti, ammiratore di Metastasio e sostenitore di un principio di distribuzione complementare tra metri rimati e verso sciolto, si vede costretto a concedere una deroga al melodramma rispetto alla tragedia vera e propria, certificando implicitamente la marginalità del teatro musicale rispetto agli altri generi poetici. Cfr. Algarotti 1963: 288-289: «La naturalezza poi, che esigono grandissima le composizioni teatrali [...] vuole ella altresì che da esse venga esclusa la rima, come noi appunto siamo usati di fare. Se non che nelle Opere non ci si vuol guardare tanto per la sottile: e la rima incastrata a luogo a luogo ne' recitativi e con disinvoltura, come fa quell'ingegno armonico del Metastasio, viene a dare un certo maggior condimento alla musica».

41 Così Zenò in una lettera al Garvasi (27 settembre 1735): «a V.S. Illustrissima scissi più volte che delle mie cose drammatiche io fo presentemente sì poco conto che, anzi che nudrirne compiacimento d'averle scritte, ne ho pentimento e disprezzo». Qui in Gallarati 1982: 95.

42 Gallarati 1982: 94.

43 Ivi: 91.

44 *Ibidem.*

45 Cfr. Gallarati 1982: 95: «Tutte le esigenze di dignità formale e di perfezione drammatica che avevano animato l'azione riformatrice di Zenò vengono soddisfatte con pienezza assoluta e gratificate, in più, di due fondamentali componenti: da una parte la qualità letteraria che sale in Metastasio ai ben noti livelli, dall'altra l'entroterra di un pensiero teorico che supera brillantemente l'antico dualismo tra le esigenze della musica e quella della logica strutturale, tra la «inverosimiglianza» dell'azione cantata e la dignità estetica del dramma».

46 Lettera a Daniele Schiebeler (Vienna, 7 maggio 1767), in Metastasio 1954: 538 (vol. IV).

47 Metastasio 1998: 12.

48 *Ibidem.*

49 Lettera a F. J. de Chastellux (Vienna, 29 gennaio 1766) in Metastasio 1954: 438 (vol. IV).

50 Lettera a F. J. de Chastellux (Vienna, 15 luglio 1765) in Metastasio 1954: 398 (vol. IV).

51 Metastasio, nella lettera del 1765, prende posizione rispetto all'Essai sur l'union de la poésie et de la musique (1765) di Chastellux. Cfr. Metastasio 1954: 398 (vol. IV): «Sommamente geloso della parzialità d'un giudice così illuminato, bramerei pure, come poeta, che non dovesse la nostra poesia invidiarne una troppo vantaggiosa porzione alla nostra musica, come potrebbe farmi temere il sentire questa considerata da lei per 'oggetto principale' d'un dramma, ed attribuito il suo avanzamento dall'essersi 'sciolta da' legami dell'altra».

52 Lettera a F. J. de Chastellux (Vienna, 29 gennaio 1766) in Metastasio 1954: 438 (vol. IV).

53 Sulla reale fortuna dei libretti metastasiani nel teatro non cantato vd. Mangini 2004.

54 Lettera a F. J. de Chastellux (Vienna, 15 luglio 1765) in Metastasio 1954: 399 (vol. IV).

55 Arteaga 1783: 337.

56 *Ibidem.* Per altri giudizi settecenteschi sullo stile metastasiano, vd. Lippmann 2004.

57 In mancanza di cesure sintattiche, infatti, la frase inarcata inizierebbe almeno in attacco di verso. Considerando che nei recitativi analizzati le uscite tronche si trovano solo in cesura, la dimensione minima del verso frase sarà di 11 sillabe.

58 Sono inarcati circa il 43% dei settenari di VN e il 55 % dei settenari di DA.

59 Per lo meno nel teatro musicale del primo Seicento «l'unità sintattica più complessa ha comunque corto respiro, ed è costituita dalla frase-verso: viene delimitata dal componimento dell'arcata melodica che il cadenzare del basso continuo quasi sempre evidenzia». (Fabbri 2007, pp. 11-12). Più tardi, tuttavia, come ricorda sempre Fabbri (2007: 31), il recitativo si libera «dall'impaccio di un troppo frequente cadenzare,



grazie a concatenazioni armoniche meno nette e di non così breve respiro» (Fabbri 2007: 32). In ogni caso, tale esigenza di elasticità dipendeva in primis dal bisogno di seguire la sintassi del testo, sempre più complessa, indipendentemente da rigidi confini metrici. Se la sintassi del testo è già breve e paratattica, è difficile immaginare che il musicista possa risentirne negativamente. Vale sempre, specialmente nel recitativo, il criterio di perspicuità discusso più sopra.

60 Per la partitura di Caldara ho fatto riferimento a: A. Caldara, *L'Olimpiade, partitura*, Roma, facsimile in H. Mayer Brown (ed.), «Italian Opera 1640-1770», 32, New York, 1978. Per la partitura di Pergolesi, invece: *L'Olimpiade, partitura*, Roma, facsimile in H. Mayer Brown, ed., «Italian Opera 1640-1770», 34, New York, 1979.

61 Non avendo competenze per valutare la qualità e il ruolo delle cadenze del recitativo, mi sono limitato ad analizzare le pause introdotte dai musicisti, pur sapendo che esse non rappresentano un criterio sufficiente per definire le figure ritmiche e le frasi musicali. I risultati delle mie osservazioni, però, sembrano in linea con quelli proposti da Costantino Maeder (1993) a pp. 112-117 del suo studio sull'Olimpiade; il confronto con gli esempi proposti dallo studioso, infatti, sembra avvalorare l'associazione tra la pausa e frase musicale del recitativo.

62 Maeder 1993: 113

63 Ho fatto riferimento al manoscritto Mus.Hs.18255 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (A-Wn), n.d. (1718 c.a).

64 Possiamo immaginare che tale condizione sia del tutto normale in un testo destinato alla recitazione o al canto. Inarcature troppo forti, in questo contesto, sarebbero controproducenti sia per gli attori che per gli autori: se il confine di verso venisse marcato, la dizione risulterebbe artificiosa; se invece l'attore rispettasse l'enjambement, guadagnando in naturalezza, verrebbe meno la percezione del metro e della natura autenticamente poetica del dramma.

65 Maeder 1993: 155.

66 *Ibidem*.

67 Olcese 1988: 454.

BIBLIOGRAFIA

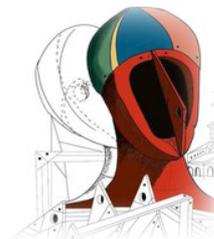
- Algarotti F. (1963), *Saggio sopra la rima*, in Idem., *Saggi*, Da Pozzo G. (a cura di), Bari, Laterza, pp. 263-290.
- Arteaga E. (1783), *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna, per la stamperia di Carlo Trenti all'Insegna di Sant'Antonio, vol. I (3 voll.).
- Benzi E. (2005), *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Brizi B. (1973), *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, «Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», vol. CXXXI (1972-1973), pp. 679-740.
- Calzabigi R. (1994), *Dissertazione su le poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, in *Scritti teatrali e letterari*, Bellina A. L. (a cura di), Roma, Salerno, vol. I (2 voll.), pp. 22-146.
- Di Ricco A. (1997), *Introduzione*, in Algarotti F., Bettinelli S., Frugoni C.I., *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, Trento, Università degli Studi di Trento, pp. VIII-XL.
- Fabbri P (2007), *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT.
- Freeman R. (1981), *Opera without Drama*, Ann Arbor, UMI Research Press.



- Gallarati P. (1982), *Zeno e Metastasio tra melodramma e tragedia*, in Sala di Felice E. e Sannia Nowe L. (a cura di), *Metastasio e il melodramma. Atti del seminario di studi (Cagliari, 29-30 ottobre 1982)*, Padova, Liviana, pp. 89-104.
- Gallo V. (2005), *Lineamenti di una teoria del verso tragico tra Sei e Settecento*, in Verdino S. e Lonardi G. (a cura di), *Il verso tragico. Atti del convegno di studi (Verona, 14-15 maggio 2003)*, Padova, Esedra, pp. 123-168.
- La Via S. (2020), *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci.
- Lippmann F. (2004), "Semplicità" e "naturalità" in *Metastasio: a proposito di alcuni giudizi sul suo stile formulati nel secondo Settecento*, in Miggiani M. G. (a cura di), *Il canto di Metastasio. Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999)*, Sala Bolognese, Forni, vol. I (2 voll), pp. 3-25.
- Maeder C. (1993), *Metastasio, l'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna, Il Mulino.
- Mangini G. (2004), *Il Metastasio musicale e altri paradossi*, in Miggiani M. G. (a cura di), *Il canto di Metastasio. Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999)*, Sala Bolognese, Forni, vol. II (2 voll), pp. 597-602.
- Mengaldo P. V., *La rima nei recitativi di Metastasio*, in Idem, *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra, pp. 33-51.
- Mellace R. (2004), *Metastasio e Hasse*, in Idem, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, pp. 261-273.
- Metastasio P. (1998), *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di E. Selmi, Palermo, Novecento.
- Idem (1954), *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, voll. III, IV, V (5 voll.).
- Olcese S. (1988), *Poesia e musica in Metastasio*, «La rassegna della letteratura italiana», CII, pp. 452-466.
- Placella V. (1969), *Le possibilità espressive dell'endecasillabo sciolto in uno scritto di Scipione Maffei*, «Filologia e letteratura», XV, pp. 144-173.
- Ronga L. (1968), *Introduzione*, in Metastasio P., *Opere*, a cura di M. Fubini, Napoli, Ricciardi.
- Sala di Felice S. (1983), *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli.
- Soldani A. (1999), *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli scolti didascalici del Cinquecento*, «La parola e il testo», III, pp. 279-344.
- Telve S. (2006), *Superficie e profondità nella lingua della naturalità metastasiana*, «La Fenice prima dell'Opera», VIII (2005-2006), pp. 29-51.
- Zangrandi A. (2003), *Metro e sintassi nell'endecasillabo tragico*, «Stilistica e metrica italiana», III, pp. 183-218.
- Zanon (2015), *Stile e metro della Merope di Scipione Maffei*, in Zucchi E. (a cura di), «Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 199-213.

SITI WEB

- Bellina A., Tessarolo L. (2018), *Pietro Metastasio. Drammi per musica*, Università degli studi di Padova, <http://www.progettometastasio.it/public/> (ultimo accesso 13 luglio 2021)
- Bellina A. L Urbani S., De Feo A., Noe A. (a cura di), *Apostolo Zeno. Drammi per musica*, Università degli studi di Padova, <http://www.apostolozeno.it/public/> (ultimo accesso 13 luglio 2021).



ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

*Declinazioni dell'attesa nell'Ossian
in alcune spigolature montiane*

FRANCESCA BIANCO

Università degli Studi di Padova
Corresponding author e-mail: francesca.bianco@unipd.it

ABSTRACT

Lo sperimentalismo linguistico del Cesarotti traduttore dell'Ossian segna un punto di svolta decisivo nel processo di cambiamento del gusto e nella creazione di una nuova langue poetica. Il tema dell'attesa, che gode di un'articolata declinazione all'interno dei poemetti, è un utile filtro per analizzare quanto l'officina dell'abate padovano abbia influito nella poesia successiva. Lo studio si propone di indagare questo fenomeno all'interno del percorso artistico di Vincenzo Monti, dai primi componimenti giovanili, come i Pensieri d'amore, fino al dittico napoleonico del Bardo della selva nera e della Spada di Federigo.

For his translation of Ossian Cesarotti works a lot on the Italian language and the transformations he takes inside the language contribute to let it know the changes that animate the new Nordic aesthetics. The theme of the wait, that is present in the Poems of Ossian in several aspects, can help to analyse how much Cesarotti's influence has been embraced by next poetry. The essay aims to examine this phenomenon along the artistic way of Vincenzo Monti, from his early young verses, like the Pensieri d'amore, to the Napoleonic works, like the Bardo della selva nera and the Spada di Federigo.

KEYWORDS

Melchiorre Cesarotti, Vincenzo Monti, Ossian, Wait, Translation, Intertextuality, XVIIIth Century



Io non avea per istrumento della mia fatica che una lingua felice, a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra, ma assai lontana (dica pur altri checché si voglia) dall'aver ricevuto tutta la fecondità e tutte le attitudini di cui è capace e, per colpa de' suoi adoratori, eccessivamente pusillanime.¹

Le note fatiche di Cesarotti traduttore dell'*Ossian* rispondono a una fase incipiente di un mutamento estetico in cui convivono gli ultimi moti di una stanca Arcadia, dai rivoli estremi ormai tendenti alla sfumatura lugubre, e le nuove suggestioni che premono dal Nord. Ad esse il Classicismo endemico e persistente continua ad opporsi strenuamente, ma allo stesso tempo a mostrare incrinature oramai non più ricomponibili che ne pregiudicano definitivamente la sua compattezza.²

Magna pars dei meriti dell'impresa cesarottiana è quindi di carattere poetico: gli studi dell'abate sulla lingua, sul gusto, sulla poesia, nel nome di un'acclimatazione culturale tesa al dialogo fra mondi diversi, fra i quali si desidera trovare un denominatore comune riconoscibile nella dimensione omerica topograficamente dislocata, si reificano in una sorta di affinamento di una *αἴσθησις* non solo in quanto origine dell'estetica stessa, ma anche come esito positivo di una *τέχνη* tutta rivolta al coinvolgimento emotivo del lettore. Il precipitato ultimo di questo percorso è la creazione di una *langue* poetica nuova, dagli effetti ramificati su diversi piani, sia prettamente linguistici sia metrico-stilistici,³ un impasto che influenza a lungo la creatività in ambito poetico affascinando nomi importanti, e che rimane riconoscibile anche quando la *μίμησις* testuale non si avvicina all'originale a tal punto da citarlo.⁴

Il *topos* dell'attesa, nella sua complessa anatomia derivante dall'*epos*, si propone in questo senso come un utile filtro per comprendere le innervature della creatività dell'episodio ossianico nella letteratura successiva, partendo da alcune spigolature inedite sulla tangenza fra il lavoro cesarottiano e l'esperienza artistica di Vincenzo Monti, fra i primi e più appassionati imitatori dei canti del bardo celtico. Il rapporto fra il poeta di Alfonsine e l'*Ossian* cesarottiano, contrariamente ai facili pregiudizi che potrebbero suggestionare una prima riflessione sul tema, non si presta a un'interpretazione semplice o definitiva: nonostante l'annoso rapporto di amicizia che, attraversando fasi alterne, ha accompagnato il complesso iter compositivo di entrambi,⁵ l'influenza del canuto bardo celtico nell'opera montiana non è sempre di facile definizione ed è suscettibile di un'evoluzione nel tempo. Sulla base di tali premesse la prima fase di questo percorso è riconoscibile nella raccolta dei *Pensieri d'amore* e negli *Sciolti al Chigi*, entrambi del 1783,⁶ scritti durante il periodo romano «per una modesta e bionda giovinetta di nome Carlotta»,⁷ con la quale la breve parentesi amorosa sembra più un pretesto letterario teso alla sperimentazione compositiva piuttosto che un *angulus* intimo dedicato alla confessione lirica delle sofferenze dell'animo.⁸ Come noto, il sostrato più evidente di questi componimenti è costituito dal *Werther* goethiano: ma se da una parte è significativa la presenza di ampie scene tratte dall'opera tedesca, della quale alcuni brani del poeta costituiscono quasi una fedele versificazione,⁹ dall'altra è profonda la compenetrazione di sentimenti, sensibilità, motivi e stilemi che



legano inscindibilmente il *Werther* all'*Ossian*: come dire che i poemetti gaelici rientrano nei componimenti montiani anche per effetto della stessa rivisitazione del materiale goethiano su cui si fonda la creazione del poeta ravennate.

Nonostante le difficoltà di un simile quadro, qui si tenterà invece di rimanere vincolati – per quanto possibile – alla pura tematica ossianica, nei punti in cui si riconosce una sfrondata dall'influenza tedesca. Se si punta su questo obiettivo il compasso della ricerca, l'arco descritto all'interno di questi testi giovanili individua alcuni *loci* significativi. All'interno della breve raccolta in versi si distingue l'ottavo *Pensiero*:

Alta è la notte, ed in profonda calma
dorme il mondo sepolto, e in un con esso
par la procella del mio cor sopita.
Io balzo fuori delle piume, e guardo;
e traverso alle nubi, che del vento
squarcia e sospinge l'iracondo soffio, 5
veggo del ciel per gl'interrotti campi
qua e là deserte scintillar le stelle.
Oh vaghe stelle! E voi cadrete dunque,
e verrà tempo che da voi l'Eterno 10
ritiri il guardo e tanti soli estingua?
E tu pur anco coll'infranto carro
rovesciato cadrai, tardo Boote,
tu degli artici lumi il più gentile?

(*Pensieri d'amore*, VIII 1-14)

Il passo si impernia sulla rivisitazione di una lettera wertheriana (scritta «dopo le undici») in cui il protagonista descrive i momenti che precedono il suicidio.¹⁰ Anche in questo caso il modello viene seguito fedelmente nella struttura narrativa: il protagonista che descrive la natura, il parallelismo con il proprio stato d'animo, l'azione di uscire dal letto per affacciarsi alla finestra e continuare le proprie riflessioni, la predilezione per la costellazione dell'Orsa Maggiore. Si discosta però da Goethe quando lascia emergere un elemento che permette il riavvicinamento al solo *Ossian*, nel momento dell'apostrofe alle stelle: nel romanzo, infatti, quando Werther avvia un solitario colloquio con le luci che trapuntano il cielo, sostiene che gli astri non moriranno, poiché Dio li porta nel Suo seno conservandoli nella Propria eternità, mentre invece nei poemetti è presente e molto diffusa l'idea opposta.

Si propone qui una prima forma di attesa presente nelle *Poesie* celtiche, ossia il *topos* della fanciulla che attende l'amato partito per la battaglia, fra i più diffusi nell'opera. In queste occasioni la dimensione temporale si dilata in lunghi monologhi dedicati all'angoscia per l'esito della guerra (che per lo più risulta fatale): un'elegia del dolore mescolata al desiderio di ricongiungimento con il fidanzato, ma che si fa anche spazio di riflessione sull'effimero tempo della vita e sull'esistenza della natura, a proposito della quale viene messa in discussione l'immortalità della sua essenza. Il dolore del protagonista avvolge



tutto, ammantando ogni cosa con il profondo presagio di una morte ormai imminente. Tali pensieri, che non rispondono a un vero sistema filosofico teorico, spingono il loro senso di annichilimento fino all'indagine degli astri, da sempre simbolo della fissità atemporale, ora invece mortali anch'essi e destinati a perdersi nel nulla, unica vera dimensione dell'eterno, secondo una visione apocalittica che proietta il suo sguardo verso un'attesa del futuro inteso sia come interiore sia legato all'esistenza del tutto. Un *ad-spectare* che vede qui la sua essenza etimologia e fattiva di 'guardare verso'.

Fra le numerose apostrofi ai corpi celesti presenti nei *Canti*, *topos* privilegiato della poetica proto-romantica, valga ad esemplificare una prassi consolidata una fra le più celebri, presente in *Dartula*. Qui la protagonista trascorre la notte pensando a Nathos, l'amante che l'ha sottratta a Cairbar, suo rapitore e sovrano illegittimo dell'Ulster, dove anch'essa vive. Per difendere la fanciulla e l'erede al trono, Nathos, assieme ai suoi due fratelli, ingaggia una cruenta battaglia contro il re, durante la quale tutti e tre perderanno la vita, mentre Dartula morirà di dolore sul corpo dell'amato. Il lungo monologo della protagonista, da cui è tratto il passo che segue, ha luogo la notte prima del giorno della battaglia:

Ma dimmi, o bella luce, ove t'ascondi
lasciando il corso tuo quando svanisce
la tua candida faccia? Hai tu, com'io,
l'ampie tue sale? O ad abitar ten vai
nell'ombra del dolor? Cadder dal cielo 15
le tue sorelle? O più non son coloro
che nella notte s'allegrovan teco?
Sì sì luce leggiadra, essi son spenti
e tu spesso per piagnerli t'ascondi.
Ma verrà notte ancor che tu, tu stessa 20
cadrai per sempre, e lascerai nel cielo
il tuo azzurro sentier: superbi allora
sorgeran gli astri, e in rimirarti avranno
gioia così com'avean pria vergogna.

(*Dartula* 11-24)

Sulla medesima lunghezza d'onda si pongono gli *Sciolti*, che si concludono con una chiusa di gusto tipicamente *larmoyante* fedele al più classico dei motivi ossianici. È questa un'altra dimensione dell'attesa: quella di una morte da tempo prevista e ormai imminente. Il tema sepolcrale viene quindi declinato nelle sue componenti dell'addio alla persona amata e dell'invito a visitare il sepolcro bagnandolo di lacrime per mantenere vivo il ricordo nel proprio cuore; una riflessione in cui svolge un ruolo di fedele contrappunto la costante attenzione nelle *Poesie* all'aspetto naturalistico che puntualmente partecipa enfatizzando i sentimenti dei personaggi. Monti dimostra così di recuperare l'intera poliedricità del tema:



Allorché d'un bel giorno in su la sera 220
l'erta del monte ascenderai soletto,
di me ti risovvenga, e su quel sasso,
che lacrimando del mio nome incisi,
su quel sasso fedel siedi e sospira.
Volgi il guardo di là verso la valle, 225
e ti ferma a veder come da lunge
su la mia tomba invia l'ultimo raggio
il Sol pietoso, e dolcemente il vento
fa l'erba tremolar che la ricopre.

(A Don Sigismondo Chigi 220-229)

Il lettore dell'*Ossian* non mancherà di richiamare alla memoria innumerevoli passi sparsi nei poemetti che offrono un ampio catalogo topico in proposito e riflettono, pur in mancanza di una corrispondenza lessicale precisa, tutti gli aspetti elencati nel conciso ma completo florilegio montiano. Fra i brani più rappresentativi, il quadro che maggiormente si avvicina all'immagine mestamente dipinta dal poeta ricorre nei versi di *Carritura* in cui Conallo, pronto per lo scontro armato, rivolge le ultime preghiere all'innamorata Crimora, la quale risponde con il proprio impegno ad esaudirle:

CONALLO
tu, Crimora, la mia tomba inalza.
Le bigie pietre e un cumulo di terra 580
faran ch'io viva ancor spento e sotterra.

Tu a quella vista
molle di lagrime
volgi il leggiadro aspetto
[...]

CRIMORA
L'oscuro autunno adombra le montagne; 615
l'azzurra nebbia sul colle si posa;
flagella il vento le mute campagne.
Torbo il rio scorre per la spiaggia erbosa;
stassi un alber soletto, e fischia al vento
e addita il luogo ove Conal riposa. 620
E quando l'aura vi percote drento
la sparsa foglia che d'intorno gira
copre la tomba dell'eroe già spento.

(*Carritura* 579-584; 615-623)

La ricorrenza topica si estende anche alle tragedie,¹¹ dove però il riutilizzo della *langue* cesarottiana diventa marcata identità testuale:



Verrà dimani il sole che dall'alto
la mia grandezza illuminar solea;
mi cercherà per questa reggia ed altro
non vedrà che la pietra che mi chiude.

(*Aristodemo*, III, 7, 1062-1065)

Verrà meco
de' benefici tuoi dolce ed eterna
la rimembranza

(*Galeotto Manfredi*, II, 4, 612-614)

I passi inglobano e riadattano i seguenti versi:

Verrà doman chi mi mirò pur oggi
gaio di mia beltà;
ei scorrerà col guardo e campi e poggi
ma non mi troverà.

(*Berato* 15-18)¹²

È dolce e cara
la rimembranza

(*Temora*, VII 305-306)

Oltre a una puntuale ripresa linguistica, le tragedie ospitano un'articolazione più complessa dell'attesa: in aggiunta all'appena citato tema sepolcrale, è riproposto infatti anche in questa sede il *topos* dell'attesa dell'innamorato¹³ («Nelle sue stanze abbandonata e sola / sta l'infelice. Un fioco lume è posto / sul tavoliero» (*Galeotto Manfredi*, V, 3, 1572-1574) riflette «È notte: io siedo abbandonata e sola» (*Canti di Selma* 52);¹⁴ «Oh qual d'affetti / terribile tumulto!» (*Aristodemo*, IV, 4, 1364-5) richiama «Che tumulto d'affetti, / m'affoga il cor!» (*Comala*, IV 243-244),¹⁵ ma vi si aggiunge un ulteriore aspetto, fra i più diffusi nei poemetti, ossia la celebrazione del coraggio in attesa dell'imminente battaglia:

«Sarà pronto e seco / una fidata scorta» (*Galeotto Manfredi*, V, 3, 1584-1585); «Non paventar» (*Ivi*, I, 4, 385); «Se vacillo, / passami allora tu medesimo il petto» (*Ivi*, III, 10, 1096-1097).

«Che non t'appressi o mia fidata scorta?» (*Berato* 31); «Non paventar» (*Carritura* 477); «Solleva il brando, / passami il petto» (*Fingal*, V 131-132).

Se nei testi drammatici il dialogo con l'*Ossian*, pur presente e articolato, rimane piuttosto circoscritto,¹⁶ ben diverso si presenta il rapporto fra i poemetti e il dittico napoleonico costituito dal *Bardo della selva nera* e dalla *Spada di Federigo*, che assumono contorni differenti e topicamente più ricchi.¹⁷



Le due opere rappresentano un'esperienza del classicismo imperiale, con il quale il poeta desidera rendersi «strumento celebrativo delle esigenze promozionali del potere napoleonico in via di assestamento».¹⁸ Con stratagemmi di un anacronismo esemplare vengono illustrate in tono incensante le meravigliose imprese belliche dell'invincibile imperatore francese, narrate, nel caso del *Bardo*, alla presenza di un improbabile druido miracolosamente sopravvissuto nella Foresta Nera fino ai giorni di Austerlitz. Il canuto aedo Ullino osserva da un'altura, assieme alla figlia Malvina, la battaglia di Ulm, al termine della quale scende e porta soccorso al giovane soldato francese, Terigi, ferito gravemente, conducendolo nella propria abitazione e affidandolo alle amorevoli cure della figlia che se ne innamora ricambiata. Sarà proprio il militare a raccontare agli ospiti le imprese del suo ammirato generale, senza dimenticare aneddoti tanto eroici quanto magnanimi che confermano l'aura divina di cui è circondato l'indomito comandante corso.

Sulla falsariga del poemetto rimasto incompiuto si pone anche la *Spada di Federigo* che, senza ricorrere alla struttura narrativa sopradescritta, con le sue xxxi ottave ne rappresenta un episodio e viene dedicata alla *Grande Armée*; qui il poeta rende finalmente esplicita l'identificazione fra se stesso e la figura (ma soprattutto il ruolo) del bardo, rimasta endemica e fortemente allusa in tutta l'operetta precedente:

A voi dunque, valorosi Duci e Soldati del Grande Napoleone, io consacro a buon titolo questi versi dalla militare virtù vostra ispirati; e dai campi di Marengo e di Austerlitz, ove già vostro Bardo sto intrecciando corone degli allori colà mietuti, io corro per diporto a raccogliervi qualche fronda di quelli di Jena, finché sono ancor caldi del sangue dell'inimico. Né io temo che questo tributo d'ammirazione sia da voi rifiutato. Siete figli della più grande ed insieme della più culta e gentile fra le nazioni.¹⁹

L'influenza ossianica radicata in questo dittico si irradia su più livelli strutturali, a cominciare dalla scelta del poeta di avvalersi della polimetria: il poemetto si compone infatti prevalentemente di endecasillabi sciolti con brevi interventi di strofe chiuse per i primi quattro canti e si affida alla più tranquilla ottava negli altri quattro. Ben noti ai lettori dell'*Ossian* sono anche i nomi di Ullino e Malvina, l'uno il più importante bardo di Fingal e l'altra la moglie di Oscar, figlio dello stesso Ossian; ulteriore richiamo è anche il motivo dell'idillio dei due giovani che, come nella più classica tradizione dei poemetti, stempera la tensione dell'*epos* bellica.

Sul piano più prettamente linguistico l'ipotesto affiora sia nell'articolazione narrativa, che molto spesso sfuma proprio in tale direzione per l'analogia di cui sono intessuti alcuni episodi di mitico valore bellico, sia nell'intelaiatura espressiva. Tuttavia, nonostante la presenza di entrambi questi aspetti, non sempre è possibile individuare dei riferimenti precisi ai poemetti: generalmente, infatti, i punti di tangenza sono caratterizzati da un impasto linguistico talvolta riferito chiaramente all'archetipo, talaltra di non facile individuazione se inteso come prelievo lessicale definito. La *langue* creata dall'abate padovano grazie al faticoso lavoro di forzatura della lingua è stata pienamente assimilata e, come un esercizio stilistico, viene ora riproposta nei versi celebrativi dedicati all'imperatore, appassionato



dell'*Ossian* a tal punto – così almeno vuole la tradizione – da renderlo il proprio *livre de chevet*.²⁰

Il *Bardo* e la *Spada* si prestano così a un ampio spettro della declinazione relativa al *topos* dell'attesa, poiché fortemente imbibiti dell'esperienza cesarottiana. Ad avere un peso maggiore è qui il tempo sospeso che precede lo scontro armato (un *ad-tendere* che qui aspira alla realizzazione del sé), a sua volta ramificato in una pluralità di sfaccettature, giacché in esso intervengono le descrizioni delle armi e dei suoni galvanizzanti da queste prodotti: «l'Arvonie rupi / fe' d'acerbi sonar carmi tremendi» (*Il Bardo della selva nera*, I 46-47) e «d'armi vide e d'armati tutta quanta / ondeggiar la pianura» (Ivi 72-73) rinviano a «l suon dell'esercito ondeggiante, / che sul campo stendeasi» (*Temora*, III 88-89).²¹

Ad esse spesso si affianca la *descriptio* dell'eroe, sempre impareggiabile nel suo valore, ben presente anche quando di esso sussiste soltanto un ricordo, e quasi sempre affiancato da paragoni con elementi della natura:

discese fulminando il Sire
delle battaglie

(*Il Bardo della selva nera*, I 3-4)

Nuda il veglio ha la fronte, e su la fronte
gli tremula canuto il crin, siccome
onda di nebbia che il ciglion lambisce
di deserto dirupo

(Ivi, I 26-29)

gli brillava il viso
come raggio di Sol che dopo il nembo
ravviva il fiore dal furor battuto
d'aquilon tempestoso.

(Ivi, II 85-88)

La canuta
fronte ancor spira militar terrore

(*La spada di Federigo*, XXVIII)

Tra i passi maggiormente vicini al tema, che possono aver esercitato un'influenza considerevole sul poeta, sono annoverabili:

«- Sorgete, - / disse il signor²² dei tenebrosi scudi» (*Fingal*, II 125-126 e III 89-90); «Fingallo il gran signor dei brandi», (*Fingal*, III 11 e V 395); «i nereggianti crini / per lo volto ondeggiavano quai spesse / nubi fosco=rotantisi» (*Temora*, II 171-173);²³ «brilla una luce qual di sole un raggio / fende di Stromlo la fumosa nebbia» (*Sulmalla* 158-159), «il crin canuto, furibondo e pieno / della baldanza del valore antico» (*Cartone* 374-375).



Significativo è anche l'indugio sul coraggio del guerriero sprezzante dei pericoli che, anzi, egli cerca e desidera affrontare: «ché i perigli sono / la danza degli eroi» (*Il Bardo della selva nera*, I 233-234), di cui è folta la casistica nelle *Poesie*

«Brillami l'alma / entro i perigli, e mi festeggia il core», (*Fingal*, III 162-163); «ma nei perigli l'alma / brillami in petto» (*La morte di Cucullino* 111-112); «Nei perigli il mio cor cresce, e s'allegra / nel fragor dell'acciar» (*Ibidem* 254-255); «L'alma rideami fra' perigli» (*Dartula* 290); «so che l'alma / nei perigli s'addoppia» (*Latmo* 260-261).

A ciò si lega anche il forte desiderio dell'eroe di partecipare in prima persona al *certamen* armato per dare finalmente prova della sua *virtus* impaziente di esplodere in tutta la sua potenza:

Tal si fece Terigi. Ed ecco, ei grida
fieramente animoso, ecco sanate
le mie ferite: datemi, rendete
al mio fianco l'acciar: vola il coraggio 100
de' miei fratelli a nuove palme, ed io,
io qui resto? io che tutto ancor non diedi
alla patria il mio sangue, al mio Signore?

(*Il Bardo della selva nera*, IV 97-103)

così come accade anche ad alcuni giovani eroi dell'*Ossian* che manifestano lo stesso stato d'animo:

ed io che fo? Somiglio
alla nebbia di Cona: Oscarre a un punto 40
mostrasi e sfuma; sconosciuto nome
sarò al cantor, per la deserta piaggia
il cacciatore non cercherà la tomba
d'Oscar negletta. Ah valorosi eroi
lasciatemi pugnar: mia d'Inistona 45
sia la battaglia

(*La guerra d'Inistona* 39-46)

«Oimè!» soggiunse il giovinetto «e dove
n'andrò di fama in traccia, onde il tuo spirito
possa allegrar? Donde poss'io tornarne
cinto d'onore, sicché al paterno orecchio
giunga gradito il suon de' passi miei?

(*La guerra di Caroso* 145-9)



Appartenente al corollario dell'attesa della battaglia fatale è, come accennato, il *topos* della tomba,²⁴ decantato da Ullino mentre osserva l'infuriare delle armi e il sangue che si sparge davanti ai suoi occhi:

e il postero	
di santo orror colpito	260
ricercherà la fossa	
che degli eroi tien l'ossa.	
Coprirà l'erba e il tribolo	
le mute spoglie, ed irti	
per le notturne tenebre	265
vagoleran gli spirti,	
che morti ancor daranno	
spavento all'Alemanno.	

(*Il Bardo della selva nera*, I 259-268)

Tale aspetto è presente anche poco oltre, nel canto successivo, nelle parole con cui la madre di Terigi saluta il figlio che parte per la guerra al seguito del grande generale diretto in Italia:

Calcando
l'Itala polve, ti rammenta adunque
che tutta è sacra; che il tuo piè calpesta
la tomba degli eroi; ch'ivi han riposo
l'ombre de' forti, e che de' forti i figli
hanno al piè la catena, e non al core;

(Ivi, II 260-265)

La drammatica rappresentazione, accompagnata dall'arpa del bardo, elenca una dopo l'altra le principali variazioni su un tema tipico della *sensiblerie* sepolcrale su cui si fondano tanti versi dell'aedo celtico: il luogo della sepoltura che diventa simbolo e invito alla riflessione e all'imitazione per le generazioni successive; la natura (qui rappresentata dall'«erba» e dal «tribolo») che ricopre con magnanimità la tomba per proteggerne la sacralità (il tribolo è, non a caso, una pianta spinosa), ma nello stesso tempo per riappropriarsi di un proprio spazio; per concludere con gli spirti che – secondo una tradizione codificata – vagano in una macabra danza seminando terrore, e con l'insensibilità di quegli uomini che violano irrispettosi l'eredità di un valore ormai passato, ma tuttora vivificato dal fervido ricordo. Fra gli innumerevoli passi dell'*Ossian* che presentano tali tematiche, non tutti qui antologizzabili, si ricordino almeno i seguenti:



trofeo di gloria alle future etadi
sorgerà la mia tomba, il cacciatore
verserà qualche lagrima pietosa
sopra il mio sasso, e alla fedel Bragela
sarò memoria ognor dolce ed acerba.

(*Fingal*, II 94-98)

Oscuro e mesto
talor m'assido alla tua tomba accanto,
e vi brancolo sopra.

(*Fingal*, V 345-347)

già la tua tomba
s'asconderà, già l'erba inaridita
la coprirà: con temerario piede
calpesteralla un dì la schiatta imbellè
senza saper ch'ivi riposa il prode.

(*Fingal*, VI 334-338)

Già siede in sulle pietre
della tua tomba il musco; il vento intorno
geme e ti piange

(*Temora*, I 360-362)

Tutto era il campo
tombe d'eroi, tutte le nubi intorno
pregne d'ombre pendeàn di duci ancisi.

(*Ivi*, II 331-333)

Talor misti col vento han per costume
sopra la tomba di campion possente
rotolar quella nebbia, asilo e veste
delle ignude ombre

(*Temora*, VII 13-16)

I rimanenti punti di tangenza fra il dittico montiano e i versi gaelici²⁵ confermano il movimento di recupero del modello. La grammatica dell'attesa, nel suo aspetto lessicale, sintattico e tematico, secondo una dialogicità interna alla polimorfia della declinazione che insiste su di essa, si interseca talvolta esplicitamente con il lavoro cesarottiano, mentre talaltra si fa forza creatrice ormai autonoma rispetto al modello. Tuttavia, in entrambi i casi il poeta persegue una scenografia topica ormai ben riconoscibile, interna a una dimensione epica in cui *κρόνος* e *αἰών* (il tempo misurabile e un'eternità senza fine, quasi un evo infinito)²⁶ si fondono in un tutt'uno dove l'attesa trepidante di un evento desiderato o paventato convive con le grandi domande sull'esistenza e sull'Essere, rendendo questa



azione (statica e allo stesso tempo performante)²⁷ una delle componenti più caratterizzanti l'uomo.

La *langue* del padovano si fa portatrice di un'estetica non ancora introspettiva, di cui forse il tema qui analizzato è uno dei *topoi* più significativi, poiché coagula attorno a sé alcuni fra i motivi più caratteristici del nuovo gusto rivolto alla categoria del barbaro antico; una *langue* protagonista di una svolta che non prevede ritorni e pone le basi per le grandi esperienze poetiche successive.

NOTE

1 Cesarotti 2018: 802. All'edizione curata da Guido Baldassarri si fa riferimento per tutte le citazioni tratte dai poemetti.

2 Su questa fase di transizione estetica si vedano almeno Beniscelli 1997 e 2000, Battistini 2000 e 2014, Morpurgo-Tagliabue 2000.

3 Fra i numerosi contributi sul piano linguistico si rinvia almeno a Roggia 2007a e 2007b, Speranza 2007-2008, Bianco 2016. L'ambito metrico è invece analizzato in Folena 1983, Goldin 1985 e 2002, Zucco 2002, Piperno 2016.

4 Si veda a titolo di esempio il caso di Leopardi, per il quale cfr. Farina 2002, Blasucci 2002, Broggi Wüthrich 2001 e 2006, Bianco 2017.

5 Una dettagliata descrizione con abbondante materiale documentario sui caratteri e le vicissitudini letterarie intercorse fra i due poeti si trova in Gambarin 1915.

6 I passi tratti dalle due opere hanno come edizione di riferimento Monti 1953a e 1953b. Particolare attenzione va posta all'*Introduzione* al volume da parte Carlo Muscetta, alle pp. VII-XLIX. Su questa fase della produzione montiana si tenga presente inoltre Monti 1969, in particolare l'*Introduzione* alle pp. 9-31.

7 Così Monti stesso, come cita Muscetta nel suo commento (cfr. Monti 1953a: 718).

8 D'altra parte, come è noto, riconoscere la dimensione personale e sincera dell'animo montiano è impresa ardua: l'autore, infatti, esplicita in genere solo il motivo ispiratore al quale sente la necessità di appoggiarsi intellettualmente e da cui parte per sviluppare una creazione propria; a quest'ultima spetta il compito di ampliare, abbellire e decorare il motivo di partenza. Su questo aspetto si era espresso lo stesso Monti: «Il cuore, o miei cari, ricordatelo bene, il cuore vuol sempre la parte sua nelle operazioni dell'intelletto. Egli è quello che dà la vita, il calore, la fiamma a tutti i nostri pensieri, e quell'aria di sentimento che tanto il raccomanda quando si vestono della parola. Tutto è morto, tutto è languente, tutto arido senza di lui, e con lui tutti si fanno cari ed amabili i severi discorsi della ragione» (cfr. Monti 2002: 194-195). Ma sul punto era tornato anche Leopardi: «egli è un poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo, e ogni volta che o per iscelta come nel Bardo, o per necessità come nella Bassvilliana è portato ad esprimere cose affettuose, è così manifesta la freddezza del suo cuore che non vale punto a celarla l'elaboratezza del suo stile e della sua composizione» (*Zibaldone*, 36).



9 Fra tutte si ricordino le osservazioni di Kerbaker e Flora in proposito: [Monti] «fece come un florilegio dei più delicati e peregrini concetti del sentimentalismo amoroso, sparsi nel romanzo del Goethe, conservandone, con qualche variazione nell'ordine, il suo bel carne lirico-elegiaco. [...] Pare, che dopo aver egli verseggiati parte a parte i tratti che più lo colpirono, abbia poi pensato a riunirli, a quel modo che di elette gemme, tenute in serbo, si compone un diadema». «Non macerava davvero una passione per plasmarla in una sua forma; ma si distraeva nella subentrante voluttà del verso, e come lo sentiva fluire felicemente, non cercava altro e si faceva blandamente portare a fior d'acqua» La prima citazione, di Kerbaker, e la seconda, del Flora, compaiono in Monti 1953b: 726. Lo stesso meccanismo del florilegio di passi tenuti da parte per essere riconsiderati e utilizzati nel momento opportuno all'interno delle sue opere è utilizzato dal poeta anche nei confronti di Shakespeare, per cui si rinvia a Bruni 1995 e Bianco 2020.

10 Per il confronto con il *Werther* goethiano relativamente a questo passo si rinvia a Monti 1953a: 731.

11 Per una ricognizione sull'intertestualità delle tragedie montiane in direzione ossianica cfr. Monti 1998 e 2005. A tali edizioni si rinvia anche per le citazioni presenti nello studio.

12 Prima di Bruni, si erano già accorti di tale *locum* di stretta tangenza Torti 1829 e Zumbini 1886a.

13 Per una declinazione dell'attesa amorosa si rinvia ad Abignente 2014, rispetto alla cui analisi, tuttavia, il presente breve studio si pone in una dimensione altra, non solo dal punto di vista della cronologia letteraria ma anche sul piano contenutistico, in quanto il punto di partenza (ossia i poemetti gaelici) rinviano a una lirica interiore dell'attesa, in cui ad animarsi sono il cuore e la mente.

14 Relativamente all'ambientazione notturna cfr. anche «Al chiaror fioco di notturno lume» (*Aristodemo*, III, 7, 1123) che richiama «Per lo dubbio chiaror di fioca luce» (*Calloda*, II 127) e «D'un fioco lume i dì trascorsi irraggia» (*Berato* 156).

15 Sulla violenza dei sentimenti si vedano inoltre «Non v'è più speme» (*Galeotto Manfredi*, I, 4, 384); «io l'alma / in tempesta ti posi» (*Ibidem*, IV, 3, 1242-1243), strettamente correlati a «Non ho più speme né conforto in terra» (*Berato* 416); «Fera tempesta / m'accerchia l'alma» (*Temora*, VII 139-140). Mentre per una sfumatura più dolce e struggente cfr. «Pallida, fredda, muta» (*Aristodemo*, I, 4, 370); «Tu tremi e ti scolori» (*Galeotto Manfredi*, IV, 3, 1231); «Oh spettacolo pietoso» (*Ibidem*, V, 7, 1774); «Rosso i lumi / con un sospiro mi tornava al fianco» (*Ibidem*, II, 2, 493-494), che rinviano a «E perché piangi / Figlia di Strano? / [...] a che pallida e muta / bell'ospite dei nembi?» (*Fingal*, IV 134-137); «Forza è che tremi e si scolori in viso» (*Berato* 309); «Al tenero spettacolo, e pietoso» (*Calto e Colama* 49); «Venne Moina, e mi seguia cogli occhi / rossi di pianto» (*Cartone* 126-127).

16 Le poche ulteriori tessere comuni confermano, per la loro esiguità e per una sorta di 'anonimato tematico', una tendenza al riferimento intertestuale piuttosto limitata che interviene sì all'interno del fraseggio, ma nello stesso tempo non infonde nel lettore la sensazione di una presenza costante. Queste capocchie di spillo che fissano in alcuni punti i fili di una tramatura ben più fitta non riescono ad avere ragione di un tessuto molto ampio, filigranato in modo tale da relegare tali reminiscenze ad uno stato di semimarginalità all'interno del quale finiscono per perdersi; inoltre, nella piccola percentuale presente attestata, talvolta non si percepisce nemmeno una sensazione di naturale spontaneità, che si conferma estranea al poeta, né, forse, quella drammaticità tormentata tipica dei versi del bardo celtico, che qui sembra aver subito un processo di svuotamento. «Dopo tanto parlare delle caratteristiche fondamentali della [...] sua [di Monti] poesia, riesce più semplice andare innanzi, perché, cambiando titoli e forme, non cambieremmo di molto la sostanza di quel che c'è da dire sui singoli componimenti» (Monti 1969: 21). Così il Bezzola si esprime in merito alla produzione montiana dopo aver illustrato i primi componimenti del poeta, accompagnandoli con una contestualizzazione psicologica arricchita da riferimenti alle vicissitudini professionali e politiche che hanno interessato gli anni della permanenza a Roma del giovane scrittore.



17 Per una prima panoramica sul *Bardo della selva nera* si segnalano: Torti 1829, Foscolo 1862, Zumbini 1886b, Monti 1969, Montiel 1970, Farina 2001, Baldassarri 2013. *La spada di Federigo*, ancora oggi assai trascurata dalla critica (per altro non senza alcuna ragione), si legge in Monti 1847; alla sua bibliografia, oltre ai contributi menzionati, che non di rado pongono in collegamento i due componimenti, va aggiunto anche Zumbini 1886c.

18 Farina 2001: 205.

19 Monti 1847: 241.

20 Haquette 2018.

21 In un discorso sulle intersezioni topiche fra Monti e *Ossian* sul piano della narrazione bellica va aggiunto anche un ulteriore aspetto comune, che in ultima istanza risponde a una matrice omerica, ossia i diffusi parallelismi fra il vigore dello scontro e la potenza degli elementi naturali, fra i temi più ricorrenti e simbolici dei poemetti, in cui la natura è costantemente chiamata ad accompagnare e amplificare le vicissitudini e gli stati d'animo dei personaggi: «Odi il turbine ruggire, / mira il fulmin che già piomba (*Il Bardo della selva nera*, I 158-159); «Pugnan per lui / i venti e l'onde. Impetuosa pioggia / l'assediante flagella. Irato inonda / l'Istro il vallo Francese» (Ivi, III 201-204); «Odi vicina / rimuggir la Sarmatica procella» (Ivi, IV 124); «Tragge lampi e terror dai ferri il sole: / l'allegro canto de' guerrieri intuona / l'esercito volante, e si confonde / l'inno di Marte col fragor dell'onde» (Ivi, V 109-112); «L'ira allor delle Franche armi sorgea / superante il furor dell'Oceano, / simile all'ira del signor del tuono» (*La spada di Federigo*, XVII). I passi citati non rispondono all'input di un riferimento preciso a versi della traduzione cesarottiana; tuttavia, appare innegabile il rapporto di filiazione diretta che li lega ad essa e confermano la capillarità di una micro lingua settoriale sviluppata dal professore padovano.

22 La formula 'signore d*' ricorre in percentuale molto alta in tutti i poemetti e spesso assume quasi un valore epitetico.

23 In questo caso il passo va ovviamente considerato al netto dell'aspetto cromatico.

24 Collegato a tale aspetto è anche il motivo delle ombre, circoscritto nel *Bardo* al solo ambito bellico, la cui presenza è massiccia nei poemetti; in essi, tuttavia, il tema è ben più strutturato e radicato e si spinge al di là del limite, pur vasto, della guerra, riverberandosi in una declinazione articolata fra spettri, ombre e fantasmi dall'atteggiamento più e meno conciliante e dall'aspetto che spazia in un ventaglio di ampio respiro di tonalità, secondo un gusto tipico dell'epoca: «Vede lui stesso atroce ombra rabbiosa / su gli Atlantici flutti perseguire» (*Il Bardo della selva nera*, III 143-144); «all'improvviso / tuona la nube, squarciasi, e fuor caccia / immenso spettro con aperte braccia» (Ivi, V 134-136); «Su l'onda maladetta / le gallich'ombre si placaro e l'ire» (Ivi, VI 21-22); «La vede il montanar fosca e sublime / passeggiar su le nubi» (Ivi, VIII 21-22). Possibili suggestioni possono essere intervenute grazie ai passi seguenti: «Osserva / come cadongli innanzi, e sembran boschi / là nel deserto, allor che un'irata ombra / torbida furibonda esce ed afferra / le verdi cime coll'orribil destra» (*Temora*, I 260-264); «oscuere e lente / veggonsi passeggiar l'ombre del Crona / per mezzo il raggio» (*La guerra di Caroso* 61-63). Sul tema dello spettro, particolarmente in voga fra fine Settecento e inizio Ottocento si rinvia a Zucchi (2015). Di fronte a tanta violenza e alla perdita di vite valorose spese per salvare la propria patria, di fronte alla desolazione per la scomparsa dei grandi eroi che avevano saputo renderla quasi invincibile, appare anche il tema dell'*ubi sunt?*, celebrato dalle parole dello stesso Bonaparte; il tema è ampiamente frequentato nell'*Ossian*, dove può vantare ben più numerose varianti: dalle fanciulle che si disperano alla ricerca del loro amato alle apostrofi rivolte agli antichi eroi che hanno dato lustro alla stirpe con le loro imprese: «Ove sono i miei figli? Ove li cento / mila fratelli che lasciai d'alloro / carichi? Che avvenne di cotanti forti? / Mi rispondete; che ne fu?... Son morti» (*Il Bardo della selva nera*, VI 277-280); «Ma dove son gli amici? I valorosi / compagni del mio braccio entro i perigli? / Ove se' tu Catbarre? Ove quel nembo / in guerra, Ducomano? E tu Fergusto / m'abbandonasti nel terribil giorno / della tempesta? (*Fingal*, I 173-178); «e dove son gli amici / de' tempi antichi? E dove Oscarre, il figlio / della mia fama?» (*Colanto e Cutona* 18-20).



25 Fra cui (sempre inseriti nella dimensione dell'attesa e dei presagi precedenti lo scontro) si possono annoverare almeno «Porgimi, le disse, / porgimi l'arpa de' guerrieri, o figlia» (*Il Bardo della selva nera*, I 107-108) e «Ben di lampi e di fumo in Abukire / una striscia mirai, che densa e nera» (Ivi, V 181-182), per cui cfr. «Figlio d'Alpino, / qua qua, recami l'arpa» (*Temora*, V 373-374) e «M'inganno? o scorgo una focosa striscia / pender nell'aere?» (*Temora*, III 234-235).

26 Per una riflessione sui concetti greci del tempo si rinvia a Gravina 2015.

27 Sulla caratteristica performante dell'attesa cfr. Abignente 2011.

BIBLIOGRAFIA

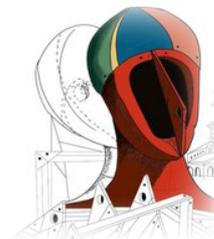
- Abignente E. (2011), *Messa in scena e ripetizione dell'identico: l'attesa d'amore come performance*, «Mantichora. Italian journal of performance studies», 1, pp. 58-70.
- Eadem (2014), *Introduzione e Fenomenologia del non-ancora*, in Eadem, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Roma, Carocci, pp. 11-17 e 19-65.
- Baldassarri G. (2013), *Vincenzo Monti e Il Bardo della Selva Nera*, in Caputo R. e Longo N. (a cura di), *Raccolta di scritti per Andrea Gareffi*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 257-291.
- Battistini A. (2000), *La sensibilità pittorica della linea a serpentina*, in Idem (a cura di), *Un europeo del Settecento. Aurelio de' Giorgi Bertola, riminese*, Atti del Convegno internazionale di studi nel bicentenario della morte, Rimini (10-12 Dicembre 1998), Ravenna, Longo, pp. 237-262.
- Idem (2014), *Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal Bello al Sublime, passando per il pittoresco*, «Atti e memorie d'Arcadia», vol. III, pp. 293-311.
- Beniscelli A. (1997), *Introduzione*, in Idem (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento. Atti dell'incontro di studio, Venezia (Novembre 1995)*, Roma, Bulzoni, pp. 9-30.
- Idem (2000), *L'io in figura: paesaggio e personaggio alla svolta dei lumi*, in Idem, *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, pp. 211-276.
- Bianco F. (2016), *I Canti di Ossian: notturni letterari di fine Settecento*, in Baldassarri G., Di Iasio V., Ferroni G., Pietrobon E. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 Settembre 2014)*, Roma, Adi, pp. 1-12.
- Eadem (2017), *In margine alle Puerili leopardiane: tra l'Ossian e l'Omero di Cesarotti*, «Sinestesiaonline», 20, pp. 1-14.
- Eadem (2020), *L'officina shakespeariana di Vincenzo Monti*, in Eadem, *Shakespeare in Italia «au tournant des lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, Padova, Padova University Press, pp. 120-134.
- Blasucci L. (2002), *Sull'ossianismo leopardiano*, in Barbarisi G. e Carnazzi G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, vol. II, pp. 785-816.
- Broggi Wüthrich F. (2001), *Alle origini del canto lirico: Ossian, Cesarotti e Leopardi*, «Rassegna europea di letteratura italiana», vol. XVII, pp. 115-134.
- Eadem (2006), *The rise of italian canto. MacPherson, Cesarotti and Leopardi from the ossianic poems to the Canti*, Ravenna, Longo.
- Bruni A. (1995), *Per la fortuna di Shakespeare in Italia: l'Aristodemo e una traduzione inedita del Monti*, «Studi di filologia italiana», vol. XCVIII, pp. 223-248.



- Cesarotti M. (2018), *Il traduttore italiano a chi legge*, in Idem, *Poesie di Ossian antico poeta celtico, secondo l'edizione di Pisa 1801*, a cura di G. Baldassarri, Milano, Mursia, pp. 800-808.
- Farina E. (2002), *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, in Barbarisi G. e Carnazzi G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, vol. II, pp. 597-617.
- Idem (2001), *Vincenzo Monti e il Bardo*, in Barbarisi G. (a cura di), *Vincenzo Monti fra Roma e Milano. Atti del convegno di Alfonsine (RA), 27 marzo 1999*, Cesena, Il ponte vecchio, pp. 204-214.
- Folena G. (1983), *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in Idem, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, pp. 325-355.
- Foscolo U. (1862), *Vincenzo Monti*, in *Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Saggi di critica storico-letteraria tradotti dall'inglese*, raccolti e ordinati da F.S. Orlandini e da E. Mayer, Firenze, Le Monnier, vol. II, pp. 261-286.
- Gambarin G. (1915), *Melchior Cesarotti e Vincenzo Monti*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. LXV, pp. 355-369.
- Goldin D. (1985), *Aspetti della librettistica italiana tra 1770 e 1830*, in Eadem, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, pp. 46-72.
- Idem (2002), *Cesarotti, la traduzione e il melodramma*, in Barbarisi G. e Carnazzi G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, vol. I, pp. 343-368.
- Gravina V. (2015), *Krónos e kairós: l'ambizione come attesa del momento opportuno*, in Abignente E. e Canzianello E. (a cura di), *Le attese. Opificio di letteratura reale*, Un progetto ideato e diretto da F. De Cristofaro e G. Maffei, Napoli, Ad Est dell'Equatore, vol. II, pp. 235-243.
- Haquette J.-L. (2018), *Les poésies d'Ossian, livre de chevet de Napoléon et de sa génération*, in Preda A. e Sparvoli E. (a cura di), *Livres de chevet de Maigne à Mitterand*, Convegno internazionale di studi (Gargnano, Palazzo Feltrinelli (15-17 Giugno 2017)), Milano, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, pp. 79-90.
- Monti V. (1847), *La spada di Federico*, in *Prose e poesie di Vincenzo Monti, nuovamente ordinate, accresciute di alcuni scritti inediti e precedute da un Discorso [di Giulio Carcano] intorno alla Vita ed alle Opere dell'Autore dettato appositamente per questa edizione*, Firenze, Felice Le Monnier, vol. II, pp. 243-249.
- Idem (1953a), *A S. E. il signor principe don Sigismondo Chigi*, in Idem, *Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, pp. 718-725.
- Idem (1953b), *Pensieri d'amore*, Ivi, pp. 726-734.
- Idem (1969), *Poesie*, a cura di G. Bezzola, Torino, Utet.
- Idem (1998), *Aristodemo*, a cura di A. Bruni, Milano-Parma, U. Guanda.
- Idem (2002), *Settima lezione. Antistene*, in *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, Introduzione e commento di D. Tongiorgi, testi e note critiche di L. Frassinetti, Bologna, CLUEB, pp. 185-196.
- Idem (2005), *Galeotto Manfredi principe di Faenza*, a cura di A. Bruni, Bologna, CLUEB.
- Montiel I. (1970), *Ossian en Il Bardo della selva nera*, «Forum italicum», vol. IV, 2, pp. 203-207.
- Morpurgo-Tagliabue G. (2000), *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, Palermo, Centro Internazionale di Studi di Estetica.
- Piperno F. (2016), *Cesarotti all'opera: appunti sulla librettistica ossianica*, in Rostagno A. e Tatti S. (a cura di), *Scrittori in musica: i classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, Roma, Bulzoni, pp. 137-159.
- Roggia C. E. (2007a), *Pensare per analogie: similitudine e metafore nell'«Ossian» di Macpherson-Cesarotti*, «Stilistica e metrica italiana», vol. VII, pp. 233-282.
- Idem (2007b), *La lingua dell'Ossian di Cesarotti: appunti*, «Lingua e stile», vol. XLII, pp. 243-282.
- Speranza L. (2007-2008), *Sulla lingua del Cesarotti ossianico. I-IV*, «Lingua nostra», vol. LXVIII (2007), 1-2, pp. 9-20, e 3-4, pp. 73-81, vol. LXIX (2008), 1-2, pp. 38-50, e 3-4, pp. 86-93.



- Torti F. (1829), *Delle affinità poetiche fra il genio d'Ossian e il genio di Monti*, in Idem, *Antipurismo*, Foligno, Tipografia Tommassini, pp. 440-471.
- Zucchi E. (2015), *Gothic in Tragedy: a Peculiar Reception of Shakespeare in Eighteenth-century Italian Theatre*, «Compar(a)ison», Special Issue Transnational Gothic 1764-1831, 1-2, pp. 43-60.
- Zucco R. (2002), *Il polimetro di «Ossian»*, in Barbarisi G. e Carnazzi G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, vol. II, pp. 283-342.
- Zumbini B. (1886a), *Aristodemo*, in Idem, *Sulle poesie di Vincenzo Monti. Studi*, Firenze, Successori Le Monnier, pp. 47-69.
- Idem (1886b), *Il Bardo della selva nera*, Ivi, pp. 115-148
- Idem (1886c), *La spada di Federigo e la Palingenesi politica*, Ivi, pp. 149-172.



ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

L'attesa del re.
Note per una lettura del Demetrio di Metastasio

GIOVANNI FERRONI

Università degli Studi di Padova
Corresponding author e-mail: giovanni.ferroni@unipd.it

ABSTRACT

Il contributo propone una lettura di Demetrio, il primo dramma scritto da Pietro Metastasio per la corte dell'imperatore Carlo VI d'Asburgo. A partire dalle testimonianze circa il successo dell'opera al debutto, se ne analizzano la struttura, i temi e i personaggi principali. Si mette così in evidenza l'importanza dell'attesa come oggetto della rappresentazione, come tecnica compositiva e come mezzo per orientare la ricezione del testo da parte del pubblico.

The essay offers a close reading of Demetrius, the first play written by Pietro Metastasio for the court of Emperor Charles VI of Habsburg. Starting from the testimonies about the success at the debut, the contribution focuses on the analysis of the structure, the themes and the main characters of the work. The importance of waiting is therefore highlighted, as the object of the play, as a dramaturgical technique, and as a means of guiding the audience's reception of the text.

KEYWORDS

Metastasio, Melodrama, Waiting, Suspence, Fiction, Emotions



1.

Nelle pagine iniziali delle sue Osservazioni sul Demetrio Giambattista Moreschi poneva, in termini generali e come se si trattasse di un dilemma ricorrente nelle conversazioni intellettuali, una questione interessante:

Tutti sarebbero avidi di sapere per quai mezzi il Metastasio fino dal cominciare dell'azione, pregio concesso appena talvolta al Racine, tosto affezioni, piaccia, commova, e inviti, se così gli aggrada, a spargere dolcissime lagrime.¹

Il problema proposto è quello dell'immediato e misterioso legame sentimentale fra i personaggi dei drammi metastasiani e il loro pubblico, il problema cioè, antico e cruciale, della forza della finzione, dell'improvviso instaurarsi della credulità nella mente e nell'animo di chi vede e della stregonesca abilità di chi fa vedere qualcosa che non c'è. A Moreschi – che nella sua trattazione si riferisce sempre al testo letto, non intonato – l'analisi delle prime scene del dramma suggeriva che le cause di un patire vero provocato da un agire fittizio dovessero essere individuate nel veloce coinvolgimento conoscitivo negli eventi: Metastasio, afferma, «subito pone in teatro i principali personaggi in situazione di avere a dichiarare naturalmente quanto è d'uopo, che sappiano gli uditori per intelligenza della favola».² A questo aggiungeva il tema e la qualità della rappresentazione drammatica: «è chiarissimo pertanto, che l'arte, colla quale il Metastasio alletta, ed appassiona, non è altra cosa se non se il rappresentare che fa personaggi illustri sforzati ad operare contro le loro passioni anche innocenti, e contro i proprj desiderj, esprimendone il combattimento, ed i sensi, con verità, con energia, con evidenza».³ Sarebbero quindi i fascinosi «personaggi illustri», còlti nel contrasto interiore degli affetti più teneri e sublimi, la vivida, riconoscibile e seducente pittura poetica e la costruzione rapida e centripeta del dramma gli ingredienti essenziali ad avvincere gli spettatori e a disporli subito verso un rapporto simpatetico coi protagonisti della «favola».

E se questi elementi sono validi in senso generale, la specifica magia del Demetrio pare al Moreschi identificarsi nella particolare curvatura del tema amoroso, l'affetto più «grato» al pubblico, soprattutto femminile, quello che più ne tocca il cuore ed è perciò più frequentemente impiegato dal poeta cesareo:⁴ «la bellezza del Demetrio in fatti è in questo singolarmente collocata, e cioè, che Cleonice ed Alceste, i quali si amano ardentemente, sono dal dovere astretti ad abbandonarsi per sempre, e sono pronti ad ubbidire all'obbligo più presto che all'affetto».⁵ A determinare tutta la specifica «bellezza del Demetrio», dice il Moreschi, e a riconfermare quindi tutta la capacità rara della poesia di Metastasio di agire sull'animo di chi lo ascolta, è l'amore, primo e unico, ma impossibile: qualcosa di estremamente semplice e, insieme, estremamente comune.

Come si vede l'argomentazione del critico bolognese non è del tutto consequenziale, ma può essere, intanto, presa per buona perché trova qualche conferma nella reazione



dell'aristocratico, selezionatissimo pubblico che domenica 4 novembre 1731 era riunito nel *Großes Hoftheater* di Vienna per assistere alla prima rappresentazione del *Demetrio*, reazione che ci è nota perché, a una settimana dall'evento, in una pagina famosa del suo epistolario, Metastasio descrive il suo trionfale debutto come autore di melodrammi per la corte austriaca:⁶

Non credeva di potervi dar oggi la buona nuova che vi do, tanto era io preparato al contrario. Domenica scorsa andò in scena il mio *Demetrio* con tanta felicità, che mi assicurano i vecchi del paese che non si ricordano di un consenso così universale. Gli ascoltanti piansero alla scena dell'addio: l'augustissimo padrone non fu indifferente: e non ostante il gran rispetto della cesarea padronanza, in molti recitativi il teatro non seppe trattenersi di dar segni della sua approvazione. Quelli che erano miei nemici sono diventati miei apostoli. Non vi posso spiegare la mia sorpresa, perché, essendo questa un'opera tutta delicata e senza quelle pennellate forti che feriscono violentemente, io non isperava che fosse adattata alla nazione. Mi sono ingannato: tutti mostrano d'intenderla, e ne dicono i pezzi per le conversazioni come se fosse scritta in tedesco. Il padrone cominciò dalla fine del primo atto ad assicurarmi del suo cesareo gradimento, e poi lo dimostrò a tutti spiegandosene con quelli co'quali ne ha parlato. La musica è delle più moderne che faccia il Caldara; ma non ha tutta la fortuna appresso il mondo incontentabile: le scene belle. Minelli ha recitato e cantato più del solito, e piace quasi universalmente nella parte d'*Alceste*. Domenichino si è disimpegnato della parte di *Cleonice* con applauso comune. Casati ha fatto risaltare la parte d'*Olinto*, e Borghi sufficientemente quella di *Fenicio*. *L'Holzhauserin* ha cantato e recitato bella: Braun, che è il basso, non ha fatto la metà di quello che faceva nelle prove, nelle quali faceva poco. Ed eccovi tutta la relazione, la quale non iscriverei se non a voi perché altri non mi prendesse per fanfarone.

La «relazione» per l'amica Marianna Benti Bulgarelli è piena di brio e baldanza: Metastasio distribuisce alla compagnia e al maestro di cappella quanto tocca loro delle lodi (e delle critiche) incassate nella serata,⁷ ma assegna a se stesso il merito maggiore in un successo che aveva superato le attese. Non la musica, non i cantanti, non le scene (o i neppure nominati balletti), ma la poesia, ascoltata, compresa e apprezzata da un uditorio competente e sensibile;⁸ non le arie, ma i recitativi hanno tenuto in sospenso ed emozionato al punto da incrinare la reverenza dovuta a un «padrone [...] così sostenuto in pubblico»⁹ e si sono impressi nella memoria cominciando a correre di bocca in bocca nelle «conversazioni». Non si è dovuta attendere la fine dell'opera, ma già alla fine del primo atto, alla prima pausa utile, l'imperatore ha espresso il proprio «gradimento»: segno che gli era accaduto proprio di essere coinvolto fin da subito nella finzione.

Aveva allora ragione Moreschi: era stata la «favola» e la sua conduzione, erano state «verità [...] energia [...] evidenza» con cui il poeta aveva dipinto gli affetti a originare quel veloce, inatteso e inaudito turbamento emotivo nel pubblico della prima. E Moreschi aveva ragione anche sull'argomento: era stata la congiunzione di amore e virtù a conquistare il teatro, il fatto che tutta la «bellezza del *Demetrio*» stesse nell'essere «un'opera tutta delicata», di passioni intense ma non violente, sentite da caratteri nobili ma teneri come quelli degli «ardentemente» innamorati *Cleonice* e *Alceste*. Nulla a che vedere insomma con i drammi



della stagione italiana, con le conclusioni tragiche della Didone abbandonata¹⁰ o del Catone in Utica, con gli intrighi, le atmosfere plumbee dell'Ezio o dell'Artaserse.

Un eccesso di parzialità verso se stesso o un eccesso di brevità, fa però sì che Metastasio ci taccia qualche particolare che può essere integrato con un'altra sua celeberrima lettera, quella del 12 gennaio 1732, di nuovo per la Benti Bulgarelli:¹¹

Ho molto pensato per mandarvi un foglio di direzione, toccante il mio Demetrio: ma esaminando l'opera, parmi così poco intricata, che farei torto a voi ed a me se volessi istruirvi. L'unica scena un poco intricata, per la situazione de' personaggi, è quella del porto nell'atto primo [...]. L'altra scena poi non facile a recitare è quella delle sedie nell'atto secondo fra Cleonice ed Alceste: debbono sedere dopo il verso: Io gelo e tremo. - Io mi consolo e spero. Alceste deve alzarsi al verso: So che non m'ami, e lo conosco assai: e Cleonice fa l'istesso al verso: Deh non partir ancor! Tornano entrambi a sedere al verso: Non condannarmi ancor. M'ascolta e siedì. Cleonice comincia a pianger al verso: Va: cediamo al destin; e quando è arrivata alle parole Anima mia, non deve più poter parlare se non che interrotta da pianto, e con questa interruzione ed affanno ha da terminare il recitativo. Alceste s'alza da sedere e s'inginocchia al verso: Perdono, anima bella, oh Dio, perdono! e poi s'alzano entrambi ai versi: Sorgi, parti, s'è vero - Ch'ami la mia virtù. Questo ordine io ho tenuto, ed ho veduto pianger gli orsi. Fate voi.

Non solo la poesia: il successo della cruciale scena dodicesima del secondo atto, la «scena dell'addio», era stato decretato grazie anche a quella sorta di liturgia scenica formata dai movimenti degli attori/cantanti e da uno specifico impiego degli oggetti presenti sul palco. Ma, di nuovo, Metastasio ci tiene a precisare che l'«ordine» è di sua invenzione, che quindi, al momento di concepire la scena, non soltanto ha trasposto gli affetti in parole ma anche nei gesti che devono accompagnarle: un abbinamento inevitabile poiché il compito della actio, così come delle parole (o dei silenzi), è quello di manifestare, di rendere visibili gli affetti invisibili e, in modo ancor più radicale, di dare corpo a una realtà fittizia. In quella scena, le parole nel canto recitativo, l'impiego semanticamente ricco degli oggetti, i movimenti, la gestualità, l'espressione degli attori, tutto insomma è finalizzato a porre l'accento sull'«evidenza». Si dovrà dare ragione, ancora una volta, a Moreschi, poiché è proprio la capacità di rendere presente ciò di cui si parla a far «spargere dolcissime lagrime» agli «ascoltanti».

«Orsi», anzi, li chiama Metastasio, riferendosi a una parte forse meno sensibile del teatro, se non forse ai «nemici» da convertire in «apostoli». ¹² C'è dell'ironia, certo, da parte del neo-poeta cesareo nei confronti del suo pubblico, colto e internazionale, capace di intendere tanto bene la lingua e di gustare la raffinatezza poetico-sentimentale di Demetrio da recitarne «i pezzi nelle conversazioni». Il problema della diversa qualità dell'uditorio in rapporto a quella del dramma era però stato ben presente a Metastasio che, come si ricorderà, fin dall'inizio «era preparato al contrario», cioè al fiasco, né sa «spiegare» all'amica la sua «sorpresa, perché, essendo questa un'opera tutta delicata [...] non isperava che fosse adattata alla nazione». Con Demetrio quindi egli sapeva di offrire qualcosa di diverso, di nuovo, persino di azzardato rispetto al tradizionale melodramma italiano a



cui i tedeschi erano stati abituati e al palato non proprio finissimo di cui la natura pareva averli dotati. Eppure è proprio pensando a questo pubblico che un autore tanto attento al contesto comunicativo e alle circostanze sociali sceglie di evitare «quelle pennellate forti che feriscono violentemente» e che gli avrebbero garantito un sicuro successo, di distaccarsi dalla drammaturgia di Zeno e in parte anche da quella che egli stesso ha fin lì sperimentato. Proprio qui sta il punto: perché correre il rischio, al debutto, di proporre un testo tutto contrario al supposto gusto o alla presumibile capacità di comprensione della corte viennese? Metastasio, certo, dichiarando i propri timori e la propria sorpresa, enfatizza le circostanze del proprio successo e celebra il trionfo di una sottilissima capacità di seduzione, un trionfo certificato dalle lacrime – inequivocabile segno esteriore di un'interna commozione, il non plus ultra per un drammaturgo. Ma perché scegliere di giocare le proprie carte così – così pericolosamente, se le condizioni date sono davvero, in parte almeno, quali le descrive? E una volta fatta quella scelta: quali mezzi impiega per vincere la sfida a cui si è volontariamente esposto? Cosa gli consente di strappare le lacrime al suo pubblico? E quindi, tornando alla questione di partenza, quella posta da Moreschi: da cosa si origina l'immediata connessione simpatetica fra lettore/uditore e personaggi nei drammi di Metastasio e, in particolare, nel Demetrio e in virtù di quale congegno drammatico è possibile che si produca il paradosso di un effetto emotivo nel cosiddetto 'mondo reale' a partire da una causa esterna ad esso, irreale, inesistente?

Le risposte offerte da Moreschi alla sua domanda (velocità, delicatezza di affetti, violenza del loro scontro, forza visiva dello stile), per quanto in parte corroborate dalla cronaca e dal «foglio di direzione» di Metastasio, risultano indicative ma non sufficienti a spiegare come l'effetto del dramma sia il frutto di un artificio accuratamente preparato per orientare la risposta emotiva del pubblico, di come cioè la ricezione sia il frutto della «manipolazioni delle passioni»¹³. Che questa infatti sia la realtà dei drammi metastasiani è cosa nota, ma converrà ricordare almeno due lettere significative per il nostro discorso. In quella del 22 luglio 1747¹⁴ Metastasio invitava il collega Giovanni Claudio Pasquini, che gli aveva sottoposto la sua *La generosa spartana*, a «meglio stabilire i principii di que' moti» che voleva fossero provati dal pubblico e lo ammoniva:

Se non rinviamo da bel principio l'animo dell'uditore dalla naturale sua tranquillità, non si rende egli mai più abile a seguirarci; anzi diviene sempre più torbido e disvogliato sino alla nausea di quelle bellezze medesime che l'avrebbero, anzi che pur l'hanno altre volte dolcemente solleticato e sedotto.

Notazioni di tecnica drammaturgica, cursorie, ma relevantissime per noi, che chiariscono bene come i giochi con il pubblico debbano essere fatti subito, «da bel principio» e che quindi, come poi avrebbe scritto Moreschi, è davvero proprio lì, nel «cominciare dell'azione» che Metastasio doveva e voleva conquistare il proprio pubblico sottraendolo alla «naturale sua tranquillità», alla sua necessaria stasi iniziale. È interessante notare come l'uditorio sia figurato come una materia passiva, posta in uno stato di sazietà e quiete emotiva, sulla



quale il drammaturgo deve agire in modo da farlo alzare dalla sedia, per così dire, da farlo mettere in moto e, legandolo con lacci invisibili, farsi «seguitare». Immagini queste riprese, chiarite e arricchite nella succinta ma raffinata analisi del rapporto fra strutture drammatico-narrative e psicologia della lettura affidata alla lettera a Ranieri Calzabigi del 30 dicembre 1747. Al livornese che, a sua volta, gli aveva inviato in lettura la sua *Olimpia*,¹⁵ Metastasio risponde con molte lodi, ma anche rilevando che nella festa teatrale la

condotta è semplice e naturale, ma forse più del bisogno. Quell'ordinato e quasi cronologico racconto de' fatti d'Alessandro, comeché vivamente colorito, potrebbe addossarle l'antica taccia di Lucano [...] ma non è questo il peggior effetto che può temersi da cotesta soverchia naturalezza, o sia omissione d'artificio. Quando destramente non si propone alcun oggetto principale che stimoli, che sospenda, che determini la curiosità dello spettatore, non teme questi, non ispera, non desidera cosa alcuna; sempre è dissipata e vagante e non mai riunita la sua attenzione, onde facilmente si stanca siccome per l'ordinario avviene a chiunque inoltrato in incognito viaggio non sa né quando né dove possa sperar di fermarsi. [...] Pur se vuol ella sensibilmente convincersi che contesta soverchia semplicità sia poco atta ad ispirar la necessaria inquieta sospensione, finga per un momento di terminare alla ventura il suo dramma in qualunque parte d'esso, e osservi che dovunque le sarà occorso di terminarlo lascerà sempre i lettori indifferentemente tranquilli.

Il percorso dalla «naturale [...] tranquillità» alla «necessaria inquieta sospensione» deve passare attraverso l'uscita dalla troppa «naturalezza» e la rinuncia alla «soverchia semplicità». Il tema – come segnalano il riferimento all'«antica taccia di Lucano», la differenza fra *ordo naturalis* e *artificialis* della narrazione e la tradizionale similitudine fra lettore e viaggiatore – è classico. Naturale, ma con gli opportuni correttivi, verosimile ma senza integralismi, la scrittura drammatica necessita di qualche grado di finzione, anche per convenienza letteraria e sociale;¹⁶ in modo analogo il «racconto» non può fare a meno di una struttura artificiosa in virtù della quale l'autore, perturbando l'ordine «cronologico» e logico degli avvenimenti, operi una selezione nel suo soggetto, privilegi «destramente», fra i molti possibili, un aspetto, un personaggio, un punto di vista, un affetto e se ne serva per solleticare e sedurre «lo spettatore». Da questo punto di vista l'«oggetto principale», ciò che sta alla base di una tendenziale unità di azione, non è una fisima da aristotelici ortodossi, ma un mezzo che, al pari delle unità di tempo e luogo, permette di rendere più serrata ed efficace la rappresentazione, ovvero di convogliare l'emotività del pubblico, vincolandola a un «oggetto». Per non disperdere il patrimonio prezioso e sfuggente dell'«attenzione», è quindi necessario concentrare la superficiale e confusa disponibilità conoscitiva ed affettiva dello spettatore, la sua «curiosità». Adescata, sottratta alla sua quiete e catturata, questa deve essere poi proiettata in avanti e protratta nel tempo. Il legame affettivo costruito con l'«oggetto principale» dovrà quindi essere stimolato coi «moti» fondamentali dell'anima: timore, speranza, desiderio, con passioni cioè che, come si noterà, sono tutte rivolte al futuro, rivolte per via immaginativa verso ciò che deve ancora accadere. Ne risulta così enfatizzata, anche per effetto della controprova proposta a Calzabigi sull'*Olimpia*, l'importanza



strutturale e quindi psicologica di ciò che Metastasio, legato in questo alla terminologia classica e rinascimentale, definisce «inquieta sospensione»¹⁷ e che oggi chiameremmo, con l'anglismo corrente, *suspence*: insomma, con lo «stato mentale che deriva dall'attesa circa lo svolgimento o l'esito di un'azione» in cui «è coinvolto un personaggio positivo».¹⁸

Se quindi per Metastasio è proprio l'attesa la risposta emotiva legata alla felice «condotta» di un dramma, alla costruzione che non pecchi per «omissione d'artificio», si può ipotizzare con un qualche fondamento che il 'segreto' di Demetrio, ciò attorno a cui rifletteva Moreschi, sia proprio la particolare abilità con cui è in effetti impiegato e valorizzato, a tutti i livelli del dramma, l'elemento della sospensione, la forza fondamentale che, per il tramite di un racconto, vincola, sul piano conoscitivo ed emotivo, ogni pubblico a colui che gli parla. Come si vedrà infatti Metastasio si serve di questa strategia drammatico-narrativa, dei rispettivi mezzi retorici, della sua stessa messa in scena e della rappresentazione dei suoi effetti per produrre e controllare l'emozione corrispondente e mantenere, così, sempre teso e sospeso l'animo del suo uditorio. Talché, insomma, si potrebbe dire, prendendo un po' provocatoriamente in prestito un'affermazione di Forster a proposito di Shahrazad, che in quel 4 novembre 1731 Metastasio avesse successo anche con gli «orsi» solo «perché seppe maneggiare l'arma del suspense: l'unico strumento letterario che abbia un qualche effetto su tiranni e selvaggi».¹⁹

Con l'avvertenza però che l'effetto di sospensione ricercato da Metastasio non è semplicemente quello che gioca con l'istinto primitivo e quasi brutale, di «pretendere di sapere che cosa succederà poi»,²⁰ ma piuttosto una sensazione di controllata incertezza, una sollecitazione della curiosità cui però è dato di sapere «quando» e «dove possa sperar di fermarsi», una sensazione che quindi è costruita per durare anche oltre il termine della prima rappresentazione, quando la sorpresa e l'attesa saranno già state bruciate nel passaggio dell'ignoto a noto, quando non ci sarà più nessun 'poi' da attendere e da conoscere.²¹

2.

Se è quindi nell'attesa, nella sospensione che sta il trucco, si deve allora osservare che la strategia di Metastasio è messa in atto già prima dell'inizio del dramma. Ne ritroviamo infatti tutte le tracce nell'Argomento in cui la vicenda è distesa in bell'ordine e che è utile rileggere per intero:²²

Demetrio Sotere, re di Siria, scacciato dal proprio regno dall'usurpatore Alessandro Bala, morì esule fra i Cretensi che soli gli rimasero amici nell'avversa fortuna. Prima però della sua fuga consegnò bambino il picciolo Demetrio, suo figlio, a Fenicio, il più fedele fra' suoi vassalli, perché lo conservasse all'opportunità della vendetta. Crebbe ignoto a sé stesso il principe reale sotto il finto nome d'Alceste un tempo fra le selve, dove la prudenza di Fenicio il nascose alle ricerche del suddetto Alessandro, e poi in Seleucia appresso all'istesso Fenicio che fece destramente comparire generosità di genio il debito della sua fede. Divenne in breve il creduto Alceste l'ammirazione del regno, talché fu sollevato a gradi considerabili nella milizia dal suo nemico Alessandro ed ardentemente amato



da Cleonice, figlia del medesimo, principessa degna di padre più generoso. Quando parve tempo all'attentissimo Fenicio, cominciò a tentar l'animo de' vassalli, facendo destramente spargere nel popolo che il giovane Demetrio viveva sconosciuto. A questa fama, che dilatossi in un momento, i Cretensi si dichiararono difensori del legittimo principe; ed Alessandro, per estinguer l'incendio prima che fosse maggiore, tentò debellarli ma fu da loro vinto ed ucciso. In questa pugna ritrovossi Alceste per necessità del suo grado militare né per qualche tempo si ebbe in Seleucia più notizia di lui; onde la morte d'Alessandro, tanto desiderata da Fenicio, avvenne in tempo non opportuno a' suoi disegni, sì perché Alceste non era in Seleucia, come perché conobbe in tale occasione che l'ambizione de' grandi, de' quali ciascuno aspirava alla corona, avrebbe fatto passar per impostore il legittimo erede. Perciò, sospirandone il ritorno e sollecitando occultamente il soccorso de' Cretensi, sospese la pubblicazione del suo segreto. Intanto si convenne fra i pretensori che la principessa Cleonice, già riconosciuta per regina, eleggesse fra loro uno sposo. Questa differì lungamente la scelta sotto vari pretesti, per attender la venuta d'Alceste, il quale opportunamente ritorna quando l'afflitta regina era sul punto di eleggere. Quindi per vari accidenti scopertosi in Alceste il vero Demetrio, ricupera la corona paterna.

A causa dell'evidente sproporzione fra il racconto di ciò che è avvenuto nel passato e di quanto deve accadere sulla scena – ampio e minuzioso il primo, brevissimo e sommario il secondo –, l'Argomento si rivela essere quasi esclusivamente un antefatto.²³ Il lettore, che sa tutto quel che c'è da sapere sugli eventi che precedono il dramma ma nulla dei «vari accidenti» che lo costituiscono, è quindi lasciato in stato d'attesa. La sola informazione che gli è data su quanto deve accadere è, appunto, la garanzia circa l'esito felice della catastrofe: scelta cruciale da parte di Metastasio, che, certamente, come ha scritto De Van, «déplace la curiosité du spectateur de la question 'que va-t-il se passer?' vers la question 'comment va se produire ce qui doit arriver?'»,²⁴ ma che non elimina affatto la sospensione o la sorpresa né distoglie il pubblico dal suo orientamento verso il futuro.

Lo squilibrio fra le due parti e funzioni dell'Argomento è innanzi tutto determinata dal vistoso ampliamento dell'arco temporale: i cinque anni che, secondo le fonti, intercorrono fra la caduta di Demetrio Sotere e la restaurazione ad opera del figlio Demetrio Nicanore, diventano circa trenta nel racconto di Metastasio.²⁵ Questa estensione e lo squilibrio che ne deriva enfatizzano quindi il ruolo della dimensione temporale del racconto, elemento decisivo per ogni narrazione a struttura sospesa.²⁶ Ciò lascia presagire – e di fatto anticipa – la maniera radicalmente diversa con cui Metastasio gestisce il rapporto fra tempo della storia e tempo del racconto nell'antefatto e nel dramma. Nella prosa infatti il rapporto è a tutto vantaggio del primo – molti fatti e molti anni sono raccolti in poche righe – mentre nei versi sarà a tutto a vantaggio del secondo – la canonica e interminabile giornata comprende solo «accidenti», termine tecnico che indica episodi non essenziali né necessariamente vincolati all'azione principale.²⁷ Ciò implica una sostanziale differenza di ritmo narrativo: tanto è serrato nell'antefatto che concentra e comprime tempo e fatti rivolti a uno scopo, tanto sarà disteso nel dramma che diluisce le circostanze per cui si giunge alla conclusione in un tempo molto più breve ma percepito come più esteso di quello dell'Argomento.



La diversità di ritmo produce anche una diversità nella costruzione dell'attesa nell'animo del pubblico chiamato a considerare, come si diceva, non la successione di 'cosa' ma lo sviluppo del 'come'.

L'attesa, come uso e percezione di un intervallo di tempo, è però presente anche all'interno del dramma, ne rappresenta anzi uno dei temi fondamentali sin dalle sue premesse. Non è inutile ripercorrere velocemente l'Argomento ponendo attenzione a questo aspetto. La morte in esilio del detronizzato Demetrio Sotere segna tanto il destino del figlioletto, serbato «all'opportunità della vendetta» postuma, quanto l'inizio di un'attesa decennale e carica d'odio per Fenicio, vassallo «fedele», «prudente», «destro», «attentissimo» ma fallibile. Il «tempo» da lui finalmente scelto per preparare il ritorno del legittimo re sobillando i cretesi non è infatti quello adatto e, ancor di più, sfugge al suo controllo: la diffusione troppo rapida della notizia, la reazione troppo pronta dei cretesi e la troppo immediata controffensiva di Alessandro Bala producono la sconfitta e la «morte tanto desiderata» dell'usurpatore ma fanno sì che la vendetta si compia «in tempo non opportuno». Le ambizioni regali dei pretendenti di Cleonice, nemici naturali di un erede legittimo, impongono a Fenicio di affrettare l'arrivo del contingente cretese ma anche di prolungare l'attesa, di «sospendere» la rivelazione «del suo segreto» finché il disperso Alceste non sia tornato. L'attesa del suo ritorno impegna anche Cleonice che, innamorata e «afflitta», rimanda «la scelta» dello sposo sollecitata dai suoi pretendenti. Ed è all'esaurirsi di quest'attesa, quando la principessa è «sul punto di eleggere», che Alceste ricompare, «opportunamente».

Come si vede, non si contrappongono soltanto i 'buoni' ai 'cattivi', i lealisti agli usurpatori, ma anche e soprattutto, sul piano narrativo, due ritmi opposti ed alterni: un 'largo', il tempo lento e lungo del ripristino del diritto, della legittimità regale e del compimento dell'amore, e un 'presto', il tempo veloce e breve che accompagna invece il tumultuoso succedersi degli avvenimenti politico-militari e delle violente passioni che li muovono. Vi sono quindi personaggi che attendono, che costruiscono, abitano ed estendono lo spazio dell'attesa (Demetrio Sotere, Fenicio, Cleonice), e personaggi che hanno o sono costretti ad avere obiettivi a breve termine e intendono perciò ridurre o annullare quello spazio (Alessandro Bala, i cretesi, i grandi di Siria, lo stesso Fenicio).

In questa alternanza ritmica il congiungimento di antefatto e azione – marcato, sul finire dell'Argomento, dal passaggio dal passato remoto al presente – è fissato da Metastasio «quando l'afflitta regina era sul punto di eleggere» cioè nel momento, particolarissimo, ossimorico, in cui la quiete si affretta, in cui cioè il tempo dell'attesa di per sé statico, durativo, precipita verso la sua conclusione puntuale. O meglio: sembra precipitare, poiché poi, appunto, il dramma inizia, Alceste torna e i «vari accidenti» che intervengono, nel condurre la vicenda al suo esito felice, non fanno altro che rallentarne la corsa e costruire ed estendere l'attesa del pubblico. Metastasio colloca quindi l'azione del Demetrio nell'ultimo momento disponibile di una lunga attesa, nell'estremo residuo di speranza, in un «tempo interstiziale»²⁸ che egli trasforma, con esatto artificio, nel prolungamento di ventiquattro ore della dilazione che Cleonice ha artificiosamente protratto per due mesi.²⁹ L'azione è



quindi incuneata nel tempo morto dell'attesa e tutto il dramma è insomma l'ultimo, breve-lungo interludio prima dell'avvento della felicità, della verità e della giustizia.

Violenze, battaglie e morti, simulazioni, speranze inconfessate, avidità di potere precedono invece l'ingresso in scena. Le nefandezze impassibilmente raccolte nell'Argomento dovrebbero gravare sull'azione e influenzarla, dovrebbero cioè dar luogo a un dramma d'argomento politico-dinastico così come politico-dinastica è la catastrofe indicata da Metastasio: «scopertosi in Alceste il vero Demetrio, ricupera la corona paterna». Tuttavia si ricorderà che il Demetrio è presentato e percepito, tutto al contrario, come un testo principalmente d'amore: «un'opera tutta delicata», dice Metastasio, che fa «piangere gli orsi», la cui bellezza, aggiungerà Moreschi, sta tutta nel fatto che «Cleonice ed Alceste [...] si amano ardentemente» e che «sono dal dovere astretti ad abbandonarsi per sempre». Se Demetrio può corrispondere a simili definizioni è perché lo sbilanciamento tematico dell'Argomento – moltissimo spazio alla politica, pochissimo all'amore – si ripresenterà, ma a parti invertite, nel corpo del dramma. L'«oggetto principale», il riconoscimento di Demetrio in Alceste, non ne rappresenta infatti che il punto di arrivo mentre la sua durata è tutta occupata dai «vari accidenti», da episodi secondari, amorosi, cui è assegnata però una chiara preminenza narrativa. È un punto questo su cui torneremo fra poco, ma dev'essere sottolineato come un'analisi 'aristotelica', «scientifica»³⁰ del testo, che cioè individui il nucleo dell'azione a partire dalla catastrofe, risulti formalmente esatta ma debba fare i conti col paradosso di negare importanza a ciò che invece nell'opera è prevalente.³¹

3.

L'analisi dell'Argomento è quindi utile per accertare il fatto che la sua sproporzione funzionale, le sue asimmetrie narrative e tematiche sono concepite per depistare il lettore del libretto di scena o dell'opera a stampa, per creare false attese che saranno poi smentite, quindi per provocare, già nel semplice passaggio dall'antefatto all'azione, una sorpresa. Il rapporto fra paratesto e testo è insomma impostato sulla contrapposizione, sul ribaltamento speculare, sul chiasmo. È allora evidente come la torsione a cui Metastasio sottopone la vicenda descritta nell'Argomento, e da lui adattata per servire da fondamento del dramma, sia del tutto innaturale, sia cioè il prodotto di quell'artificio che non dev'essere omesso e che consente al poeta di evidenziare nel racconto tradizionale e costruire a partire da esso un aspetto, «un punto di vista»³² attrattivo e interessante. Per questo il passaggio tematico e d'atmosfera fra l'Argomento e il dramma è così significativo perché, appunto, mette in luce l'aspetto prescelto e lo fa nel punto forse più delicato dell'opera, quello in cui o si guadagna o si perde l'attenzione del pubblico.

Come di frequente accade, le prime scene riprendono la conclusione dell'Argomento.³³ Demetrio comincia quindi con Cleonice «afflitta» e forzata alla scelta di uno sposo. Tutto il primo 'quadro'³⁴ (I, 1-6) sceneggia questo momento con un'intensificazione progressiva della tensione drammatica tramite la rappresentazione, per accumulo di personaggi in



scena, della crescente pressione sulla regina, della crescente attesa della sua scelta, del suo progressivo indebolirsi e del venir meno delle sue capacità dilatorie. Questo accade soprattutto nella prima parte (I, 1-3) conclusa dall'aria e dall'uscita di Cleonice anche se il culmine della tensione sarà raggiunto quando, nella prima scena del secondo 'quadro' (I, 7), le risorse della regina paiono del tutto esaurite e l'attesa sembra davvero terminare, quando cioè Cleonice sta per pronunciare le parole che ne segnerebbero il destino («Udite. Io sceglierò...», v. 345) ma è fermata dall'annuncio del ritorno di Alceste (I, 8) che, facendo eco all'Argomento, potrà ben dire a se stesso, «ritornai / opportuno alla scelta» (vv. 409-410).

L'oggetto proposto «da bel principio» all'attenzione simpatetica del lettore/spettatore è la figura di una regina orgogliosa, ma passiva, indebolita al punto da ricevere Olinto (I, 1), uno dei propri vassalli, mentre «siede appoggiata al tavolino»,³⁵ capace sì di affermare e difendere l'autorità del proprio ruolo (vv. 7-16) ma non di rintuzzare le accuse di «lagnarsi a torto» (è il ritornello di Olinto ai vv. 18, 26, 76) della Siria che la pungola e di aver differito la scelta con «mendicati pretesti» (v. 46), di spregiare la «tanta cura» (v. 67) con cui il popolo si è parato a festa per accogliere, in quel giorno prefisso, il nuovo re. Cleonice è capace di rifiutare con sdegno le profferte amorose di Olinto e d'imporgli il silenzio (vv. 90-104), ma poco di plausibile sa opporre al realismo di Barsene (I, 2) che nega fondatezza alla sua mestizia («Qual arte è questa / di tormentar se stessa / ove non sono figurando sventure», vv. 120-122) e che, all'affermazione della speranza nel ritorno di Alceste, snocciola interessate, ma concrete, sensatissime e in parte profetiche, obiezioni (vv. 146, 151-162):

BARSENE

Come sperar ch'ei torni? [...]
[...] O di catene è cinto
o sommerso è fra l'onde o in guerra estinto.

CLEONICE

No, mel predice il core, Alceste vive,
Alceste tornerà.

BARSENE

Quando ritorni
più infelice sarai. Se a lui ti doni,
di cento oltraggi il merto; e, se l'escludi,
presente al duro caso
uccidi Alceste; onde il di lui ritorno
t'essorrebbe al cimento
d'esser crudele ad uno o ingiusta a cento.

CLEONICE

Ritorni e a lui vicina
qualche via troverò...



Speranza e capacità di proiettarsi per via immaginativa nel futuro di mondi alternativi segnano fin d'ora – preparando lo splendido episodio di III, 3 – il carattere di Cleonice, ma nulla può quando Mitrane (I, 3), ripetendo l'avviso di Barsene (I, 2, vv. 111-114), la richiama alla realtà presente, al «periglio» della «lunga tolleranza» del popolo che ora «degenera in tumulto» (vv. 163-165), alla conseguente necessità di presentarsi alla folla. Cleonice s'arrende ed esce di scena senza aver scelto, pronunciando parole («Io vado / dove vuole il destino, dove la dura / necessità mi porta, / così senza consiglio e senza scorta», vv. 170-173) che esprimono tutta la scissione fra un'anima ferma nella sua irresolutezza e un corpo-involucro – la «presenza» (v. 165) richiesta da Mitrane – che agisce macchinalmente, si alza e si muove a fatica portando lo «stanco [...] core» (v. 176) al «luogo magnifico» in cui sarà ambientato il secondo 'quadro' (I, 8-11).

Ciò che insomma lo spettatore vede e ascolta nelle prime tre scene di Demetrio è una regina affranta e in parte dimentica del proprio status non perché la situazione sia straordinaria o particolarmente spiacevole, come appunto ha sottolineato Barsene, o perché ella sia tutta coinvolta in un cruciale passaggio politico-dinastico, ma perché è innamorata e costretta a una scelta che, in ogni caso, la porterà a mancare a se stessa quindi a un fallimento certo. Questo è dunque il personaggio-esca che attrae il pubblico dentro la vicenda, che deve sorprenderlo e coinvolgerlo, come aveva scritto Moreschi, «fino dal cominciare dell'azione». Cleonice è infatti un personaggio che rappresenta anche un punto di vista particolare sulla vicenda, che enfatizza ciò che meno sembrerebbe doversi adattare alle circostanze: i sentimenti, il cuore. «È figurato / forse» ribatte Cleonice a Barsene, riassumendo tutto ciò che pensa di una scelta di governo, «il dover che mi costringe a farmi / serva fino alla morte a chi non amo?» (vv. 122-124). L'enfasi sull'interiorità è accresciuto dallo spazio chiuso in cui le scene 1-3 si svolgono:³⁶ il «gabinetto illuminato» e la sedia sono il luogo, il dentro, a cui giungono da fuori per sollecitarla, inquietarla, svegliarla, in tre successive ondate, Olinto, Barsene, Mitrane; fuori sta il tumultuante popolo di Siria la cui presenza è solo riferita ma la cui realtà è non di meno opprimente. Per quanto l'esteriorità può rivelare dell'interiorità, scegliere per Cleonice significherebbe innanzitutto uscire dalla propria stanza interiore, dai «tanti pensieri / di regno e d'amore» (vv. 174-175), dalle proprie fantasticherie e prendere contatto – un contatto limitato, come abbiamo visto – con la realtà esterna. Il volto che di Cleonice si mostra non è – vale la pena ribadirlo – un elemento ovvio perché l'accentuazione di questo o quel tratto del suo carattere comporta una variazione nel modello di regalità rappresentato. All'inizio del dramma Cleonice doveva apparire alla corte viennese sorprendentemente poco adeguata al proprio ruolo: per l'irresolutezza certo ma anche, e forse più, per lo scarso governo esercitato sul proprio corpo. Alzarsi in piedi, come moto di sdegno improvviso, per respingere la dichiarazione d'amore di Olinto (I, 1); alzarsi di nuovo – costringendo tutti gli altri ad alzarsi – nell'empito di gioia e sollievo che segue l'annuncio del ritorno di Alceste (I, 8) sono gesti inconsulti, inappropriati che giustificano l'autocensura con cui Cleonice, tornando a sedersi, commenta il secondo caso: «Io quasi mi scordai d'esser regina» (v. 352). Errori però scusabili, quelli di Cleonice, che



non le alienano il favore del pubblico poiché è donna e donna virtuosamente innamorata. Porre all'inizio della rappresentazione il personaggio di Cleonice consente però non soltanto di indirizzare l'attenzione sulle passioni e sul loro contrasto, ma di dar subito corpo alle due forze narrative che già si opponevano nell'Argomento, i due diversi ritmi con cui viene percepito e vissuto lo stesso tempo. Fin dalla prima scena Cleonice è mostrata seduta e in attesa, impegnata nel tentativo di protrarre l'attesa, disposta a impegnare la propria autorità regale per ottenere «solo un momento», «di pochi istanti ancora [...] l'indugio» (vv. 6 e 28-29); appena sola (I, 2), l'oggetto della sua attesa si rivela: «Alceste, amato Alceste, / dove sei? Non m'ascolti? Invan ti chiamo? T'attendo invan» (vv. 105-107); al saluto dell'amante finalmente tornato (I, 8) risponderà rievocando il passato tormento: «Oh quanto, Alceste, oh quanto / atteso giungi e sospirato e pianto» (vv. 367-368). Al polo opposto dell'attesa, sofferta ma, paradossalmente, per quanto possibile protratta, l'impazienza di coloro che sono costretti ad attendere: Olinto, in rappresentanza dei grandi del regno, il popolo di Siria e, indirettamente, Barsene e Mitrane, suoi messaggeri. È sufficiente concentrarsi su Olinto: il suo ruolo di antagonista, di intralcio all'amore di Cleonice e Alceste, si manifesta anche nell'insofferenza per le lungaggini, nella fretta che continuamente si riflette nelle sue parole. La Siria, ricorda il giovane pretendente alla regina che ha promesso di scegliere uno sposo e un re, «estinto appena / il tuo gran genitor, t'innalza al trono; [...] tempo concede / al maturo consiglio; affretta invano, / invan brama il momento / già promesso da te per suo conforto»; oggi «impaziente e lieto / tutto il regno raccolto / previene il dì» ma tutto è inutile perché la regina «attesa invano / dall'aurora al meriggio, / dal meriggio alla sera e dalla sera / a questa notte / già gran parte trascorsa, ancor non viene»; e quando poi ella finalmente si presenta al popolo, Olinto l'accoglie cambiando modalità di pressione, ma solo per intensificarla: «dal tuo labbro, o regina, il suo monarca / la Siria tutta impaziente attende. / Risolvi. Ognuno il gran momento affretta / con silenzio modesto» con parole che, sfruttando la duplicità del segno, senza variarne l'intensità (I, 1 e 7, vv. 19- 20, 21-25, 47-49, 68-72, 308-311).

Si potrebbe proseguire seguendo il percorso di Olinto che, nel tentativo di affrettare l'uscita di scena di Alceste (cfr. almeno II, 7 e III, 1), ne provocherà il definitivo riconoscimento (III, ultima), ma è più importante soffermarsi ancora un poco su Cleonice in quanto personaggio d'attesa. La sua fisionomia infatti, per analogia di condizione e circostanze – regina che aspetta il ritorno dell'amato, alla cui mano aspirano vari pretendenti –, è ricalcata infatti su quella di Penelope «archetipo di ogni attesa amorosa».³⁷ Anche il rimprovero di Olinto circa i «mendicati pretesti» aiuta a stringere il rapporto fra le due figure, evidenziandone somiglianze e diversità. Entrambe sono infatti occupate ad allontanare la scelta di un nuovo amante/sposo per consentire a colui che è atteso di ritornare e, come Penelope, anche Cleonice è immobile nella sua condizione di amante «non considerandosi mai vedova».³⁸ Certo, la sua attesa è molto più breve e, significativamente, meno operosa ed efficace: Cleonice non tesse, disfa e ritesse alcuna tela, non mette all'opera l'ingegno ma cerca scuse, ulteriore indizio di un carattere poco propenso all'attività e tutto preso

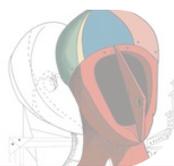


invece dalle vivide immagini create nella propria fantasia. Se «aspettare è [...] raccontare a sé stessi un epilogo immaginario, è autonarrazione per tenere in vita la speranza»,³⁹ ecco che il predominio delle fantasticherie nella mente di Cleonice, a partire dall'indimostrabile ma ferma convinzione che Alceste viva e che tornerà, serve a soffocare ogni altro possibile racconto, le rendono inconcepibili altri amori, altre possibilità esistenziali:

CLEONICE

E se tornando Alceste
mi trovasse ad altro sposo in braccio,
che sarebbe di lui?
Che sarebbe di me? Tremo in pensarlo.
Qual pentimento avrei
dell'incostanza mia! Qual egli avrebbe
intollerabil pena
di trovarmi infedele!
Le sue giuste querele,
le smanie sue, le gelosie, gli affanni,
ogni pensier sepolto,
tutto il suo cor gli leggerei nel volto.⁴⁰

Non con azioni, ma di questi «pensieri [...] d'amore», fatti adesso affiorare dalla provocazione di Barsene (I, 2), Cleonice ha riempito e riempie la propria attesa. Il suo carattere nobile e tenero, orgoglioso e *rêveur*, proposto all'inizio del dramma per «rimovere l'animo dell'uditore dalla naturale sua tranquillità» diviene centrale, segnando di sé il racconto di cui è parte. Cleonice è non soltanto il personaggio-esca, ma quello attorno cui tutto ruota, o più esattamente, tutto sembra ruotare: la scelta che le è imposta sembra darle il potere di incoronare qualcuno e, poiché da quella scelta sembra debbano dipendere le sorti della Siria, essa pare essere il centro del dramma. Tanto più che Cleonice rimarrà sul «punto di eleggere», dilazione dopo dilazione, accidente dopo accidente, fin quando prima Olinto e poi Alceste comunicheranno a Fenicio che la regina ha scelto e ha scelto lui (III, 7-8). Cleonice è l'attesa di una scelta e per questo l'attesa sta al centro di Demetrio: proprio perché vive nell'attesa, il solo potere che, suo malgrado, Cleonice esercita, è quello di far attendere, di tenere in sospenso i suoi pretendenti, la Siria, Alceste stesso (III, 4), Fenicio (III, 6) e, con costoro, il teatro. Per questo, e non soltanto perché l'amore è un argomento più toccante e seducente del potere, più adatto alle dame di corte, Metastasio sceglie Cleonice e il suo specialissimo punto di vista per determinare, dall'inizio, la struttura del dramma. Cleonice svolge infatti una funzione narrativa e drammatica fondamentale poiché è in lei che si concretizza la «necessaria inquieta sospensione», che si rivela la costruzione artificiosa, tutta fondata sull'attesa, di Demetrio e la manipolazione dell'animo del pubblico da parte del poeta. Cleonice è la forma scenica di ciò che si vuole suscitare negli spettatori: il vincolo simpatetico che il suo personaggio deve creare ne fa anche l'oggetto con cui chi vede o legge deve identificarsi cosicché Cleonice è lo specchio del suo pubblico, ne rappresenta, in certo modo, l'animo.⁴¹



4.

Ma, poiché Alceste ritorna e Alceste è Demetrio, cioè il sovrano legittimo, il ruolo di Cleonice e il suo potere di scelta sono infondati e vane sono tutte le sue ambascie. Ciò significa che la contrapposizione fra i «pensieri d'amore e di regno» è fittizia, che quella che De Van giudicava un «admirable exemple de 'gara generosa'»⁴² è inutile, che le aspirazioni di Olinto e dei grandi sono prive di giusto fondamento, che l'attesa tumultuosa della Siria non è indirizzata al suo vero oggetto. Tutta la grande macchina politico-emotiva su cui Demetrio è costruito, tutta la tensione che rappresenta e che suscita non è altro insomma che il frutto di un errore, di un sogno. La consistenza, per così dire, di ciò che è rappresentato è quindi in un rapporto di stretta analogia con le condizioni della rappresentazione: è illusorio ciò che si svolge nel Demetrio così come è illusorio e illusionistico lo spazio, la durata in cui si svolge, un pertugio temporale che, come abbiamo visto, è ricavato ed esteso in modo del tutto artificioso. Il tempo morto dell'attesa è così la cornice esteriore e lo spazio della rappresentazione, il tempo esteriore e quello interiore in cui scorre tutta la vita – immaginazioni, speranze, timori – dei personaggi, la vana ma reale successione di affetti di cui è formato il dramma.

La centralità narrativa e simbolica di Cleonice rivela quindi come il nesso fra attesa/sospensione e illusione sia fortissimo. In Demetrio l'attesa è infatti l'oggetto, lo spazio temporale, la condizione emotiva primaria della finzione sulla scena; è, al tempo stesso, l'effetto psicologico che è provocato, fuori dalla scena, dall'«artificio» cioè dalla tecnica drammatico-narrativa con cui quella finzione è stata concepita, prima della scena. Ora questi piani distinti sono interdipendenti, come ho cercato di mostrare, ma ciò che mi sembra più interessante circa questo nesso, anche per comprendere appieno come è utilizzata la sospensione, è che l'illusorietà dell'attesa non è nascosta da Metastasio, ma esibita, al punto che egli dà allo spettatore tutti gli strumenti per disattivare il congegno drammatico-narrativo che altera la sua quiete. Ho già accennato a questo aspetto, ma vorrei mostrarne il funzionamento nel testo.

La figura fondamentale in questo caso è quella di Fenicio e la scena importante è la quinta del primo atto. La sua funzione è quella di completare, a beneficio dello spettatore, il racconto dell'antefatto. Da Mitrane Fenicio apprende che Cleonice «s'incammina alla scelta» (v. 202), che gli indugi della regina e la sua attesa di Alceste termineranno a momenti. Poiché il tempo stringe, Fenicio, che ha bisogno di alleati, si arrischia a svelare all'amico il «grande arcano» (v. 204) che Alceste è Demetrio, chiedendogli consiglio e aiuto. A questo punto il pubblico, anche se non avesse letto l'Argomento, sa quel che serve «per l'intelligenza della favola» e, soprattutto, condivide con Fenicio e Mitrane un punto di vista privilegiato sull'insieme della vicenda. Come per i due personaggi, così per il pubblico infatti l'azione principale, il riconoscimento dell'erede di Siria in Alceste, si è già svolta. Dal 'cosa', come detto, il problema si sposta fin da subito al 'come'.



Qui sta l'importanza di Fenicio: a causa del suo ruolo di tutore di Alceste e di (quasi) unico depositario della verità egli agisce come regista occulto del dramma, sta cioè a lui disporre le cose in modo che l'esito della vicenda sia positivo. La situazione di partenza, come sappiamo, è molto difficile perché, alla notizia che l'erede di Demetrio Sotere vive, i cretesi si sono rivoltati, ma in Siria invece

FENICIO

[...] Ambiziosi i grandi
niegan fede alla fama, onde bisogna
soccorso esterno a stabilirlo [i.e. Alceste] in soglio.
Da' Cretensi l'attendo
ma invano giungerà. Lontano è Alceste;
non so s'ei viva; e Cleonice intanto
elegge un re.

MITRANE

Ma Cleonice elegga;
sempre, quando ritorni e che 'l soccorso
abbia di Creta, Alceste
vendicar si potrà.

FENICIO

Questo non era,
Mitrane il mio pensiero. Sperai che un giorno,
fatto consorte a Cleonice, Alceste
ricuperasse il regno
senza toglierlo a lei. L'eccelsa donna
degnà è di possederlo. A tale oggetto
alimentai l'affetto
nel cor d'entrambi. E se il destin... Ma perdo
l'ore in querele. Io di mie cure, amico,
ti chiamo a parte. Avrem dell'opra il frutto,
sol che tempo s'acquisti. Andiam. Si cerchi
d'interrompere la scelta. Al caso estremo
s'avventuri il segreto. In faccia al mondo
tu mi seconda; e, se coll'armi è d'uopo,
tu coll'arme m'assisti.⁴³

La situazione è difficile e incerta. Fenicio, anche lui, è in attesa: di sapere se Alceste è vivo, se possa tornare e, soprattutto, dell'arrivo delle forze cretesi, un evento questo che sarà annunciato solo nella scena sesta del terzo atto⁴⁴ e che determina costantemente l'agire di Fenicio. L'attesa del «soccorso esterno» costituisce quindi l'effettiva cornice del dramma, l'evento-limite che ne segna il termine.



La situazione di Fenicio è però resa ancor più complicata dal piano che ha autonomamente concepito e che spera di mettere in atto. Nulla infatti gli impone di dipendere da Cleonice, cioè di creare una connessione fra la scelta di uno sposo da parte di una regina usurpatrice e il ristabilimento della legittimità dinastica: come sostiene Mitrane, Alceste «sempre [...] vendicar si potrà». Questo, ovviamente, lo sa anche Fenicio tanto più che la vendetta fa parte delle sue regole di ingaggio: al momento della fuga Demetrio Sotere gli aveva affidato il figlioletto in fasce dicendogli: «Conserva il caro pegno / al genitore, alla vendetta, al regno» (vv. 225-226, in perfetta corrispondenza con l'Argomento). Fenicio è un vassallo fedele, ma la sua replica, «Questo non era, / Mitrane, mio pensiero», per quanto sfumata, non significa altro che egli ha deciso semplicemente di disobbedire all'ordine o, meglio, di interpretare il proprio ruolo di king maker in modo creativo. Il mezzo spedito e semplice della vendetta è così sostituito da una via molto più elegante, difficile e artificiosa per raggiungere l'obiettivo indicato dal defunto re: far in modo che Alceste «recuperi il regno / senza toglierlo a» Cleonice. La scelta di Fenicio, si badi, non ha una vera giustificazione, fatte salve le qualità personali della «eccelsa donna», e dev'essere stata fatta molto tempo prima, quando Alceste era «divenuto l'ammirazione del regno», Cleonice se ne era innamorata e Fenicio aveva conseguentemente deciso di «alimentare l'affetto / nel cor d'entrambi». Per opera quindi e quasi per un capriccio di Fenicio quella che doveva essere soltanto una dura ma semplice storia di potere e di vendetta diviene anche una vicenda d'amore. Amore diviene allora un instrumentum regni e i ripetuti interventi di Fenicio per proteggere la coppia dei due amanti da ostacoli esterni – Olinto (I, 8; III, 1) e Barsene (II, 13-14) – e difficoltà interne – la minacciata separazione (II, 6; III, 1-2) – non hanno altro fine che veder compiersi il matrimonio e con esso instaurarsi una nuova, pacifica legittimità regale. L'indipendenza con cui Fenicio agisce, la sua abilità, al netto di alcuni errori, nell'orientare la vicenda secondo un proprio disegno, il fatto che egli sia il solo ad averne uno complessivo e che lo porti avanti agendo in modo nascosto, fanno del suo personaggio, come funzione narrativa, una sorta di controfigura dell'autore. La 'destrezza' – si ricordino l'Argomento e la lettera a Calzabigi – inoltre li accomuna e lo scopo di posporre con ogni artificio la «publicazione del [...] segreto», di estendere la durata dell'attesa e quindi del dramma. «Sol che tempo s'acquisti» è il motto d'entrambi e se per l'uno si tratta di esercitare una continua azione dilatoria che si oppone a quella acceleratrice degli altri personaggi 'antagonisti' e non (Olinto, Barsene, Mitrane, il popolo), per l'altro significa aggiungere episodio a episodio, farci assistere a scene che sembrano importanti, decisive, ma che invece non lo sono affatto. Ora, tutto questo è, come dicevo, messo sotto gli occhi del pubblico al quale viene esplicitamente detto non solo il 'cosa' ma anche che il 'come' è un puro artificio. Gli spettatori sanno benissimo che le scelte di non procedere alla vendetta, di attendere i cretesi, di non rivelare il segreto sono arbitrarie, che l'attesa è una possibilità ma non l'unica, che le ansie e i progetti di (quasi) tutti i personaggi dipendono dall'ignoranza di un dettaglio fondamentale che potrebbe essere rivelato in qualsiasi momento e che quindi partecipare emotivamente alla vicenda di Cleonice e Alceste è piuttosto assurdo. Il trucco c'è, insomma,



è ben visibile ma funziona lo stesso: gli «orsi» piangono, la «cesarea padronanza» è ignorata, l'«augustissimo padrone» è commosso. Il gioco di prestigio sta allora, ancor prima del 'cosa' e del 'come', nel rendere impercettibili i cambi di tono, di progetto, di narrazione, nel rendere accettabili le fratture, naturali le scelte deliberate, plausibili gli inganni. L'abilità di Metastasio, quella decantata da Moreschi, mi sembra che stia non tanto nel coinvolgere il suo pubblico, ma piuttosto nel farlo entrare come se niente fosse nello spazio della finzione che, come detto, in *Demetrio* è lo spazio dell'attesa.

5.

La figura di Fenicio tiene ancorato il dramma alla sua radice politico-dinastica, al passato violento che lo precede, in parte correggendo il punto di vista privilegiato, femminile, amoroso, che è artatamente posto al centro del dramma. Fenicio stesso serba infatti alcune scorie del mondo dell'Argomento:⁴⁵ lui, che davvero ha per tanto tempo meditato la vendetta e desiderato la morte di Alessandro Bala, sa di doversi far perdonare la doppiezza con cui ha lungamente agito e, appena dopo aver rivelato a Cleonice che Alceste è il re, confessa (III, 12):

FENICIO
 So ch'è delitto
 la cura ch'io mostrai d'un tuo nemico;
 ma un nemico sì caro,
 ma il rifiuto d'un trono
 facciano la mia scusa e 'l mio perdono.⁴⁶

Fenicio è, fra le altre cose, un intrigante – il fatto che agisca a fin di bene e per i 'buoni' non fa grande differenza. La sua spregiudicatezza non solo pratica ma anche teorica è compendiata dalla battuta, non priva di opportunismo, con cui difende Cleonice dall'irruenza di Olinto (I, 7) che vorrebbe spingerla a fare la sua scelta: «chi siede in trono / leggi non soffre» (vv. 336-337) dice al figlio. Un'affermazione che sarà sostanzialmente ripresa da Cleonice (I, 8) la quale, sdegnata dal rifiuto di Olinto di giurare obbedienza al nuovo re chiunque egli sia, rimette la decisione al «gran consiglio» ponendo un'alternativa: «O senza legge alcuna / sceglier mi lasci o soffre / che da quel soglio, ove richiesta asceti, / volontaria discenda» (vv. 460-464).⁴⁷ «Eccelsa donna», Cleonice, ma la sua interpretazione del ruolo di sovrana, ribadita anche dall'aria di sdegno che conclude la scena («Se libera non sono / se ho da servir nel trono, / non curo di regnar / l'impero io sdegno» ecc.), è senza dubbio capricciosa e tirannica, à la Didone – metastasiana, ovviamente.

I personaggi di Fenicio e Cleonice con le loro imperfezioni accrescono il risalto dell'immacolata figura di Alceste. Questi infatti non soltanto è preservato da ogni rapporto con la vendetta del padre – preparata da Fenicio ma compiuta, contro la sua volontà, dai cretesi –, ma ha rischiato la propria vita per la salvezza del suo nemico. Generosità che



potrebbe apparire casuale, ma che si ritrova immutata nel rapporto con Olinto del quale tollera le intemperanze e gli insulti (I, 8; I, 10), non riconosce l'evidente simulazione nella sua imparzialità e amicizia (II, 1-2; III,4), perdona le offese (III, ultima). Rispettoso verso Fenicio quando lo crede padre (III, 1), riconoscente alla sua fedeltà quando lo trova suddito (III, ultima). Fedele senza incrinature a Cleonice (I, 14) amata d'amore perfetto (II, 12) ma, umanamente, non senza di gelosia (III, 3-4), egli si trova certo sgomento di fronte alla necessità di doverla abbandonare, ma il combattimento fra amore e dovere non produce in lui, diversamente da quanto accade in Cleonice, alcuna irrisolutezza. Anzi, a questo proposito, dev'essere sottolineato che la seconda scena d'addio (III, 3) è solo apparentemente una ripetizione della prima (II, 12). Sulla spiaggia, mentre Alceste sta per dare le vele ai venti abbandonando Seleucia, i due giovani eludono il modello virgiliano che sembrano riproporre: Cleonice, che raggiunge l'amante per partire con lui favoleggiando una felicità arcadica fuori dalla storia, è richiamata alla ragione e al dovere da Alceste che senza esitare le addita la gloria che le è dovuta e le sue conseguenze. Così se nel secondo atto era lasciato e istruito da una regina in lacrime, nel terzo è lui ad abbandonare la donna che ama ricordandole cosa significhi e cosa implichi la sovranità. Del resto, pur ignaro del suo vero stato, Alceste è ben consapevole del proprio valore e della propria virtù ed è anzi pronto a farli valere contro i diritti di sangue (I, 8).

La sua posizione potrebbe sembrare sovversiva, ma il presupposto ideologico che sta alla base del suo carattere impedisce una simile conseguenza: la perfezione di Alceste è tale che, finché il riconoscimento non avviene, il suo unico demerito è quello di non chiamarsi Demetrio – il calembour è alluso da Metastasio al v. 622 (I, 13). Alceste sembra un re ed agisce come un re perché Alceste è il re. In lui i tratti distintivi del carattere indicano chi è: *significante* e *significato* sono legati da un rapporto necessario cosicché il segno indica esattamente ciò che rappresenta e viceversa. Perciò la massima nobiltà d'animo e massima nobiltà di natali si implicano scambievolmente. Per astratto che possa parere, il tema è presente in modo esplicito nel dramma. Così Mitrane, da solo, commenta la confidenza di Fenicio (I, 6):

MITRANE

Non poteva un Alceste
nascere fra le capanne. Il suo sembiante,
ogni moto, ogni accento
palesava abbastanza il cor gentile
negli atti ancor del portamento umile.

Alma grande e nata al regno
fra le selve ancor tramanda
qualche raggio, qualche segno
dell'oppressa maestà.⁴⁸



Eccetera. Lo stesso diranno Olinto (I, 11), Fenicio (III, 8, vv. 1552-1554), Cleonice (III, 12, vv. 1633-1635) e, attraverso il biglietto che certificherà l'identità di Alceste, persino il padre, Demetrio Sotere: «Se ad altro segno / ravvisar nol poteste, / Fenicio l'educò nel finto Alceste» (III, ultima, vv. 1700-1702). È l'ultima conferma, ma legittimazione regale non abbisognava di ulteriori elementi di riconoscimento: la non arbitrarietà del segno è garanzia di verità e di giustizia, la virtù è segno, quindi presupposto e fondamento, del potere.

6.

La natura del segno, il rapporto di analogia che lo lega alla cosa significata, permette anche di chiarire la questione, lasciata in sospeso, del perché Metastasio abbia affrontato il debutto viennese con un rischioso dramma «tutto delicato».

Dall'analisi condotta potrebbe sembrare che i temi del potere e dell'amore siano alternativi l'uno all'altro, che si spartiscano antefatto e dramma, azione principale ed episodi, che determinino e distinguano i personaggi, che il loro contrasto sia l'argomento dell'opera. Se però così fosse la loro concordia, suggellata dal matrimonio finale, sarebbe un evento fortunato e un po' casuale, la conclusione posticcia di un testo fondato su una dicotomia e l'aver privilegiato nelle prime scene il personaggio di Cleonice e il tema amoroso sarebbe, in fin dei conti, niente più della comune astuzia di un consumato librettista che 'aggancia' il pubblico toccando la sua più immediata emotività. Ora, è vero che i due protagonisti sono personaggi eroici, che da loro il mondo deve apprendere la difficile lezione su «come in un core / si possano accoppiar gloria ed amore» (così Fenicio nei versi conclusivi), ma è anche vero che l'amore precede, in senso narrativo, logico e gerarchico, la corona (così Alceste nella sua bella dichiarazione/definizione d'amore a Cleonice in II, 12, vv. 1042-1049) e che Fenicio lega a bella posta l'ascesa regale di Demetrio junior e gli sponsali con la principessa usurpatrice.

I due temi in realtà non sono mai separati, ma diversamente accentuati. Ne è un eloquente esempio l'inizio dell'opera. In primo piano, lo sappiamo, c'è Cleonice «afflitta», in attesa che l'immaginato ritorno avvenga. In primo piano l'amore, quindi; ma, recita la didascalia, ella è seduta in un «gabinetto illuminato, con una sedia e un tavolino da un lato con sopra scettro e corona».⁴⁹ Nel suo minimalismo, Metastasio indica ciò che conta: anche i segni del potere sono in attesa di qualcuno che ne prenda possesso. L'attesa del potere è così proposta nel mutismo eloquente dei simboli e collocata in secondo piano. Si realizza così, con questa distribuzione spaziale dei temi, inversa rispetto al luogo occupato nella gerarchia narrativa, il passaggio dall'Argomento all'azione, il ribaltamento fra amore (oggetto degli episodi) e regalità («oggetto principale»). Una volta passata la soglia della finzione, il pubblico del Demetrio è quindi sottoposto a un costante inganno ottico che gli fa percepire come preminenti e più importanti i problemi sentimentali, secondari invece quelli politici. La loro compresenza, l'unità bipartita del segno scenico, indica però che il rapporto fra i due



ambiti non è di accostamento, ma piuttosto, come suggerisce l'iniziale ribaltamento di piani, di analogia fra primo piano e sfondo, con amore a fare da comparante e il regno a fare da comparato. L'attesa dell'amato è simile a – e, in definitiva, è – quella del re: amore è analogo alla gloria, amore somiglia all'impero, quindi chi è degno dell'uno è degno dell'altro e non potrebbe essere diversamente poiché, come abbiamo visto, il rapporto fra i due termini è necessario. Quando Fenicio, dicendo che amore e regno sono legati, afferma che «l'eccelsa donna [i.e. Cleonice] / degna è di possederlo [i.e. il trono]» intende appunto dire questo. La possibilità di tale rapporto e la formulazione di quella catena di analogie è consentita e giustificata dal fatto che la bellezza, ciò che genera l'amore, è segno di virtù ovvero di ciò che genera il vero potere e rende degni dell'impero.

Questa struttura logico-semantica che connette virtù, bellezza e sovranità, per quanto così tradizionale da risultare persino ovvia, non è impiegata da Metastasio in modo irriflesso. Nella già citata lettera a Calzabigi del 30 dicembre 1747, egli, rilevando lo scarso impiego di similitudini da parte del livornese, precisa che esse invece «sono [...] gli stromenti più atti a render amene e sensibili le idee più severe e astratte; han fatto sempre una gran parte finora della sacra e della profana eloquenza, e di nessuna dovremmo più dilettarci». ⁵⁰ La similitudine, spiega Metastasio, ha un'intrinseca capacità edonistica ed educativa, serve a insegnare dilettaando, a insegnare qualcosa facendo finta di parlare d'altro, a parlare di qualcosa di astratto, serio e invisibile per mezzo di qualcosa di concreto, gradevole e tangibile: di dovere, per esempio, parlando d'amore, di magnanimità mostrando affetti e tenerezze. Perciò tutto quanto c'è in Demetrio d'episodico, di non necessario allo scioglimento della favola – e quindi la quasi totalità del dramma – trova una sua ragion d'essere nell'analogia con quanto manifesta.

A margine di ciò, uscendo dal testo e considerando più nell'insieme l'evento di cui era parte, vale la pena osservare che l'intera azione è coinvolta in un rapporto analogico. La notevole Licenza che conclude il dramma rompe, come al solito, la finzione rivolgendosi direttamente al dedicatario, Carlo VI. Egli, così «sostenuto in pubblico», potrebbe voler imporre il silenzio all'applauso universale che lo celebra nel suo onomastico, ma anche volendo è impossibile: « non è il labbro solo / interprete del cor. Qual atto illustre / di virtù sovrumana, offrir potranno / le scene imitatrici / che non richiami ogni sguardo / a ravvisarne in te l'esempio espresso? ». ⁵¹ Dunque questo dramma, qualunque dramma che mostri un esempio di virtù, per quanto eroica, non può che rinviare, che somigliare a colui che di essa – e quindi della regalità – è l'idea incarnata.

7.

Per dare corpo ai concetti astratti di giustizia, di nobiltà, di legittimità etica del potere, Metastasio scelse di rappresentare un dramma «tutto delicato» e privo di 'intrico', ⁵² concentrando quindi tutta l'attenzione su una coppia d'amanti, sull'apparente contrasto, che è poi una similitudine, fra amore e gloria. Era una scelta quindi che puntava a coinvolgere



il pubblico attraverso l'essenzialità tematica, strutturale ed emotiva, rinunciando a colpi di scena, allo stupore,⁵³ riducendo la drammaturgia del teatro per musica ai suoi elementi fondamentali. D'altro canto, proprio perché la favola del Demetrio è elementare e quasi del tutto priva di peripezie, era necessario ricavare da quella povertà di eventi una sospensione per poter interessare e turbare il pubblico. Di qui, come abbiamo visto, l'importanza dell'attesa al cui proposito aggiungo, riepilogando, un'ultima riflessione.

Spesso – è accaduto anche in queste pagine – quando si parla della struttura dei drammi metastasiani, si impiegano termini quali 'meccanismo', 'congegno' o simili, termini cioè che dipingono l'autore come una specie di orologiaio e che accentuano la necessità, l'interdipendenza degli elementi che costituiscono la favola, artificiosa perché la scaltrezza drammaturgica si applica all'esatta concatenazione delle cause e delle conseguenze, avviluppando i fatti in un nodo insolubile il cui naturale ma sorprendente scioglimento trasforma in piacere la tensione via via accumulatasi. Nulla di tutto questo consente di descrivere e d'intendere Demetrio. Nel suo svolgersi infatti e nel modo con cui costruisce e orienta la risposta emotiva del pubblico esso è molto più simile a un gioco di destrezza, come, per esempio, allo spettacolo di un funambolo provvisto di rete di salvataggio. Le regole e gli elementi fisici che compongono l'esercizio danno luogo a una struttura semantica e narrativa semplice e potente: la corda tesa fra due punti diviene, non appena il piede la preme ed essa si flette cigolando, un percorso rischioso con termini fissati ed evidenti, già noti; al tempo stesso, essa diviene il mezzo attraverso cui creare tensione, suscitare attesa nell'animo di chi osserva e la rappresentazione di quella tensione e attesa, la loro reificazione. Occhi e interesse sono catturati dall'immagine della passione che si intende provocare. La lentezza dell'incedere del funambolo, le altre eventuali dimostrazioni di abilità, sono funzionali a estendere il tempo dell'attesa, a variare la prova, ad aumentare il livello di pericolo per ovviare alla ripetitività dell'esercizio e all'inevitabile ridursi del rischio con l'abbreviarsi della durata spazio-temporale del percorso. La rete per contro ci informa che il rischio resta tutto all'interno del gioco senza avere effetti di realtà, ma non diminuisce affatto né l'abilità dell'acrobata né la possibilità d'apprezzarla, né l'alterazione emotiva in chi lo osserva, anzi, creando una zona psicologica di sicurezza analoga a quella fisica – separazione e distanza dal luogo del pericolo –, mette il pubblico nella più classica delle posizioni per trarre piacere dalla vista delle difficoltà o dei patimenti altrui.

Similmente, in Demetrio Metastasio crea attesa rappresentando l'attesa e, garantendo che ciò che finge avrà buon esito, permette al suo pubblico di partecipare agli affanni dei due innamorati ma senza eccessi, in sicurezza; d'altra parte, riducendo l'interesse per la conclusione della vicenda, pone l'accento sul percorso, sull'arte che consente di compierlo, sull'abilità dell'artefice che ha evocato la «fallace [...] scena» che «trattiene, [...] rallegra, [...] rapisce»,⁵⁴ che per qualche ora ha tenuto tutti sospesi.



NOTE

1 Moreschi 1785: 111.

2 Ibidem. Su questa particolare abilità di Metastasio nel mettere al corrente lo spettatore dell'antefatto concordava anche De Brosses: «Je ne sais comme diable il vient à bout de manier sa protase de tesle manière que, presque sans aucun récit, le spectateur se trouve au fait de presque tout ce qu'il doit savoir pour l'intelligence de la pièce» (cito da De Van 1998: 5)

3 Ivi: 114.

4 Il predominio, considerato stucchevole, dell'amore nei drammi metastasiani è un luogo comune della critica. Con giudizio schematico, che qui si vorrebbe contribuire a riequilibrare, scriveva p. es. Petrocchi 1985: 61 che senza l'amore «sarebbe venuta a cadere qualsiasi ragione per cui Metastasio si ponesse al lavoro attorno a un dramma purchessia, e il pubblico settecentesco avrebbe lasciato il teatro [...] con la bocca asciutta».

5 Moreschi 1785: 110.

6 Metastasio 1952: 58-59 (10 novembre 1731).

7 Particolarmente significative quelle rivolte a Caldara (1670-1736), di cui Metastasio, difendendolo, rileva sottilmente la sorpassata concezione musicale («la più moderna» delle musiche di un vecchio compositore, il suo meglio, non basta a chi non abbia, come invece Metastasio, la filosofica virtù di contentarsene). Illustra con persuasiva chiarezza la distanza, estetica e generazionale, fra i due Mellace 2020: 54-59 (sui gusti di Metastasio sui maestri di cappella in rapporto alla loro capacità di intonare la poesia vd. anche Pirrotta 1987, Gialdrone-Ziino 2001 e De Van 2008). Diverso trattamento però Metastasio aveva riservato a Francesco Gasparini (1661-1727): a lui infatti aveva dedicato, nel 1719, il sonetto *Gli armonici principj, onde liete* (Metastasio 2009: 194 e 562-564) in cui la lode della capacità del compositore di valersi dell'arte per «calmare ed eccitare» (v. 7) le passioni testimonia l'apprezzamento per un compositore colto, di stile certo diverso rispetto a Vinci. La lode di Metastasio era forse dovuta a circostanze personali – avrebbe dovuto sposare Rosalia, la figlia del maestro –, ma mi pare non sia lontana dal giudizio di Quantz che, a Roma, dove si trovava dall'11 luglio 1724 presso il conte di Lagnasco, era stato allievo di Gasparini e aveva potuto apprezzarne scienza e sensibilità: «nicht nur [Gasparini] ein gelehrter Contrapunctist, sondern auch zugleich ein angenehmer und klarer Operncomponist seiner Zeiten war. [...] Ich hatte zu gleicher Zeit [1725] das Vergnügen, eine neue Ausarbeitung meines Meisters aufführen zu hören. Es war eine Serenata, welche der Cardinal Polignac, bey Gelegenheit der Vermählung des itzigen Königs von Frankreich [Luigi XV sposò nell'agosto-settembre Maria Leszczynska], in seinem Palaste aufführen ließ. Diese Musik war so lebhaft und gefällig, daß man das hohe Alter ihres Verfassers gar nicht darinn bemerken konte» (Quantz 1754: 224; trascivo senza ammodernamenti dall'esemplare digitalizzato della Österreichische Nationalbibliothek, segnatura S.A.72.F.38). Si ricorderà che, successivamente, proprio a Metastasio, in collaborazione con Vinci, Melchior Polignac affiderà la composizione della festa teatrale con cui solennizzare l'attesissima nascita dell'erede al trono di Francia (è *La contesa de' numi* su cui vd. Beniscelli 2018: 174-181 e Tatti 2016).

8 La relazione di Metastasio è quindi in controtendenza rispetto alla consapevolezza che egli maturerà di lì a poco circa l'impossibilità di far apprezzare la poesia italiana in quanto tale e priva del supporto della musica. Cfr. l'accenno in proposito nella lettera a Giuseppe Bonechi del 3 settembre 1753 e quello più circostanziato nella responsiva a Daniele Florio del 13 febbraio 1760 «da' primi anni che mi trapiantai in questo terreno fui convinto che la nostra poesia non vi alligna se non se quanto la musica la condisce o la rappresentazione l'interpreta; onde tutte le immagini pellegrine, le scelte espressioni, l'eleganza dell'elocuzione, l'incanto dell'interna armonia de' nostri versi e qualunque lirica bellezza è qui comunemente sconosciuta, e per conseguenza non apprezzata se non che su la fede de' giudici stranieri»



(Metastasio 1954: 131). Questa testimonianza trovano sostanziale conferma, oltre che precisazioni, almeno per quanto riguarda la Germania, in Meier 2002.

9 Metastasio 1952: 64, lettera a Marianna Benti Bulgarelli del 23 febbraio 1732 col veloce resoconto del successo dell'ultima rappresentazione in corte di Issipile e le memorabili pubbliche congratulazioni dell'imperatore, questa volta però al termine dello spettacolo. Su questo dramma vd. lo studio di Ferri-Benedetti 2015.

10 Ma, per le analogie di Demetrio con la Didone, vd. Beniscelli 2000: 60-61.

11 Metastasio 1952: 60-61.

12 Se il riferimento di Metastasio a dei «nemici» apre un interessante squarcio sul suo inserimento all'interno dell'ambiente della corte austriaca, non del tutto benevolo verso il nuovo poeta italiano nonostante l'accoglienza dell'imperatore (cfr. Metastasio 1952: 29, pp. 50-51 del 25 luglio 1730; le altre lettere superstiti di quel ristretto giro di tempo tacciono su possibili contrasti, ma vd. *ivi*, 58, pp. 88-89, del 18 luglio 1733 a Marianna Benti Bulgarelli), quello agli «orsi» allude forse alle varie forme di insensibilità e torpore spirituale a cui predispone il gelido clima austriaco e di cui, ben presto, anche il poeta dirà di risentire («vi sono delle bestie che vanno in slitta la notte», *ivi*, 31, p. 53, del 27 gennaio 1731, alla stessa; «quanto già in Italia provava nemico il calore, altrettanto in Germania esperimento nocivo il freddo: tanto fa variar la natura la variazione del clima. Io non lo sento sono in questo [...]. Conosco che la tardità di quest'aria si comunica agli spiriti e ne scema la soverchia prontezza», 54, pp. 83-84, del 6 giugno 1733 alla stessa; vd. anche *ivi*, 83, pp. 114-115, del 19 luglio 1734 a un cavaliere e 88, pp. 119-120, dell'8 gennaio 1735, a Giuseppe Peroni; su temi tangenti a questi vd. Lavezzi 2020).

13 Calabrese 2016: 17.

14 Metastasio 1952: 312.

15 *Ivi*: 331-332.

16 Su questo punto cfr. quanto Metastasio gli accenni circa «le leggi a cui [...] debba esser sottoposta l'imitazione della natura» occasionate dal giudizio sulla Favola pastorale di Pasquini (*ivi*: 333-334, lettera del 27 gennaio 1748).

17 Traduce così la *suspensio animi* per la cui storia nella riflessione latina vd. Cave 1990 (in particolare le pp. 212-214 sull'Arte poetica di Vida).

18 Calabrese 2016: 7.

19 Forster 1968: 35.

20 *Ibidem*.

21 Non condivido del tutto le affermazioni con cui Abignente 2014: 27 lega, in un rapporto di necessità naturale, «efficacia» e «godimento di qualsiasi narrazione a una dinamica di attesa, di tensione, di suspense» poiché essa è attiva solo finché c'è qualcosa di nuovo da narrare quindi fin tanto che dura la prima fruizione del testo, la sola ad avere un esclusivo «andamento diacronico» e a poter sperimentare il passaggio dall'ignoto al noto. Il potere attrattivo del racconto permane invece anche in presenza di testi già conosciuti e di cui si può avere una sorta di visione sinottica (in questo senso da ricalibrare mi sembra anche il confronto, troppo schematico, con le opere d'arte figurativa per le quali pure esiste una fruizione legata al tempo: *ibidem*).

22 Metastasio 2003: 11-12.

23 A fatica si può quindi dire che qui, come in altri suoi argomenti, Metastasio «donne les grande lignes de l'action jusqu'au dénouement compris» (De Van 1998: 7).

24 *Ivi*: 7 ma su questo vd. anche le pp. 8-10.

25 Cfr. la nota al v. 210 in Metastasio 2003: 741. L'estensione cronologica dell'antefatto è indispensabile a Metastasio per dare verisimiglianza al personaggio di Alceste e alle sue azioni: amante di Cleonice, al momento dell'azione, da «due lustri interi» (v. 1099, *ivi*: 61), egli deve essere intorno ai



venticinque anni ipotizzando che Fenicio lo abbia condotto a Seleucia intorno ai quindici – l'età minima, direi, per divenire «in breve [...] l'ammirazione del regno», ascendere «a gradi considerabili nella milizia» (ivi: 11) e nel cuore della principessa –, e che nel tempo precedente si collochi la sua educazione «fra le selve» per sfuggire le ricerche di Alessandro Bala e la sua consegna, «pargoletto in fasce» (v. 213, ivi: 22) a Fenicio al momento della morte di Demetrio Sotere – posteriore di qualche anno alla sua detronizzazione.

26 Vd. Calabrese 2016: 7 secondo cui la sospensione «dipende strettamente [...] dall'articolazione temporale dei temi, dalle risposte lasciate in sospenso dal narratore e dai tranelli interpretativi creati appositamente per deviare, rallentare o addirittura inquinare la narrazione di ciò che si suppone essere 'realmente' accaduto». Inoltre per suscitare la sospensione è «vincolante e imprescindibile [...] il gap che si genera tra il tempo della storia e il tempo del discorso che la narra» poiché essa consiste «in un orizzonte d'attesa strutturato secondo una duplice prospettiva temporale, per cui il lettore viene reso consapevole dei vari modi in cui eventi passati possono configurarsi sia come eventi immediati sia come eventi a lungo termine» (ivi: 8-9).

27 Sulla ricorrenza degli «accidenti», o sinonimi, negli argomenti di Metastasio e delle relative implicazioni teoriche vd. De Van 1998: 11-12.

28 La definizione è di Gasparini 1988 e la riprendo da Abignente 2014: 23.

29 Sono in realtà tre: ai due dedicati al lutto per la morte del padre, Alessandro Bala, se ne aggiunge ormai quasi un terzo (cfr. Metastasio 2003: 14, vv. 32-35). Per il rispetto dell'unità temporale del dramma vd. la nota al v. 46 (ivi: 741).

30 Cfr. la nota lettera a Farinelli del 15 dicembre 1753 a proposito dell'interpretazione e della divisioni delle prime parti dell'Adriano (Metastasio 1953: 878).

31 Vd., oltre alla lettera citata alla nota precedente, anche la lettura di Calzabigi che, nella sua *Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. abate Pietro Metastasio*, procede all'analisi delle catastrofi per mostrare a quanti non hanno «l'acutezza per discernere qual sia il vero oggetto, e il solo che si è il Tragico proposto» e per difendere il poeta dall'accusa di «uniformità della catastrofe in quasi che tutte le sue tragedie» – di concluderle cioè con gli sponsali dei personaggi. Coerentemente coi propri principi egli individua il soggetto del Demetrio nel «riconoscimento del vero erede della Siria» e nel matrimonio con Cleonice nulla più di una «appendice alla catastrofe naturalmente condotta per appagare il genio popolare degli spettatori» (Calzabigi 1994: 85-86).

32 La capacità di scorgere in una favola le potenzialità di un dramma presiedono per Metastasio alla difficile scelta dei soggetti. Vd., oltre alla celebre lettera al fratello Leopoldo del 25 giugno 1735 (Metastasio 1952: 128-129), quanto scrive a Tommaso Filippini il 27 febbraio 1760: «Piacemi che cotesto poeta il signor Cigna Santi torinese abbia trovato la maniera di collocar con applauso in teatro il soggetto d'Enea nel Lazio. Io l'ho da più di trent'anni fra le mie memorie, e riposandomi tante volte sotto gli occhi non mi si è mai presentato finora in un punto di vista che mi soddisfi» (Metastasio 1954: 132-133).

33 Cfr. De Van 1998: 6-7.

34 Per la definizione del termine vd. De Van 2001: 166-167 (e già, come «tableau» in De Van 1998: 36).

35 Così nella didascalia (Metastasio 2003: 13). La posizione fisica dei personaggi, in piedi o seduta, è accuratissimamente precisata per tutto il dramma ed è notoriamente fondamentale per la sua rappresentazione (si ricordi la lettera alla Benti Bulgarelli sopra citata), ma, come tutti gli elementi narrativi relativi al codice di comportamento aveva un esatto corrispettivo anche nella realtà. Quando Metastasio il 18 luglio 1730 si presentò alla prima udienza con Carlo VI trovò che «il padrone era appoggiato ad un tavolino in piedi con il suo cappello in capo, in aria molto seria e sostenuta» (Metastasio 1952: 50, lettera del 25 luglio 1730): il poeta fu accolto dal regnante in una posa che esprimeva in ogni dettaglio esteriore la pienezza della propria autorità.



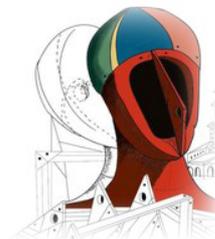
- 36 Sull'attesa amorosa – qual è quella di Cleonice – in luoghi chiusi cfr. Abignente 2014: 129-143.
 37 Ivi: 28.
 38 *Ibidem*.
 39 Ivi: 29.
 40 Metastasio 2003: 18.
 41 Davvero calzante, a questo proposito, il commento di Cave 1990: 213 a proposito della figura di Penelope: «c'est le personnage fictif plutôt que le poète qui, dans une sorte de mise en abyme démontre la technique de suspense; la relation de pouvoir entre Pénélope et ses prétendants est analogue à celle qui permet à l'auteur de maîtriser l'esprit de ses lecteurs».
 42 De Van 1998: 42.
 43 Metastasio 2003: 23 (vv. 237-260).
 44 Cfr. ivi: 77 (vv. 1486-1491).
 45 Non è il solo per la verità: anche Cleonice è ben consapevole dei rischi della vita di una regina (III, 3, vv. 1347-1360) e la cieca ambizione regale di Olinto (II, 3) è esattamente quanto Fenicio teme.
 46 Metastasio 2003: 85 (vv. 1636-1640).
 47 Ivi: 35-36.
 48 Ivi: 24.
 49 Ivi: 13.
 50 Metastasio 1952: 332.
 51 Metastasio 2003: 89-90.
 52 In Demetrio non c'è spazio per l'effettivo sviluppo di amori/azioni secondarie: né Barsene né Olinto riescono mai a ostacolare l'amore fra Cleonice e Alceste; le profferte di Mitrane a Barsene occupano lo spazio di una singola, breve scena (I, 4), lo stesso accade per quelle di Olinto alla stessa Barsene (II, 9) ancor più occasionali poiché l'uno dice di amarla (II, 3) ma è in lizza per la mano di Cleonice mentre l'altra invece è ormai invaghita di Alceste. L'amore di Barsene per il protagonista ha un po' più spazio, ma appare fin da subito senza alcuna speranza (I, 14-15) e, dopo aver molto atteso, è dichiarato nel tempo meno opportuno e nel modo più goffo (III, 10-11).
 53 Su questo cfr. i vv. 9-14 del sonetto XV, Alle Dame di Venezia, la prima volta che fu ivi rappresentata in musica la Didone abbandonata, primo Drama dell'Autore (in Metastasio 2009: 17 e commento a pp. 236-237).
 54 Metastasio 1952: 836 (lettera del 16 giugno 1763 a A.T. Trivulzio).

BIBLIOGRAFIA

- Abignente E. (2014), *Quando il tempo si fa lento: l'attesa amorosa nel romanzo del Novecento. Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Roma, Carocci.
 Beniscelli A. (2000), *Le felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova, il Melangolo.
 Beniscelli A. (2018), *I silenzi di Metastasio. Da Roma a Vienna*, «Atti e memorie dell'Arcadia», vol. 7, pp. 171-210.
 Burney C. (1979), *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, E.D.T.
 Calabrese S. (2016), *La suspense*, Bologna, Carocci.
 Calzabigi R. (1994), *Dissertazione su Metastasio*, in Idem, *Scritti teatrali e letterari*, t. I, a cura di A.L. Bellina, Roma, Salerno Editrice.



- Cave T. (1990), «*Suspendere animos*». *Pour une histoire de la notion de suspens*, in Mathieu-Castellani G., Plaisance M. (a cura di), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France/Italie (XIV^e-XVI^e siècles). Actes du Colloque international sur le Commentaire (Paris, mai 1988)*, Paris, Aux amateurs du livre.
- De Van G. (1998), *Les jeux de l'action. La construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, «Paragone», vol. 19-20, pp. 5-57.
- De Van G. (2001), *Il groviglio dell'intreccio: appunti sulla drammaturgia di Metastasio*, in Sala Di Felice E., Caira Lumetti R.M. (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia la musica la messa in scena e l'opera del Settecento (Roma, 2-5 dicembre 1998)*, Roma, Aracne, pp. 161-172.
- De Van G. (2008), *Le rêve orphique de Metastasio*, «Chroniques italiennes web», vol. 13, 1, pp. 1-12.
- Ferri-Benedetti F. (2015), *El hilo de Hipsípila: Metastasio y la Tradición Clásica*, Bari, Levante.
- Forster E. (1968), *Aspetti del romanzo*, Milano, Mondadori.
- Gialdroni T.M.-Ziino A. (2001), *Osservazioni sul gusto musicale di Metastasio*, in Valente M. (a cura di), *Legge poesia e mito. Giannone, Metastasio e Vico fra 'tradizione' e 'trasgressione' nella Napoli degli anni Venti del Settecento*, Roma, Aracne, pp. 337-361.
- Lavezzi G. (2020), *Metastasio a Vienna, tra il sogno del ritorno e la favola delle Muse amanti*, in Beltrami L., Navone M., Tongiorgi D. (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, Led, pp. 213-230.
- Marpurg, F. W. (1754), *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, I. Band*, Berlin, in Verlag Johann Jacob Schützens.
- Meier A. (2002), *Südliche Lektüren im Norden. Überlegungen zur Präsenz italienischer Autoren im literarischen Wissen der deutschen Aufklärung*, in Lütteken L., Splitt G. (hrsg. von), *Metastasio im Deutschland der Aufklärung*, Tübingen, Niemeyer, pp. 73-84.
- Mellace R. (2020), *Felicità sonore: le passioni musicali di Metastasio nello specchio dell'epistolario*, in Beltrami L., Navone M., Tongiorgi D. (a cura di), *Incroci europei nell'epistolario di Metastasio*, Milano, Led, pp. 53-70.
- Metastasio P. (1952), *Lettere*, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, III, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori.
- Metastasio P. (1954), *Lettere*, in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, IV, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori.
- Metastasio P. (2003), *Drammi per musica. II. Il regno di Carlo VI (1730-1740)*, a cura di A.L. Bellina, Venezia, Marsilio.
- Metastasio P. (2009), *Poesie*, a cura di R. Necchi, Torino, Aragno.
- Moreschi G. B. (1785), *Osservazioni sopra il Demetrio*, in *Osservazioni di varj letterati sopra i drammi dell'abbate Pietro Metastasio*, t. I, Nizza, Società Tipografica, pp. 109-136.
- Petrocchi G. (1985), *Un melodramma romano del Metastasio: il Catone in Utica*, in Bec C., Mamczarz I. (réunis et présentés par), *Le théâtre italien et l'Europe (XVII^e-XVIII^e siècles) (Paris-Fontainebleau, 14-17 octobre 1982)*, Firenze, Olschki, pp. 55-64.
- Pirrotta N. (1987), *I musicisti nell'epistolario di Metastasio*, in Idem, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, pp. 277-289.
- Quantz, J. J. (1754), *Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, in Marpurg, F. W. (1754), pp. 197-250.
- Tatti S. (2016), *La Contesa de' numi e gli ultimi anni romani di Metastasio*, in Eadem, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 21-31.



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

*Scritture e scrittori dell'attesa
tra Medioevo e Rinascimento**

MADDALENA MODESTI

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Corresponding author e-mail: maddalena.modesti3@unibo.it

ABSTRACT

Il contributo esplora il tema dell'attesa attraverso alcune sue variegata espressioni nei manoscritti del Medioevo e del Rinascimento, per sottolinearne gli aspetti legati alla cultura scritta, ai suoi protagonisti e ai suoi prodotti. Attraverso un piccolo excursus tra codici, documenti notarili, atti giudiziari e lettere manoscritte, fonti assai diverse fra loro per età, genere e caratteristiche, si ripercorre una gamma policroma e cangiante di scenari e manifestazioni di attesa, capaci di rivelare in controluce il mutare di percezioni e sensibilità, cultura e mentalità.

The article explores the theme of waiting through its varied expressions in the manuscripts of the Middle Ages and the Renaissance, to emphasize the aspects related to written culture, its protagonists and its products. Through a small excursus among ancient codices, notary and judicial documents and handwritten letters, sources very different from each other in terms of age, gender and characteristics, it retraces various and polychrome scenarios and manifestations of expectation, capable of revealing the changing of perceptions and sensitivity, culture and mentality.

KEYWORDS

Manuscripts, Handwritten culture, Scribes, Judicial documents, Acts of last will, Letters, Middle Ages, Renaissance, Waiting



Quello dell'«attesa» è certamente un tema complesso e denso di implicazioni, quanto mai attuale in questi due anni funestati dall'emergenza pandemica, ma piuttosto eccentrico ed inusuale per chi si occupi di manoscritti nella prospettiva della paleografia e della diplomatica. Tale, almeno, potrebbe sembrare a prima vista, non considerando quanto spesso i manoscritti del Medioevo e del Rinascimento – nella loro accezione più ampia e volutamente comprensiva – scaturiscano da stati di sospensione, incertezza o indugio e riflettano speranze, promesse o inquietudini. Basti pensare a quanta parte della letteratura mediolatina e romanza sia costellata di espressioni e immagini dell'attesa, o alla straordinaria diffusione che, per tutto il Medioevo, ebbero le opere e i trattati escatologici, dal *Prognosticon* del vescovo Giuliano di Toledo¹ (VII sec.), vero e proprio «libro dell'attesa» per antonomasia, fonte di tutta l'escatologia medievale, alle omelie di Gregorio Magno (*Homiliarum in Ezechielem prophetam libri duo*), da Beda o Pier Damiani a Ugo di San Vittore e Pietro Lombardo, da Tommaso d'Aquino a Gioacchino da Fiore e tanti altri. Tutta la spiritualità medievale, come è ben noto, fu pervasa di ansie escatologiche e millenaristiche;² l'aspettativa della morte individuale, come quella della fine dei tempi collettiva, era sempre viva e presente, attuale, alla mente del lettore e dell'uomo medievale, in una società in cui a scandire il tempo fu a lungo – per citare un grande classico di Jacques Le Goff – la Chiesa.³ Inevitabile che i riflessi di una tale sensibilità, o mentalità, si colgano innumerevoli e cangianti nelle loro molteplici sfumature negli scritti dell'epoca, non solo sul piano teologico, filosofico, letterario e linguistico, ma talvolta anche su quello prettamente grafico, nel tracciato di una scrittura che a sua volta può farsi sospesa, irregolare, interrotta; oppure trovino un loro peculiare riverbero documentario, insinuandosi tra le pieghe di un formulario consolidato e attenuandone la rigidità o, viceversa, modellando a priori talune forme e strutture documentarie e cristallizzandosi in espressioni topiche e formulari.

Volendo quindi lasciare ad altri, senza dubbio più competenti di me, gli aspetti letterari e filosofici della questione e volendo sottolineare invece quelli più legati alla cultura scritta, ai suoi protagonisti e ai suoi prodotti, pure gli spunti non mancano. Antichi codici manoscritti, documenti stilati su vecchie membrane o su carta, lettere vergate a mano di proprio pugno o dettate possono offrire una peculiare declinazione del tema di questo convegno e sono anzi spesso riconducibili, direttamente o indirettamente, a prospettive e scenari di attesa quanto mai variegati e ciascuno, a modo suo, carico di significati. Da qui, da questa complessità e molteplicità di punti di vista e dall'estrema eterogeneità che ne consegue, nasce il titolo – *scritture e scrittori* – che ho voluto dare al mio intervento. L'intento è quello di proporre una piccola e senza dubbio incompleta rassegna di fonti diverse per genere, contesti e problematiche, che pur collocandosi in momenti storici talvolta assai lontani fra loro, risultano in qualche modo accomunate dall'essere, appunto, estrinsecazioni di stati di attesa. D'altra parte si potrebbe, meglio, parlare al plurale anche in questo caso: esistono infatti tante attese diverse, che riflettono una gamma policroma e mutevole di situazioni oggettive o soggettive, stati d'animo, desideri, ansie e aspettative.



La prima condizione di attesa da cui vorrei partire è quella che vive lo scrittore, sia questi l'Autore dell'opera o più semplicemente il suo copista, colui che – spesso anonimamente – ha prestato la propria mano alla voce dell'Autore. Se esiste infatti sempre un tempo della creazione artistica e intellettuale, si deve tener conto anche, per tutto il mondo classico e tardoantico e poi ancor più per il medioevo e fino all'avvento della stampa, anche di quello della produzione materiale del libro, che richiedeva un cospicuo e ingente dispiego di risorse fisiche, economiche e temporali, appunto, lontanissimo da ogni concezione moderna o postmoderna del lavoro editoriale e del mercato librario.⁴ Nell'alto medioevo l'operazione di copiatura di un codice poteva richiedere anni e anni, in attesa che si reperissero le materie prime necessarie o che si ripristinassero le condizioni economiche per portare a termine il lavoro o anche che si avessero a disposizione tutti gli esemplari dei testi da copiare e le maestranze adeguate per produrlo e miniarlo. Così, poteva capitare talvolta che l'opera rimanesse incompleta o incompiuta o che il progetto editoriale originario subisse una revisione al ribasso, per così dire. A farne le spese, in non pochi casi, era l'apparato illustrativo e decorativo del libro, molto costoso per via delle materie prime utilizzate e in genere eseguito dopo la stesura del testo, e proprio per questo talvolta lasciato in sospeso. Tenendo presente tutti questi fattori, non stupisce, allora, che il lavoro di copia della monumentale pandetta biblica altomedioevale meglio nota oggi come *Codex Amiatinus*, fatta realizzare dall'abate dei monasteri insulari di Wearmouth e Jarrow, Ceolfrid, all'alba dell'VIII secolo, come dono per la basilica romana di S. Pietro, si sia protratto per molti anni, tanto che lo stesso Ceolfrid non fece in tempo a vedere recapitato il preziosissimo omaggio al suo legittimo destinatario, avendolo colto la morte nel 716 proprio durante il lungo viaggio alla volta di Roma.⁵

Visibili tracce di questo lento e laborioso impegno manuale e artigianale si trovano spesso, d'altra parte, negli *explicit* e *colophon*, cioè nelle formule di sottoscrizione che scribi e amanuensi hanno lasciato, di tanto in tanto, alla fine dei codici. Il fenomeno è notissimo ed è stato ampiamente studiato.⁶ Il lungo e a volte sfiancante sforzo, fisico e intellettuale a un tempo, compiuto per terminare l'opera di trascrizione è riassunto perlopiù in poche parole, in brevi formule, preghiere o versi apposti in calce al libro stesso, con i quali lo scrittore invocava in cambio delle sue fatiche la benevolenza divina, o anche, perché no, un premio assai più terreno come un calice di vino o una *pulchra puella*. Nel ms. dei *Vangeli* di Würzburg⁷ (seconda metà del VI secolo) l'estenuante traguardo raggiunto infine dallo scrittore è assimilato, con una suggestiva similitudine ricca di echi classici e biblici,⁸ alla conquista salvifica e rassicurante del porto per i naviganti: «Sicut navigantibus proximus est portus, sic et scriptori novissimum versus. Tres digiti scribunt et totum corpus laborat. Hora pro me scribtor, sic Deum habeas protectorem». Medesima immagine si legge, d'altra parte, in chiusura del bellissimo *Sacramentario Gelasiano* Vat. Reg. lat. 316 (c. 245r) degli inizi dell'VIII secolo e in altri manoscritti dello stesso periodo.⁹ Si tratta di *topoi* che si consolidano ben presto e avranno lunga vita, attraversando tutti i secoli di mezzo e arrivando fino al Rinascimento.¹⁰



Se ci sono manoscritti dalla lunga ed estenuante gestazione, ci sono anche, viceversa, libri redatti per ingannare l'attesa. È il caso dei molti codici vergati *in itinere*, cioè durante un viaggio, come il ms. con *La sfera* di Goro di Stagio Dati oggi conservato a Padova, Biblioteca del Seminario vescovile 55, su cui ha richiamato l'attenzione Nicoletta Giové:¹¹ il copista Luca Candario, infatti, dichiara nella sua sottoscrizione di aver trascritto il volume «per non star otioso... in nave vegnando», durante il tragitto marittimo che nel 1463 lo portò da Costantinopoli a Venezia. Ma è il caso anche del ms. Morbio 7 della Braidense di Milano, una miscellanea classico-umanistica in latino e volgare vergata dallo *scriptor* Mino di Bonsignore, il quale in calce ricorda di averlo scritto «in villa per consumare otio».¹²

C'è poi, da sempre, nel Medioevo come nel Rinascimento, ieri come oggi, un'altra forma di attesa *sui generis*: l'attesa del lettore, o meglio dell'aspirante lettore o del bibliofilo, che poi non è altro se non una attesa di libri. Forma che si tinge evidentemente di sfumature di peculiare intensità nei secoli di mezzo e in epoca umanistica, in contesti socio-culturali nei quali, per quanto assai diversi fra loro, e pur senza scomodare vecchi stereotipi circa il buio culturale che avrebbe dominato i secoli alti e centrali del medioevo occidentale, il libro rimase pur sempre un oggetto raro e costoso quando non di lusso, mai di massa né alla portata di tutti, caratterizzato da esosi costi di produzione e scarso raggio del mercato e della circolazione librari.¹³ Ecco allora che le fonti del tempo, e specialmente le lettere del medioevo latino,¹⁴ ci rimandano tante attestazioni di lettori avidi e curiosi, sempre alla ricerca di opere e autori, e sono ricche di riferimenti a volumi cercati, richiesti o prestati, desiderati, inseguiti, reclamati o riscoperti: libri attesi, appunto.¹⁵ Basti pensare all'*amor litterarum* e alla *aviditas* di scienza e di studi rievocati nella giustamente nota lettera di Lupo di Ferrières a Eginardo (830-836 circa), che lo spinsero a intercettare codici ad ogni occasione utile e a superare ogni deferente ritegno, spezzando ogni indugio, pur di avere in prestito dal suo maestro il *De Retorica* con altri trattati di Cicerone e le *Noctes Atticae* di Aulo Gellio: «sed semel pudoris transgressus limitem, etiam hoc postulo, ut quosdam librorum vestrorum mihi hic posito commodetis, quamquam multo sit minus libros quam amicitiam flagitare».¹⁶

Vorrei lasciare, adesso, i libri ed entrare nella galassia multiforme ed eterogenea del documento medievale. Espressioni di ansia, aspettativa, speranza, delusione si possono infatti cogliere, qua e là, anche all'interno della complessa trama testuale offerta da *chartae* e strumenti notarili. Va detto subito, però, che la lingua dei documenti non indulge alla descrizione, al racconto, non si fa – quasi mai – narrazione aperta e distesa, ma tende al contrario ad essere sintetica, allusiva, a concentrare e cristallizzare entro formule brevi e più o meno ripetitive situazioni soggettive, motivazioni e tensioni individuali.¹⁷ La funzione del documento non è mai semplicemente comunicativa o informativa, né meramente descrittiva e tantomeno letteraria; è una funzione certificatrice, complessa e variamente declinabile: può mirare a provare diritti o – tecnicamente – essere dispositiva o costitutiva di diritti, può servire a dare pubblicità agli atti o farsi mera registrazione, in ogni caso agisce sempre, e comunque, sul piano giuridico:¹⁸ la tipicità delle forme espressive mira, dunque, unicamente all'autenticità dello scritto, alla sua *firmitas*.



Premesso questo, è principalmente l'attesa della morte e quella della vita eterna, ancora una volta, ad offrire l'orizzonte sul cui sfondo vediamo gli uomini compiere azioni giuridiche, stipulare contratti o registrare volontà. Da questa percezione fortissima della *fragilitas* umana scaturiscono infatti, direttamente, alcune categorie di documenti. L'attesa diviene allora, tecnicamente, causa dell'azione giuridica: è la finalità ultima, la motivazione spirituale o morale da cui trae impulso l'agire giuridico concreto dell'uomo su questa terra.

È il caso anzitutto degli atti di ultima volontà.¹⁹ La prospettiva della morte sollecita nell'uomo la volontà di regolare la propria situazione patrimoniale dopo il sopraggiungere, spesso repentino e imprevedibile o comunque non predeterminabile con certezza, della fine: che si tratti di testamenti veri e propri, codicilli, legati o donazioni *post obitum*, certo è che nella disciplina giuridica medievale di questi atti l'influsso della dottrina cristiana diviene via via fortissimo e giunge a plasmare la relativa documentazione.

La motivazione ideale che induce a disporre delle proprie sostanze trova una collocazione spaziale e formulare precisa, all'interno degli atti, nella cosiddetta 'arenga', posta dopo il protocollo iniziale ad apertura e proemio del testo vero e proprio. Per questa sua funzione all'interno della struttura fissa del documento medievale, l'arenga è la formula che più facilmente si presta ad accogliere coloriture retoriche, specie nella documentazione pubblica di carattere più solenne, uno stile meno asciutto, più alto e ornato, talvolta infarcito di citazioni bibliche o dotte.²⁰ Eloquente è, ad esempio, quella che apre l'*ordinatio* di Engelberto del fu Grimoaldo di Erbè presso Verona del 846.²¹ Qui, infatti, la formula cita letteralmente l'ammonizione di S. Paolo secondo cui il giorno del Signore «sicut fur in nocte veniet»,²² e cita poi S. Matteo 24.44: «parati estote», «siate pronti»; da qui, da questa vigile attesa, la decisione di Engelberto, che «in lectulo recubens» ma sano di mente intende disporre «pro anima mea».

Dopo l'XI-XII secolo, l'arenga del documento privato spesso si ridurrà a clausole assai concise e scarne quali il semplice «pro anima mea et parentorum meorum» o «pro remedio anime mee» ecc. Tuttavia capita di incontrare ancora formulazioni più estese, e per noi forse più interessanti, come quella proposta da un grande maestro di *Ars Notariae*, Ranieri da Perugia: «diem huius labentis vite pro imbecillitatis sue viribus extremum cupiens prevenire, ideoque dominus...».²³ La formula richiama, infatti, apertamente la volontà di non farsi trovare impreparati dalla morte, di non attendere inermi il sopraggiungere della fine ma di prevenire il momento estremo in cui le forze verranno meno.

Vi è poi una più specifica categoria di atti di ultima volontà che è generata proprio, direttamente, dall'aspettativa consapevole di una fine sentita come ormai prossima e incombente o, almeno, assai probabile. Sto parlando degli atti di donazione *mortis causa*.²⁴

Ad essi può ricorrere chi si trovi in uno stato avanzato di malattia e profonda debilitazione del corpo o chi, per altre ragioni contingenti, percepisca un pericolo grave e imminente per la propria vita: soldati e cavalieri in procinto di partire per una guerra o per una crociata, ad esempio, ma anche pellegrini. Per il pellegrino, in particolare, era questo un rituale carico di valenze spirituali, che anticipava simbolicamente la morte e l'abbandono delle cose terrene.²⁵



A questa categoria di documenti appartiene anche la *pagina ordinationis et dispositionis* del gasindio regio longobardo Taido.²⁶ Siamo nel maggio del 774, si sta svolgendo l'ultimo atto del terribile assedio portato dai Franchi di Carlo Magno a Pavia, la capitale del regno Longobardo. La battaglia è tuttora in corso – l'atto dunque è stilato *in medias res* – ma ormai è chiaro che per i Longobardi tutto è perduto e non c'è più scampo. Taido, nobile guerriero fedelissimo del re Desiderio, si accinge a fare testamento «pensans varietatem insurgentium calamitatum et vite humane defluentes casu»: poche, concise ed essenziali parole, che tuttavia insinuano fra le classiche e stereotipate formule notarili una nota più personale e intima, attuale, lasciando percepire la tragedia imminente e la consapevolezza dell'inesorabilità degli eventi.

Un altro bellissimo esempio, ancora, viene da una lettera originale dell'aprile 1077 che Gregorio Fontana, vescovo di Vercelli e cancelliere dell'imperatore Enrico IV, indirizza in punto di morte alla sorella Adelaide.²⁷ La forma epistolare qui si carica di chiare valenze giuridiche, la lettera è, insomma, un testamento a tutti gli effetti. L'ansia della fine che sta per sopraggiungere trova spazio già nel protocollo iniziale: Gregorio rivolge alla sorella Adelaide «quicquid in extremo termino vitae», poche parole – diremmo – nel termine estremo della sua esistenza. Il concetto è ribadito subito dopo, ma qui il linguaggio formulare si carica di toni più intensi: «Ego, soror carissima, in fine vitae positus, quod ore ad os tibi et tecum conferre non potui, meis extremis litteris notificari praecepi» (“ciò che non ho potuto conferire a voce con te, ho deciso di comunicarti per lettera”). Nell'espressione «ore ad os tecum conferre non potui» si coglie, trattenuto e composto, tutto il pathos del momento; al tempo stesso, la clausola richiama con forza la natura della lettera quale dialogo a distanza, *in absentia*.²⁸

Vicine, almeno in parte, agli atti di ultima volontà sono poi le donazioni, e in particolare le donazioni compiute *pro anima*, cioè ancora una volta per assicurarsi la salvezza dell'anima attraverso atti di pura liberalità.²⁹ Assai interessanti sono, fra i tanti possibili, i proemi di alcuni diplomi di Guglielmo II di Sicilia (dicembre 1171), Tancredi (1190) e ancora Costanza d'Altavilla (1195) su cui ha richiamato l'attenzione Adele di Lorenzo.³⁰ Qui infatti l'attesa della ricompensa celeste viene espressa attraverso termini e similitudini di carattere economico. Ecco, allora, che qui «il rapporto fra il sovrano e Dio si configura lessicalmente come un rapporto debitore-creditore»³¹ attraverso il ricorso a vocaboli quali i verbi *fenerari* (“prestare ad interesse”), *solvere* (“pagare”), *compensare*, *mutuum* o persino l'espressione *in creditum* (“a credito”).³² Segno di una società nuova e di una mutata mentalità, che alla percezione lenta del tempo liturgico e spirituale iniziava a sostituire una visione più dinamica, utilitaristica ed economica del tempo, sotto la spinta potente dei nuovi ceti mercantili e finanziari emergenti: è iniziato, insomma, ormai, il tempo del mercante – per tornare di nuovo a Le Goff³³ – che arriva a plasmare e si insinua persino in un contesto tradizionalmente conservatore, almeno in fatto di formulari documentari, come quello della cancelleria imperiale.



C'è l'attesa della giustizia divina, ma c'è anche sempre l'attesa, altrettanto viva, di una giustizia terrena, e il palcoscenico dove ci si aspetta che questa si compia è il processo. Nel processo è proprio l'ansia, la sete di giustizia umana a farsi protagonista assoluta. È naturale, dunque, trovare nella documentazione giudiziaria un altro ricchissimo e variegatissimo serbatoio di situazioni ed espressioni di attesa.

I tempi della giustizia medievale, d'altra parte, sono dilatati e producono spesso situazioni di stallo. Anzi, in alcuni casi la sospensione del giudizio è addirittura istituzionalizzata, in attesa che la risoluzione del caso giunga attraverso il ricorso a mezzi soprannaturali e irrazionali. Penso ai processi ordalici e alle tante controversie risolte sulla base di un duello o di un giuramento.³⁴ Rituali di purificazione, tipici di società ancora fortemente intrise di oralità, di fronte ai quali il giudice stesso sospende il giudizio, si fa spettatore, diviene, semmai, arbitro, affidando la risoluzione del caso all'esito dell'esperimento probatorio. Esemplare, e giustamente famosissimo, è il placito di Garfagnolo del 1098.³⁵ Si tratta di un processo di appello svoltosi davanti ad un tribunale della contessa Matilde di Canossa, presieduto da due dei suoi giudici più eminenti: Bono di Nonantola e Uberto di Carpineti. È una causa difficile, che oppone duramente il monastero di S. Prospero di Reggio Emilia agli uomini *de Valle* e che vide le parti attaccarsi e controbattere a suon di documenti, leggi romane e leggi germaniche. Risolto in prima istanza attraverso il ricorso ad un giuramento, in appello tuttavia i giudici rifiutano le prove documentarie e delegano allo svolgimento di una *pugna* la sentenza. Non mancano i colpi di scena: gli uomini *de Valle* gettano infatti un maleficio sul campione del monastero tirando un «*vuantonem femmineum variis coloribus distinctus*» («un guanto di donna di vari colori») sulla testa dell'uomo; il combattimento è aspro, i contendenti «*se invicem manibus arriperent et dilaniarent*»; gli uomini *de Valle* colpiscono «*violenter*» e «*crudelissime*» ma il campione di parte ecclesiastica non si arrende. Alla fine, la situazione rimane dubbia e sospesa al punto che i giudici non riescono ad emettere la sentenza («*qua de causa nullam inde iudices dedere sententiam*»).

Questo documento è una fonte importantissima per la storia e la filologia giuridica, perché proprio a Garfagnolo vengono citati per la prima volta, dopo secoli, alcuni testi legislativi tratti dal *Codex* e dalle *Institutiones* giustiniane. Si tratta di una pietra miliare del processo con cui nel corso dell'XI secolo si iniziarono a recuperare, dopo secoli di silenzio, gli antichi testi del *Corpus Iuris Civilis* giustiniano, la grande eredità normativa lasciata da Roma all'occidente; quegli stessi *libri legales*, che finalmente, di lì a poco, sarebbero stati riportati integralmente alla luce da Irnerio, ridando tramite di essi corpo e voce alla *lex universalis* dopo un sonno secolare e carsico. Garfagnolo ci proietta dunque agli albori del cosiddetto 'rinascimento giuridico' medievale.³⁶ Ma esso è emblematico anche per il tema che stiamo trattando qui: la situazione di stallo giudiziario che il placito fotografa è, infatti, il frutto della straordinaria complessità dell'ordinamento giuridico altomedievale, con tutti i suoi retaggi romani e le contaminazioni germaniche, con il mescolarsi di legge scritta e oralità, il sovrapporsi di norme generali e consuetudini locali, con il suo conservatorismo e le spinte innovative che invece giungevano forti dalla prassi.³⁷ Uno scenario difficile e non lineare,



che poteva produrre situazioni di sospensione come quella appena descritta, che pure in una prospettiva storica più ampia, come si è detto, rappresenta un innegabile slancio in avanti.

Procedendo oltre, un altro genere di fonti in cui si possono cogliere, con piena continuità tra Medioevo e Rinascimento, manifestazioni forse ancora più variegata di attesa sono senza dubbio le lettere, come già accennato.³⁸ Nel Medioevo, come è noto, l'epistolografia ha un enorme sviluppo e diviene oggetto di insegnamento nell'ambito delle scuole di *ars dictandi*. È considerata la base dell'insegnamento letterario, anche se poi le epistole, in virtù della loro struttura formulare molto aperta, sono usate per veicolare testi di natura assai varia e per funzioni assai varie (non solo letterarie, ma anche semplicemente informative o, talvolta, giuridico-documentarie). È nel Rinascimento, tuttavia, che si assiste ad una vera e propria 'esplosione' del genere epistolare, che diviene strumento comunicativo diffusissimo e si fa, in particolare, strumento per eccellenza, quotidiano, della comunicazione politica nell'«ossessione informativa»³⁹ che domina corti e cancellerie rinascimentali.

Un piccolo ma suggestivo campionario ci è offerto dalle lettere familiari inviate da Isabella d'Este, marchesa di Mantova, al fratello Ippolito tra il 1498 e il 1520. Le lettere esaminate, molte delle quali tuttora inedite, sono conservate presso l'Archivio di Stato di Modena nel fondo Archivio Segreto Estense, il cui patrimonio documentario è attualmente oggetto di progetti di studio, edizione e valorizzazione promossi dal Centro Studi ARCE, grazie alla collaborazione tra Archivio e Università di Bologna.⁴⁰ Mi soffermerò su una piccola selezione di passi che possono essere considerati paradigmatici, mostrandoci differenti declinazioni epistolari del tema dell'attesa.

La prima riguarda l'ansia e la premura di dare o ricevere notizie, in particolare riguardo la propria salute fisica o quella del proprio interlocutore o, viceversa, il tema del silenzio, del mancato invio di informazioni, con relativa gamma di *excusationes* e giustificazioni.⁴¹ È ciò che fa Isabella il 21 novembre 1503, dopo aver partorito la figlia Ippolita, quando scrive al fratello Ippolito, cardinale d'Este:

Alli dodece del presente, alle quatro hore de nocte, mi scaricai dil peso mio assai facilmente. Non ne avisai vostra Signoria reverendissima perché el parto no'l meritava [era nata una femmina, Livia Osanna – per inciso]. Questa ho mò voluto fare aciò che la intenda ch'io son viva et sana insieme cum la creatura. Hebbi la lettera de mano propria de vostra Signoria reverendissima data à Fiorenza nel passare suo, alla quale non feci risposta per essere tanto grave et disconza, che de man mia non poteva scrivere. Levata che sii de parto satisfarò al mancamento passato.⁴²

L'insistenza con cui Isabella rassicura il fratello, che attende da lei una lettera autografa quale segno tangibile della propria ritrovata salute dopo il parto, va inquadrata nell'ottica più ampia del suo debito di scrittura, una forma di galateo che imponeva alle donne di potere e di governo di mantenere assidui rapporti epistolari, preferibilmente di proprio pugno, con i membri della propria casata d'origine, come espressione di obbedienza e di affidabilità politica.⁴³



Un'altra tematica ricorrente nelle lettere *familiares* degli Estensi riguarda lo scambio di doni e favori, secondo una pratica tipicamente signorile che serviva a tenere saldi e vivi i legami famigliari, dinastici e politici, ma che è anche ostentazione di potere, lusso e magnificenza, *liberalitas principis*.⁴⁴ La lettera, allora, può accompagnare l'invio di doni attesi e graditi, oppure servire ad avanzare richieste o ancora a ringraziare per ciò che si è ricevuto. Spesso si tratta di cibi, cacciagione, vini; talvolta di stoffe e vesti pregiate, ma anche altro. In una lettera del 22 febbraio 1502, dopo aver preannunciato l'invio di «formazo duro», Isabella pregava il fratello di non lasciarsi sfuggire, presentandosene l'occasione, «li trabutti de cose antique, como la me ha promesso, perché io mi pagarò d'ogni cosa, cioè de bronzo o marmo o corniole et de ogni altra sorte de intagli, che da la S.V. reverendissima non poteria ricevere maggiore piacere».⁴⁵ Un fervore collezionistico per le «cose antique» di sapore tutto umanistico e così tipicamente isabelliano.

Ma ci sono anche, di tanto in tanto, attese frustrate, deluse: è il caso dei «caprioli vivi» tanto desiderati da Ippolito, per i quali Isabella mise in moto una vera caccia, purtroppo fallita;⁴⁶ oppure quello della «camisa pelosa» che Ippolito le aveva promesso e mai giunta a destinazione: «el stafero dice non esserli stata data, si che volendo essere ringraziata, bisognerà che cum effecto la mandi».⁴⁷

Talvolta poi è la vita di corte, con le sue feste e i suoi balli, la sua mondanità, a suscitare brame, desideri e ansie. Nell'autunno del 1501 (5 ottobre), ad esempio, la marchesa sollecitò con vigore ad Ippolito l'invio del maestro *Rizardetto*, senza il quale – dichiarava – «non dubito che remanerò vergognata in questa festa, per haverme scordato tutti li balli francesi, tanto tempo è che non li ho exercitati. Però la prego che quanto più presto la può, me lo voglia inviare, che la me farrà singulare piacere».⁴⁸ Pochi anni dopo, nel gennaio del 1505, Isabella pregherà Ippolito di procurarle «sei braza di veluto negro dal pelo longo» per il «carnevale» ormai alle porte, visto il ritardo nella consegna di una partita che aveva ordinato tempo prima a Milano.⁴⁹

Vengo quindi, molto rapidamente, alle conclusioni. Questa piccola e senz'altro incompleta rassegna attraverso fonti tanto diverse, medievali e rinascimentali, credo sia sufficiente a dare una vivida percezione della straordinaria ricchezza di sfumature e tonalità di cui può tingersi il concetto di attesa, se ripercorso e indagato nelle fonti manoscritte del Medioevo e del Rinascimento. Ciò che appare forse meno scontato, tuttavia, e che voglio perciò rimarcare in ultimo, è che spesso anche le fonti documentarie, con il loro linguaggio tecnico e formulare, cristallizzato e solo apparentemente asettico e privo di sfumature emotive, possono parlare di attese. Siano *charte* e strumenti notarili, contratti, testamenti, atti giudiziari o persino documenti fiscali,⁵⁰ i documenti possono essere letti in maniera proficua ed efficace anche sotto una lente interpretativa del tutto peculiare come quella dell'attesa, di cui anzi, in alcuni casi, sono diretta e immediata derivazione. L'attesa appare dunque, in quest'ottica, un paradigma capace di esprimere non solo e non tanto tensioni emotive individuali e soggettive, ma soprattutto di rivelare in controluce il mutare di percezioni e sensibilità collettive, cultura e mentalità, nei diversi contesti.



NOTE

* Il testo qui proposto riflette, con minime aggiunte e un apparato bibliografico puramente orientativo, quello della relazione presentata in occasione del convegno *La regia dell'attesa. Declinazioni tra retorica, filologia, psicologia, scienze della natura, letteratura e medicina* organizzato da Bruno Capaci e tenutosi a Bologna il 26 febbraio 2019. Per le risorse digitali citate in nota al testo o in bibliografia è da considerarsi come data di ultima consultazione il 13 ottobre 2021.

1 Giuliano di Toledo 2012; Stancati 2006: 59; Di Marco 2017; Dell'Osso 2019.

2 Cfr. Verbeke, Verhelst, Welkenhuysen 1988; Capitani, Miethke 1990; Wilks 1994; Cristaldi 2011 e, da ultimo, Catalina Gallego 2020. Sulla concezione del tempo nel mondo medievale si v. anche Bourgain, Tilliette, Ziolkowski 2017.

3 Le Goff 1977; sulla concezione del tempo, la mentalità e l'immaginario medievale cfr. anche Idem 1982 e Idem 1993.

4 Sul lavoro del copista e la produzione del libro manoscritto si v., a titolo puramente esemplificativo, Blanchard 1989; De Hamel 1992; Frioli 1992; Ferrari 2006; Ruzzier, Hermand 2015; Charbonnel, Debais 2017. In particolare, una testimonianza esemplare della complessità produttiva raggiunta in epoca bassomedievale dalla produzione del libro viene dai mss. universitari prodotti con il sistema della *pecia*, per cui si v., tra gli altri, Destrez 1935; Bataillon, Guyot, Rouse 1988; Murano 2005. Sul commercio librario si v., fra gli altri, Cavaciocchi 1992 e, per Bologna, il recente De Tata 2021. Sulla rivoluzione introdotta dall'invenzione della stampa a caratteri mobili per la produzione del libro, si v. i classici Eisenstein 1986; McLuhan 1991; per una interessante casistica sulle trasformazioni del libro nel passaggio dal manoscritto alla stampa e ai moderni formati digitali si v. inoltre i contributi raccolti in Brizzi, Tavoni 2009. Un'ampia riflessione sul ruolo della scrittura a mano ieri e oggi si ha in Sirat, Irigoien, Poulle 1990. Fondamentale per delineare la complessità strutturale del codice manoscritto è, invece, il volume curato da Andrist, Canart, Maniaci 2013.

5 Tra i volumi più recenti si v. O'Reilly, Farr, Mullins 2019; Hawkes, Boulton 2019; Chazelle 2019, cui si rinvia anche per la ricca bibliografia progressiva. Su Ceolfrid si v. Wood 1995.

6 Cfr. Condello, De Gregorio 1995; Ornato 2003; Giové 2003; Eadem 2008. Per i colofoni nei primi libri a stampa si v. Baldacchini 2004.

7 Würzburg, Julius-Maximilians Universität Würzburg, M.p.th.f.68, <http://vb.uni-wuerzburg.de/ub/mpthf68/index.html>.

8 Cfr. ad es. L.A. Seneca, *Consolatio ad Polybium*, 9.6; Bibbia, Antico Testamento, Libri Sapienziali, Siracide, 43,24 ma anche Salmo 107 (106), 30.

9 «Sicut navigantibus dulcis est portus, sic scriptori novissimus versus», Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. lat. 316 (VIII), https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.316; cfr. Ziegler 1976.

10 Giové 2008: 540.

11 *Ibidem*.

12 *Ivi*: 541.

13 Sempre classici Petrucci 1979; Id. 2007 e inoltre Idem, Romeo 1992; Cavallo 1977; Idem 1987; Idem 1988; Idem 1989; Idem, Chartier 1998.

14 Si v. Petrucci, Ammannati, Mastruzzo, Stagni 2004-2012; Lazzarini 2009; Høgel, Bartoli 2015.

15 Un'ampia disamina di tali richiami, nel contesto di una ricostruzione più generale, fondata sugli indizi a disposizione, della cultura nell'altomedioevo latino si ha in Riché 1984, che a proposito del rinascimento carolingio ricorda: «Disponendo di una biblioteca molto più diversificata di quanto non lo fossero quelle di un secolo prima, i letterati carolingi riscoprono nel IX secolo tutta la ricchezza della



letteratura antica e si entusiasmano a leggere prosatori e poeti» (ivi: 117). Sulla diffusione dei classici nel medioevo sempre fondamentale è il rinvio agli scritti di Munk Olsen, in particolare Munk Olsen 1987; Idem 1991; Idem 2009.

16 La lettera a Eginardo è edita, assieme alle altre epistole di Lupo di Ferrières, in Dümmler 1925: 7 ss. e in Servati Lupi 1984: 3 ss.; una traduzione italiana si legge in Riché 1984: 366-367. Si v. inoltre Ricciardi 2005.

17 L'attenzione verso la lingua del documento notarile, specie nell'ottica di indagare l'emersione del volgare negli scritti di carattere pratico, si sta facendo più viva e assidua negli ultimi anni, sebbene questo campo sia ancora in gran parte da indagare a fondo. Si v. ad es. Si v. Fiorelli 1994: 18 ss.; Nicolaj 2003; Antonelli, Feo 2004; Castellani 2009; Musazzo 2014; Formentin 2016; Idem 2020; Antonelli 2016.

18 Sulle diverse funzioni giuridiche riconoscibili nel documento medievale si rinvia al fondamentale Nicolaj 2007: 51 ss.

19 A partire dagli anni '70 circa del secolo scorso lo studio dei testamenti e degli atti di ultima volontà nel Medioevo ha trovato nuovo impulso nell'ambito degli studi sulla morte e delle ricerche di storia sociale e di genere, antropologiche e religiose o sulla mentalità, ma anche paleografiche e diplomatiche. Per qualche minimo riferimento e senza alcun intento di esaustività, cfr. almeno Vovelle 1976; Aries 1977; Chiffolleau 1980; Paravicini Bagliani 1980; Prosperi 1982; Braet, Verbeke 1983; Bertram 1992; Petrucci 1995; Lavanchy 2004; Bougard, La Rocca, Le Jan 2005; Rigon 2007; Rossi 2010; Ait 2015. Molto interessante, inoltre, nell'ottica del tema di questo convegno, la prospettiva proposta recentemente da Rossi 2016. Da una prospettiva più tecnica di storia del diritto si v. i classici Vismara 1986; Idem 1988.

20 Cfr. Fichtenau 1957.

21 Cfr. Gasparri 2005: 105 ss.

22 Cfr. *Ad Thessalonicaenses epistula I sancti Pauli* 5.2. Il testo del documento è edito da Fainelli 1963, n. 22, n. 181: 263-272

23 Rainerius de Perusio 1890. La formula proposta da Ranieri corregge e rende grammaticalmente più lineare l'espressione proposta a modello nel più antico *Formularium tabellionum*: «diem huius labentis vite pro imbecillitatis mee viribus extremum, quapropter ego quidem [...], prevenire cupiendo» (edizione integrale del testo in Palmerio 1913), cfr. Tamba 1998: 164. Un profilo biografico di Ranieri da Perugia, ricostruito sulla scorta di un'ampia ricognizione documentaria, si ha in Idem 2018.

24 Falaschi 1966.

25 Cfr. Caucci 2000: 58; cfr. anche Pirillo 1982; Sensi 2005. Si può richiamare, a titolo d'esempio, il testamento di *Barzella Merxadro*, crociato bolognese, che «nell'anno del Signore 1220, il nono giorno prima della fine di dicembre [...] trovandosi gravemente ammalato nell'esercito cristiano a Damietta», decide di disporre delle poche sostanze che ha con sé: «cinque bisanti da spendersi per le sue esequie [...] il suo cavallo berbero [...] le sue armi, la sua armatura e la cotta di maglia completa di maniche lunghe e di cappuccio. Item, a un uomo che doveva restare con lui oltremare fino alla prossima festa di san Michele, egli ha lasciato in suffragio della sua propria anima quanto possedeva nell'esercito: due sacchi di biscotto, due some di farina, due misure di vino, il quarto d'una mezzana di porco lunga un braccio, un camicione di lino, sei bisanti per comprare pane e vino»; il testamento è segnalato ed edito da Morris 1952: 197-198 e ripreso poi da Cardini 1972: n. 18. Lasciati i suoi beni terreni, fatto ordine nelle sue poche sostanze e nei rapporti con le persone più care, per il cavaliere l'atto diviene così un viatico per l'aldilà. Cfr. anche Romano 2008; D'Arpe 2015.

26 Il testamento è edito criticamente da ultimo in Modesti 2017: n. 34, 126 ss., cui si rinvia per la bibliografia pregressa, cui si aggiunge il recente Zonca 2019.

27 Edizione critica del testo in Petrucci, Ammannati, Mastruzzo, Stagni 2004, I: 107-112.

28 Sulla natura della lettera come genere comunicativo e sulla sua storia cfr. Idem 2008.



29 Cfr. Vismara 1986; Petrucci 1995; Iacomelli 1997; Brunsch 2005; per i riflessi liturgici e teologici si v. Magnani 2009; fra i titoli più recenti inoltre cfr. D'Arpe 2015; Ciriolo 2019.

30 Si v. Di Lorenzo 2013-2014, che ricorda: «La condizione della salvezza dell'anima per la meta ultraterrena si commisura con la dimostrazione della misericordia nella vita terrena» (ivi: 45). Cfr. anche Eadem 2009; Eadem 2015: 91-114.

31 Cfr. Eadem 2015: 320.

32 Cfr. Diploma di Tancredi, Palermo 1190 (ed. Zielinski 1982: 6-7): «Licet gratum Deo omne pietatis officium extimemus, Christo tamen in largiendo ecclesiis potissimum feneramur, quas eius virtus potestate pretulit et diademat decoravit. Nos itaque gratiores divine gratie beneficiis effici credimus et devotam Deo gratiarum solvimus actionem, quotiens ecclesiis munificentie nostre manus extendimus et earum substantationibus pie considerationis oculo providemus». Si v. inoltre il diploma dell'imperatrice Costanza, [Palermo] 1195 (ed. Kölzer 1990: 37-39): «laudabiliter sane a nobis itur in creditum et tunc incunctanter Domino feneramur, cum Dei ecclesias et loca p[io] exposita cultui favorabili benignitate prosequimur et ea gratis iugiter beneficiis ampliamus».

33 Le Goff 1977.

34 Si v. fra gli altri: Levy 1956; Idem 1965; Sinatti d'Amico 1968; Astuti 1974; Sorrentino 1999; Canetti 2007; Ortalli 2008; Villani-Lubelli 2011, Galloni 2011; per un lineamento storico di sintesi dell'evoluzione del processo penale si v. Alessi 1987.

35 Un'ampia e accurata disamina della fonte è in Santoni 2004. Più in generale, per l'edizione dei placiti altomedievali italiani, il rinvio d'obbligo è a Manaresi 1955-1960 e Volpini 1975.

36 Per un profilo storico generale si v. Cortese 1992 e Idem 2000: parte seconda.

37 Si v. Astuti 1984; Grossi 1995.

38 Petrucci, Ammannati, Mastruzzo, Stagni 2004-2012; Petrucci 2008.

39 La felicissima definizione è di Lazzarini 2009: 1. Numerosi gli studi dedicati negli ultimi decenni a questo genere di fonti, da varie prospettive; oltre ai testi già citati cfr. almeno: Van Houdt, Papy, Tournoy, Matheussen 2002; Senatore 2009; Lazzarini 2009; Castillo Gómez y V. Sierra Blas 2014; Fortini, Izzi, Ranieri 2016; Berra, Borsa, Comelli, Martinelli 2018 ; cfr. inoltre il progetto Archilet e relative pubblicazioni, <http://www.archilet.it/HomePage.aspx>.

40 <http://arce.beniculturali.it/>. Nello specifico, l'epistolario di Isabella è stato, ed è tuttora, oggetto di primi lavori di trascrizione e studio paleografico svolti in occasione della tesi di laurea da parte di alcuni miei allievi, in particolare citerò qui i lavori di Gendusa 2016-2017; Granatiero 2017-2018.

41 Una analisi del linguaggio della sofferenza nelle lettere modenese di Lucrezia Borgia si ha in Capaci 2019, v. anche Idem 2018.

42 ASMo, Carteggi con Principi Esteri, sez. Cancelleria, b. 1196, fasc. 3, n. 251 datata 1503 novembre 21, Mantova; cfr. Gendusa 2016-2017: n. 27.

43 Sulla pedagogia epistolare diffusa nelle corti rinascimentali per l'educazione delle donne di potere e la costruzione della loro identità, si v. Ferrari 2009.

44 Si v. Turchi 2007.

45 ASMo, Carteggi con Principi Esteri, sez. Cancelleria, b. 1196, fasc. 3, n. 245 datata 1502 febbraio 22, Mantova; cfr. Gendusa 2016-2017: n. 21.

46 ASMo, Carteggi con Principi Esteri, sez. Cancelleria, b. 1196, fasc. 4, n. 266 datata 1504 novembre 14, Mantova; cfr. Granatiero 2017-2018: n. 14.

47 ASMo, Carteggi con Principi Esteri, sez. Cancelleria, b. 1196, fasc. 4, n. 281, datata 1505 dicembre 10, Mantova; cfr. *ivi*: n. 27.

48 ASMo, Carteggi con Principi Esteri, sez. Cancelleria, b. 1196, fasc. 3, n. 241 datata 1501 ottobre 5, Mantova; cfr. Gendusa 2016-2017: n. 17.



49 ASMo, Carteggi con Principi Esteri, sez. Cancelleria, b. 1196, fasc. 4, n. 270, datata 1505 gennaio 24, Mantova; cfr. Granatiero 2017-2018: n. 18.

50 Come hanno mostrato ricerche recenti sugli estimi bolognesi del Duecento, le dichiarazioni presentate dai cittadini al Comune nel corso nelle campagne di censimento fiscale potevano spesso aprirsi ad accogliere digressioni personali e biografiche, talvolta veri e propri excursus narrativi, che attenuano ancora una volta le strutture formulari della documentazione e che dove pure non mancano ulteriori espressioni di attesa e indugio. Si v. Smurra 2007; Antonelli, Feo 2004; Antonelli, Feo, Modesti 2010.

BIBLIOGRAFIA

- Ait I. (2015), *La catena invisibile: riflessioni sui testamenti dei secoli XIV-XV*, in Capo L. e Ciaralli A. (a cura di), *Per Enzo. Studi in memoria di Vincenzo Matera*, Firenze, University Press, pp. 7-18.
- Alessi G. (1987), s.v. *Processo penale (dir. interm.)*, «Enciclopedia del Diritto», vol. XXXVI.
- Andrist P., Canart P., Maniaci M. (a cura di) (2013), *La syntaxe du codex. Essai de codicologie structurale*, Turnhout, Brepols (*Bibliologia*, 34).
- Antonelli A. (2016), *Postfazione. Il volgare delle carte giudiziarie (1273-1336)*, in Blanshei S.R. (a cura di), *Politiche e giustizia a Bologna nel tardo Medioevo*, Bologna, Roma, pp. 539-547.
- Antonelli A., Feo G. (2004), *La lingua dei notai a Bologna ai tempi di Dante*, in Guyotjeannin O. (2004), http://elec.enc.sorbonne.fr/CID2003/antonelli_feo.
- Antonelli A., Feo G., Modesti M. (2010), *Filologia e diplomatica: un modello bolognese dall'edizione di documenti in volgare (secc. XIII-XIV)*, in Kölzer Th., Rosner W., Zehetmayer R. (a cura di), *Regionale Urkundenbücher. Die Vorträge der 12. Tagung der Commission Internationale de Diplomatique* (St. Pölten, 23. Bis 25. September 2009), St. Pölten (*Nöla. Mitteilungen ausdem Niederösterreichischen Landesarchiv*, 14-2010), pp. 50-85.
- Ariès P. (1977), *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil.
- Astuti G. (1974), *Spirito del diritto longobardo. Il processo ordalico*, in *Atti del Convegno internazionale sul tema: La civiltà dei Longobardi in Europa, Roma, 24-26 maggio 1971, Cividale del Friuli, 27-28 maggio 1971*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, (*Problemi attuali di scienza e di cultura*, 189), pp. 85-107.
- Astuti G. (1984), *Tradizione romanistica e civiltà giuridica europea. Raccolta di scritti*, 3 voll., Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Baldacchini L. (2004), *Aspettando il frontespizio: pagine bianche, occhietti e colophon nel libro antico*, Milano, Sylvestre Bonnard, (*Studi bibliografici*).
- Bataillon J.L., Guyot B.G., Rouse R.H. (a cura di) (1988), *La production du livre universitaire au Moyen Age. Exemplar et pecia. Actes du symposium tenu au Collegio S. Bonaventura de Grottaferrata en mai 1983*, Paris.
- Berra C., Borsa P., Comelli M., Martinelli S. (a cura di) (2018), *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, Milano, Università degli Studi (*Quaderni di Gargnano*, 2).
- Bertram M. (1992), *Testamenti medievali bolognesi: una miniera documentaria tutta da esplorare*, «Rassegna degli Archivi di Stato», vol. 52, pp. 307-323.
- Blanchard A. (a cura di) (1989), *Les débuts du codex. Actes de la journée d'étude organisée à Paris les 3 et 4 juillet 1985*, Turnhout, Brepols, (*Bibliologia*, 9).



- Bougard F., La Rocca C., Le Jan R. (a cura di) (2005), *Sauver son âme et se perpétuer. Transmission du patrimoine et mémoire au haut Moyen Âge*, Roma, École française de Rome (Collection de l'École Française de Rome, 351).
- Bourgain P., Tilliette J.Y., Ziolkowski J.M. (a cura di) (2017), *Le sens du temps. Actes du VIIe Congrès du Comité international de latin médiéval, Lyon, 10-13.09.2014 = The Sense of Time. Proceedings of the 7th Congress of the International Medieval Latin Committee, Lyon, 10-13.09.2014*, Genève, Droz (Rayon histoire de la librairie Droz, 6).
- Braet H., Verbeke W. (a cura di) (1983), *Death in the Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press.
- Brizzi G.P., Tavoni M.G. (a cura di) (2009), *Dalla pecia all'e-book: libri per l'università. Stampa, editoria, circolazione e lettura. Atti del Convegno internazionale di studi, Bologna, 21-25 ottobre 2008*, Bologna, CLUEB (Studi. Centro interuniversitario per la storia delle università italiane, 11).
- Brunsch S.H. (2005), *Genesi, diffusione ed evoluzione dei documenti di ultima volontà nell'alto medioevo italiano*, in Bougard F., La Rocca C., Le Jan R. (2005), pp. 81-96.
- Canetti L. (2007), *La prova del fuoco o l'ordalia della memoria domenicana*, «Il passero spennato. Riti, agiografia e memoria dal Tardoantico al Medioevo», Spoleto, CISAM, pp. 315-368.
- Capaci B. (2018), *La rosa di Lucrezia*, «Critica letteraria», vol. 179, pp. 211-229.
- Capaci B. (2019), *Il galateo della sofferenza*, in T. Korneeva (a cura di), *Il tappeto rovesciato. La presenza del corpo negli epistolari e nel teatro dal XV al XIX secolo*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 33-60.
- Capitani O., Miethke J. (a cura di) (1990), *L'attesa della fine dei tempi nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino.
- Cardini F. (1972), *Il movimento crociato*, Firenze, Sansoni, (Scuola aperta, 1), http://www.rm.unina.it/didattica/strumenti/cardini/testi/18_stamp.htm.
- Castellani A. (2009), *Formule volgari derivanti dal 'Liber formularium' di Ranieri del Lago di Perugia*, in Dalla Valle V., Frosini G., Manni P., Serianni L. (a cura di), *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, Roma, Salerno, pp. 878-885.
- Castillo Gómez A., Sierra Blas V. (a cura di) (2014), *Cartas, Lettres, Lettere. Discursos, prácticas y representaciones epistolares*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Catalina Gallego C. (2020), *Pastorado, derecho y escatología. El gobierno de las almas en el occidente medieval (siglos XI-XIII)*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, (Euroamericana).
- Caucci von Sauken P. (2000), *Il cammino di Santiago de Compostela*, in Mengozzi M. (a cura di), *Pellegrini e luoghi santi dall'antichità al Medioevo*, Cesena, Il ponte vecchio, pp. 51-72.
- Cavaciocchi S. (a cura di) (1992), *Produzione e commercio della carta e del libro secc. XIII-XVIII. Atti della ventitreesima settimana di Studi, 15-20 aprile 1991*, Firenze, Le Monnier (Pubblicazioni. Istituto Internazionale di Storia Economica F. Datini, Prato, 2/23).
- Cavallo G. (1977), *Libri e lettori nel Medioevo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza.
- Cavallo G. (1987), *Dallo scriptorium senza biblioteca alla biblioteca senza scriptorium*, in Alessio G.C. et al. (a cura di), *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, prefazione di Pugliese Carratelli G., Milano, Libri Scheiwiller (Antica madre, 10), pp. 331-422.
- Cavallo G. (1988), *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Roma-Bari, Laterza.
- Cavallo G. (1989), *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza.
- Cavallo G., Chartier R. (a cura di) (1998), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza.
- Charbonnel M., Debais V. A. (a cura di) (2017), *Le livre à l'époque romane: production, usage et représentations. Actes du 25^e Colloque international d'art roman, Isoire, 16-17 octobre 2015*, Clermont-Ferrand, Société des amis des universités de Clermont-Ferrand-Alliance universitaire d'Auvergne.
- Chazelle C.M. (2019), *The Codex Amiatinus and its "sisters" Bibles. Scripture, liturgy and art in the milieu of the Venerable Bede*, Leiden, Boston, Brill (Commentaria, 10).



- Chiffolleau J. (1980), *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge*, Rome, École Française (Collection de l'École Française de Rome, 47).
- Ciriolo E. (2019), *Cronache dell'anima. Disposizioni pro anima, notariato e mediazione salvifica della Chiesa*, Galatina, Congedo (Biblioteca di cultura pugliese).
- Condello E., De Gregorio G. (a cura di) (1995), *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni dei copisti dalle origini all'avvento della stampa*, in *Atti del seminario di Erice – X Colloquio del Comité Internationale de Paleographie Latine (23-28 ottobre 1993)*, Spoleto, CISAM.
- Cortese E. (1992), *Il rinascimento giuridico medievale*, Roma, Bulzoni.
- Cortese E. (2000), *Le grandi linee della storia giuridica medievale*, Roma, Il Cigno Galileo Galilei.
- Cristaldi S. (2011), *La profezia imperfetta. Il Veltro e l'escatologia medievale*, Caltanissetta, Roma, Sciascia (Scritture e letture, 12).
- D'Arpe R. (2015), *I lasciti pro anima e per pellegrinaggi nel fondo "Procuratori di San Marco" nell'Archivio di Stato di Venezia (sec. XIV-XVI)*, Lecce, Miella.
- De Hamel C. (1992), *Medieval Craftmen. Scribes and Illuminators*, Toronto, University of Toronto Press.
- De Tata R. (2021), *Il commercio librario a Bologna tra XV e XVI secolo*, Milano, Franco Angeli (Studi e ricerche di storia dell'editoria).
- Dell'Osso C. (2019), *Il tempo futuro nel Prognosticum futuri saeculi di Giuliano di Toledo*, in *Tempo di Dio, tempo dell'uomo. XLVI Incontro di studiosi dell'antichità cristiana (Roma, 10-12 maggio 2018)*, Roma, Institutum patristicum Augustinianum, Lugano, Nerbini International (Studia ephemeridis Augustinianum, 155).
- Destrez J. (1935), *La Pecia dans les manuscrits universitaires du 13. et du 14. siècle*, Paris, J. Vautrain.
- Di Lorenzo A. (2009), *Tra retorica e formularità. Le arenghe degli atti di donazione italo-greci di età normanna nel Mezzogiorno continentale*, «Medioevo greco», vol. 9, pp. 107-178.
- Di Lorenzo (2013-2014), *Le arenghe negli atti greci e latini della cancelleria regia normanna del Mezzogiorno d'Italia (secc. XI-XII)*, tesi di dottorato in Scienze del testo: Edizione, analisi, lettura, comunicazione, Università degli studi di Siena, a.a. 2013-2014.
- Di Lorenzo (2015), *I proemi delle donazioni pro anima di età normanna in lingua greca e latina nel Mezzogiorno d'Italia (XII s.)*, in Draelants I., Balouzat-Loubet C. (a cura di), *La Formule au Moyen Âge II. Actes du colloque international de Nancy et Metz, 7-9 juin 2012*, Turnhout, Brepols (ARTEM. Atelier de Recherches sur les Textes Médiévaux, 23), pp. 91-114.
- Di Marco M. (2017), *Tempo della storia sacra e tempo ultraterreno in Giuliano di Toledo*, in Bourgain, Tilliette, Ziolkowski 2017, pp. 431-448.
- Dümmler E. (a cura di) (1925), *Monumenta Germaniae Historica, Epistolae Karolini Aevi. IV.I. Lupi abbatis Ferriensis epistulae*, Berolini, apud Weidemannos, pp. 1-126.
- Eisenstein E.L. (1986), *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, il Mulino.
- Fainelli V. (a cura di) (1963), *Codice diplomatico veronese del periodo dei re d'Italia*, Venezia, a spese della Deputazione.
- Falaschi P.L. (1966), *Saggi sulla donatio mortis causa nel diritto intermedio*, Milano, Giuffrè.
- Falco M. (1911), *Le disposizioni pro anima. Fondamenti dottrinali e forme giuridiche*, Torino, Bocca.
- Ferrari M. (2006), *Tra libri, testi e documenti: luogo e strumenti di scrittura personale*, in Tristano C., Calleri M., Magionami L. (a cura di), *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'Età Moderna*, Spoleto, CISAM, pp. 431-468.
- Ferrari M. (2009), *Un'educazione sentimentale per lettera: il caso di Isabella d'Este (1490-1493)*, «Reti Medievali Rivista», vol. X, pp. 351-371.



- Fichtenau H. (1957), *Arenga. Spätantike und Mittelalter im Spiegel von Urkundenformeln*, Graz, Bohlaus Nachf.
- Fiorelli P. (1994), *La lingua del diritto e dell'amministrazione*, in Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana. II. Scritto e Parlato*, Torino, Einaudi, pp. 553-597 riedito in Fiorelli P. (2008), *Intorno alle parole del diritto*, Milano, Giuffrè, pp. 1-66.
- Formentin V. (2016), *Documenti notarili dei secoli XII e XIII con parti in volgare*, «Lingua e stile», vol. 51, pp. 3-36.
- Formentin V. (2020), *Due testamenti padovani in volgare di metà Trecento*, «Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di scienze lettere ed arti in Padova, parte III, Memorie della classe di scienze morali lettere ed arti», vol. CXXXI, pp. 207-237.
- Fortini L., Izzi G., Ranieri C. (a cura di) (2016), *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Frioli D. (1992), *Gli strumenti dello scriba*, in *Lo spazio letterario del medioevo. 1, Il medioevo latino, 1, La produzione del testo*, Roma, Salerno, pp. 293-324.
- Galloni P. (2011), *Ordalia. Prove d'innocenza*, «Medioevo», vol. 15, 6, pp. 62-67.
- Gasparri S. (2005), *I testamenti nell'Italia settentrionale fra VIII e IX secolo*, in Bougard, La Rocca, Le Jan (2005), pp. 97-114.
- Gendusa E. (2016-2017), *Per un'edizione critica delle lettere di Isabella d'Este al cardinale Ippolito (ASMo, Carteggi con principi esteri, sezione Cancelleria. Busta 1196, fascicolo 3)*, tesi di laurea in Filologia, Letteratura e Tradizione classica (rel. prof.ssa M. Modesti, corr. prof.ssa L. Chines), Università degli Studi di Bologna.
- Giové N. (2003), «Scriptus per me». *Copisti, sottoscrizioni e scritture nei manoscritti della Biblioteca Antoniana*, «Il Santo. Rivista francescana di storia, dottrina e arte», s. 2, vol. 43, pp. 671-691.
- Giové N. (2008), *I copisti dei manoscritti datati*, «Aevum», vol. 82.2, pp. 523-541.
- Giuliano di Toledo (2012), *Prognosticum futuri saeculi*, a cura di Stancati T. O.P., Napoli, EDI.
- Granatiero C. (2017-2018), *Scrivere e agire al femminile. Edizione delle lettere di Isabella d'Este al cardinale Ippolito, anni 1504-1506*, tesi di laurea in Scienze storiche e Orientalistiche (rel. prof.ssa M. Modesti, corr. prof.ssa L. Chines), Università degli Studi di Bologna.
- Grossi P. (1995), *L'ordine giuridico medievale*, Roma, Laterza.
- Guyotjeannin O. (a cura di) (2004), *La langue des actes. Actes du XIe Congrès international de diplomatique*. Troyes, 11-13 septembre 2002, Paris, École nationale des chartes, <http://elec.enc.sorbonne.fr/CID2003/>.
- Hawkes J, Boulton M. (a cura di) (2019), *All roads leads to Rome: the creation, context and transmission of the Codex Amiatinus*, Turnhout, Brepols (*Studia traditionis theologiae*, 31).
- Henrik Aubert E. (2011), *Scribes at Work. Codicology, Palaeography and the Making of a Music Book in Eleventh-Century Cluny*, in Hala P. (a cura di), *Actes du Colloque 1000 Ans de Chant Grégorien, Sablé-sur-Sarthe, Bibliothèque Nationale de France, Abbaye de Solesmes, 9-10 septembre 2010*, Solesmes, Éditions de Solesmes (*Études grégoriennes*), pp. 47-84.
- Høgel C., Bartoli E. (a cura di) (2015), *Medieval letters: between fiction and document*, Turnhout, Brepols.
- Iacomelli F. (1997): Iacomelli F., *Dalle donazioni pro anima del secolo VIII ai testamenti del secolo XIII*, «Bulettno storico pistoiese», vol. 32, pp. 79-95.
- Kölzer Th. (a cura di) (1990), *Monumenta Germaniae Historica, Diplomata, XI. 3. Constantiae imperatricis diplomata*, Hannover, Hahnsche Buchhandlung.
- Lavanchy L. (2004), *Écrire sa mort, décrire sa vie. Testaments de laïcs lausannois (1400-1450)*, Lausanne, Université de Lausanne (*Cahiers lausannois d'histoire médiévale*, 32).



- Lazzarini I. (2009), *I confini della lettera. Pratiche epistolari e reti di comunicazione nell'Italia tardomedievale. Atti della giornata di studi, Isernia, 9 maggio 2008*, «Reti Medievali Rivista», vol. X.
- Le Goff J. (1977), *Tempo della Chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi.
- Le Goff J. (1982), *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi.
- Le Goff J. (1993), *L'immaginario medievale*, trad. di A. Salmon Vivanti, Milano, Mondadori.
- Levy J.P. (1956), *Le problème des ordalies en droit romain*, in *Studi in onore di Pietro de Francisci*, 2, Milano, Giuffrè, pp. 407-434.
- Levy J.P. (1965), *Le problème de la preuve dans le droits savants du Moyen Âge*, in *La preuve 2. Moyen Âge et temps modernes*, Bruxelles, Ed. de la Librairie Encyclopédique, (*Recueils de la Société Jean Bodin*, XVII), pp. 137-168.
- Magnani E. (2009), *Almsgiving, Donatio pro anima and Eucharistie Offering in the Early Middle Ages of Western Europe (4th-9th Century)*, in Frenkel M., Lev Y. (a cura di), *Charity and Giving in Monotheistic Religions*, Berlin, De Gruyter (*Studien zur Geschichte und Kultur des islamischen Orients*, 22), pp. 111-124.
- Manaresi C. (1955-1960), *I placiti del Regnum Italiae*, Roma, Tipografia del Senato (*Fonti per la storia d'Italia*, 92, 96.1, 96.2, 97.1, 97.2).
- McLuhan M. (1991), *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando.
- Modesti M. (a cura di) (2017), *Part XCVIII, Italy 70. Bergamo*, in Cavallo G., Nicolaj G. (a cura di), *Chartae Latinae Antiquiores, Facsimile-edition of the Latin Charters prior to the Ninth Century, 2 s.*, Dietikon-Zürich, Urs Graf Verlag.
- Morris W. S. (1952), *A Crusader's testament*, «*Speculum*», vol. XXVII, pp. 197-198.
- Munk Olsen (1987), *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles*, III.1, *Les classiques dans les bibliothèques médiévales*, Paris, Édition du CNRS (*Documents, études et répertoires*).
- Munk Olsen (1991), *I classici nel canone scolastico altomedievale*, Spoleto, CISAM (*Quaderni di cultura mediolatina*, 1).
- Munk Olsen (2009), *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles*, IV.1, *La réception de la littérature classique: travaux philologiques*, Paris, Édition du CNRS (*Documents, études et répertoires*).
- Murano G. (2005), *Opere diffuse per exemplar e pecia*, Turnhout, Brepols.
- Musazzo A. (2014), *Scribere condecenter vulgare. L'italiano negli atti e nell'educazione linguistica dei notai vercellesi nel XVI secolo*, «*Cahiers de recherches médiévales et humanistes*», vol. 28, pp. 153-182.
- Nicolaj G. (2003), *Il volgare nei documenti italiani medievali*, in Guyotjeannin O. (2004), <http://elec.enc.sorbonne.fr/CID2003/nicolaj>, ora anche in Nicolaj (2013), pp. 121-127.
- Nicolaj G. (2007), *Lezioni di diplomatica generale. I. Istituzioni*, Roma, Bulzoni.
- Nicolaj G. (2013), *Storie di documenti storie di libri. Quarant'anni di studi, ricerche e vagabondaggi nell'età antica e medievale*, a cura di Mantegna C., Dietikon, Zürich, Urs Graf Verlag.
- O'Reilly J.L., Farr C.A., Mullins E. (a cura di) (2019), *Early Medieval Text and Image. 2. The Codex Amiatinus, the Book of Kells and Anglo-Saxon Art*, London, Routledge (*Variorum collected studies series*, 1080).
- Ornato E. (2003), *Libri e colofoni: qualche considerazione*, «*Gazette du livre médiéval*», vol. 43, pp. 24-35.
- Ortalli G. (2009), *Il duello fra Medioevo ed età moderna: prospettive storico-culturali*, Roma, Viella, pp. 17-34.
- Palmerio I.B. (a cura di) (1913), *Scripta anecdota glossatorum*, editio altera emendata, Bononiae, ex aedibus Angeli Gandolphi typis societatis Azzoguidiane.
- Paravicini Bagliani A. (1980), *I testamenti dei cardinali del Duecento*, Roma, presso la Società alla Biblioteca Vallicelliana.



- Petrucci A. (1979), *Libri, lettori e pubblico nel Rinascimento: guida storico critica*, Roma-Bari, Laterza.
- Petrucci A. (1995), *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino, Einaudi.
- Petrucci A. (2007), *Scrivere e leggere nell'Italia medievale*, a cura di Ch. M. Radding, Milano, S. Bonnard.
- Petrucci A. (2008), *Scrivere lettere, una storia plurimillennaria*, Roma, GLF Editori Laterza.
- Petrucci A., Ammannati G., Mastruzzo A., Stagni E. (a cura di) (2004-2012), *Lettere originali del medioevo latino (VII-XI sec.)*, 4 voll., Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Petrucci A., Romeo C. (1992), *Scriptores in urbibus. Alfabetismo e cultura scritta nell'Italia altomedievale*, Bologna, Il Mulino.
- Pirillo P. (1982), *La Terrasantia nei testamenti fiorentini del Dugento*, in Cardini F. (a cura di), *Toscana e Terrasantia nel Medioevo. Saggi*, Firenze, Alinea (Italia, Oriente, Mediterraneo, 1), pp. 57-73
- Prosperi A. (a cura di) (1982), *I vivi e I morti*, «Quaderni storici», vol. 17.
- Rainerius de Perusio (1890), *Ars notaria e tribus codicibus mss. adhuc ignotis*, a cura di A. Gaudenzi, Bononiae, in Aedibus Soc. Typ. Azzoguidianae.
- Ricciardi A. (2005), *L'epistolario di Lupo di Ferrières. Intellettuali, relazioni culturali e politica nell'età di Carlo il Calvo*, Spoleto, CISAM (Istituzioni e società, 7).
- Riché P. (1984), *Le scuole e l'insegnamento nell'occidente cristiano dalla fine del V alla metà dell'XI secolo*, Roma, Jouvence.
- Rigon A. (2007), *Testamenti e cerimoniali di morte*, in Salvestrini F., Varanini G.M., Zangarini A. (a cura di), *La morte e i suoi riti in Italia tra Medioevo e prima età moderna*, Firenze, Firenze University Press (Collana di Studi e ricerche, 11), pp. 457-472.
- Romano D. (2008), *I mercanti ragusei e le Crociate del tardo medioevo. Finanziamenti per la guerra e lasciti pro anima*, «Anuario de estudios medievales», vol. 38, pp. 867-883, <https://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/87/88>.
- Rossi M.C. (a cura di) (2010), *Margini di libertà. Testamenti femminili nel medioevo. Atti del Convegno internazionale (Verona, 23-25 ottobre 2008)*, Caselle di Sommacampagna (Verona), Cierre (Biblioteca dei Quaderni di storia religiosa, 7).
- Rossi M.C. (2016), *A partire dai testamenti. Materiali e spunti metodologici per una storia dei sentimenti nel medioevo*, «Rivista storica italiana», vol. 128, pp. 544-564.
- Ruzzier C., Hermand X. (a cura di) (2015), *Comment le Livre s'est fait livre. La fabrication des manuscrits bibliques (Ive-Xve siècle). Bilan, résultats, perspectives de recherche*, Turnhout, Brepols (Bibliologia, 40).
- Santoni F. (2004), *Fra lex e pugna. Il placito di Garfagnolo (1098)*, «Scrineum», vol. 2, pp. 5-45.
- Senatore F. (2009), *Ai confini del «mundo de carta». Origine e diffusione della lettera cancelleresca italiana (XIII-XVI secolo)*, in Lazzarini (2009), pp. 239-291.
- Servati Lupi (1984), *Epistulae*, a cura di P. K. Marshall, Lipsiae, G.B. Teubner (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 85).
- Sensi M. (2005), *Il pellegrinaggio a Santiago attraverso i testamenti dei pellegrini italiani*, in Caucci von Sauken P. (a cura di), *Santiago e l'Italia. Atti del convegno internazionale di studi. Perugia, 23-26 maggio 2002*, Pomigliano d'Arco, Edizioni Compostellane, pp. 695-789.
- Sinatti d'Amico F. (1968), *Le prove giudiziarie nel diritto longobardo. Legislazione e prassi da Rotari ad Astolfo*, Milano, Giuffrè.
- Sirat C., Irigoin J., Poulle E. (a cura di) (1990), *L'écriture: le cerveau, l'oeil et la main. Actes du colloque international du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Collège de France, le 2, 3 et 4 mai 1988*, Turnhout, Brepols (Bibliologia, 10).
- Smurra R. (2007), *Citta, cittadini e imposta diretta a Bologna alla fine del Duecento: ricerche preliminari*, Bologna, Clueb.



- Sorrentino T. (1999), *Storia del processo penale: dall'ordalia all'inquisizione*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Stancati S.T. (2006), *Escatologia, Morte e Risurrezione. Lezioni universitarie*, Napoli, EDI.
- Tamba G. (1998), *Una corporazione per il potere. Il notariato a Bologna in età comunale*, Bologna, Clueb.
- Tamba G. (2018), *Ranieri da Perugia nei suoi documenti di notaio (1212-1254)*, Bologna (Deputazione di Storia patria per le province di Romagna. *Documenti e studi*, 42).
- Turchi L. (2007), *Liberalitas Estensis. Le declinazioni del linguaggio politico in un dominio signorile*, in Gamberini A., Petralia G. (a cura di), *Linguaggi politici nell'Italia del Rinascimento. Atti del Convegno, Pisa, 9-11 novembre 2006*, Roma, Viella, pp. 215-244.
- Van Houdt T., Papy J., Tournoy G., Matheussen C. (a cura di) (2002), *Self-presentation and social identification. The rethoric and pragmatics of letter writing in early modern times*, Leuven, Leuven University Press.
- Verbeke W., Verhelst D., Welkenhuysen A. (a cura di) (1988), *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*, Leuven, University Press (*Mediaevalia Lovaniensia*, 15).
- Villani-Lubelli U. (2011), *Ordalia. Sangue d'accusa*, «Medioevo», vol. 15, 6, pp. 68-74.
- Vismara G. (1986), *Storia dei patti successori*, Milano, Giuffrè.
- Vismara G. (1988), *Scritti di storia giuridica*, 6, *Le successioni ereditarie*, Milano, Giuffrè.
- Volpini (1975), *I placiti del Regnum Italiae (secc. 9-11)*, Milano, Vita e Pensiero.
- Vovelle M. (1976), *Les attitudes devant la mort: problèmes de méthode, approches et lectures différentes*, «Annales ESC», vol. 31, pp. 120-132.
- Wilks M.J. (1994), *Prophecy and Eschatology*, Oxford, Cambridge Massachussets, Blackwell publishers (*Studies in Church History, Subsidia*, 10).
- Wood I.N. (1995), *The Most Holy Abbot Ceolfrid*, Jarrow on Tyne, St Paul's Parish Church Council.
- Ziegler U. (1976), *Das Sacramentarium Gelasianum Bibl. Vat. Reg. lat. 316 und die Schule von Chelles*, «Archiv für Geschichte des Buchwesens», vol. 16, pp. 1-142.
- Zielinski H. (a cura di) (1982), *Tancredi et Willielmi II regum diplomata*, Köln – Wien, Bohlau (*Codex diplomaticus regni Siciliae*, ser. I, 5).
- Zonca A. (2019), “*Ego Taïdo gasindius domno regi*”. *Un aristocratico al tramonto del Regno longobardo*, in Idem, “*Le mie comunità medievali*”. *Uomini, terre, edifici e istituzioni del bergamasco dall'Alto Medioevo all'Età Comunale*, Bergamo, Archivio Bergamasco Centro studi e ricerche (*Collana di studi e fonti*, 2), pp. 93-102.



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

*L'attesa del redentore:
il capitolo conclusivo del Principe*

CARLO VAROTTI

Università di Parma

Corresponding author e-mail: carlo.varotti@unipr.it

ABSTRACT

Il saggio sottolinea il significato politico che il principio della attesa assume nel contesto della profezia, che è la tonalità che segna (con un'altissima riuscita retorica) la pagina finale del Principe. Un testo che richiama esplicitamente il modello dell'Esodo e, implicitamente, la figura di Mosè; e che si pone al centro di un fascio molteplici di suggestioni, di cui è possibile seguire le tracce lungo l'intero arco della scrittura machiavelliana, dalle prime testimonianze ai trattati maggiori. Spunti e suggestioni in cui è presenza ineliminabile Savonarola, e la sua avventura sfortunata che ha trasformato la parola in profezia, cioè in progetto politico e costruzione di una nuova realtà. Un dialogo a distanza, quello tra Machiavelli e il frate domenicano, che mentre sembra parlare di questioni pratiche operative (l'azione vincente del profeta 'armato' e quella fallimentare del profeta 'disarmato') propone in realtà una riflessione fondamentale sul senso dell'agire politico, e sul rapporto drammatico tra progetto e realizzazione, tra utopia e realismo.

The paper underlines the political meaning of attesa in the context of prophecy, which is the tone that marks (with a very high rhetoric) the final page of Machiavelli's Principe. A text that explicitly recalls the model of the Exodus and, implicitly, the figure of Moses; a page crossing a multiple bundle of suggestions, traces of which can be followed along the entire arc of Machiavellian writing, from the earliest testimonies to the great treatises. Ideas and suggestions in which Savonarola and his unfortunate adventure is an ineluctable presence: he tried to transform his word into prophecy, that is, into a political project, aiming to be the construction of a new reality. A long-distance dialogue, that between Machiavelli and the Dominican friar, which while it seems to speak of practical operational issues (the winning action of the 'armed' prophet and the unsuccessful action of the 'disarmed' prophet) actually proposes a fundamental reflection on the meaning of political action, and on the dramatic relationship between project and realization, between utopia and realism.

KEYWORDS

Machiavelli, Mosè, Holy Bible, Savonarola, Prophecy, Revolution, Founding Heroes



Il tema dell'attesa contrassegna la logica profonda dell'ultimo capitolo del *Principe* di Machiavelli; il cui ultimo capoverso – aprendosi verso l'accorata perorazione finale (nell'*amplificatio* retorica di un gioco simmetrico di anafore e interrogative retoriche) – esplicitamente allude alla lunga attesa di un riscatto, di cui venti anni di guerre e di dolorosi rovesci militari e politici fanno sentire l'urgenza:

Non si debba, adunque, lasciare passare questa occasione, acciò che l'Italia, dopo tanto tempo, vegga uno suo redentore. Né posso esprimere con quale amore e' fussi ricevuto in tutte quelle provincie che hanno patito per queste illuvioni esterne; con che sete di vendetta, con che ostinata fede, con che pietà, con che lacrime. Quali porte se li serrerebbero? quali populi li negherebbero la obediencia? quale invidia se li opporrebbe? quale italiano li negherebbe l'ossequio?¹

Se il connettivo conclusivo («adunque») lega in un nesso logico cogente le premesse (le condizioni favorevoli a un intervento militare e politico della casa dei Medici analizzate nelle righe precedenti), è proprio la lunga attesa («dopo tanto tempo») del «redentore», dice il testo, a costruire la forza irripetibile della 'occasione' (termine fondamentale nel lessico machiavelliano: in quanto possibile intersezione operativa tra la progettualità della 'virtù' e l'imprevedibilità della 'fortuna'). È appunto la reiterata sofferenza e l'attesa di un riscatto a determinare la piena disponibilità dei popoli verso il principe «redentore», capace di farsi promotore di un'azione politica decisiva. La lunga attesa del riscatto costituisce insomma la premessa necessaria a trasformare la frustrazione dei popoli d'Italia in volontà politica e in energia, producendo «amore» (consenso verso il nuovo principe), «sete di vendetta» e, soprattutto, «ostinata fede» (lealtà irriducibile nei suoi confronti): fattori di un'emotività collettiva capace di sostenere le grandi azioni e i grandi progetti. Una logica argomentativa forse illusoria, forse prodotta più dal desiderio (un esempio di *wishfull thinking*...) che non da un'analisi disincantata e realistica della realtà, ma solo in parte 'paradossale', come pure è stato tante volte detto: giacché l'estrema disperazione e la crisi radicale di un ordine e di un sistema sono le premesse spesso necessarie delle grandi rivoluzioni e dei grandi 'inizi' (quella fondazione di 'nuovi ordini', di un nuovo stato o di un nuovo corso) in cui Machiavelli individuava un concentrato positivo di energia, alla quale anzi ogni collettività politica sana dovrebbe periodicamente attingere (secondo la famosa formula illustrata in *Discorsi III, 1: A volere che una setta o una repubblica viva lungamente, è necessario ritrarla spesso verso il suo principio*).

Poche righe sotto, a suggello del suo breve e denso trattato, come tutti sanno, Machiavelli citerà quattro versi della canzone 128 dei *Rvf* di Petrarca:

Virtù contro a furore
Prenderà l'arme, e fia el combatter corto;
Ché l'antico valore
Nell'italici cor non è ancor morto.²



Non solamente una chiusa retoricamente solenne, ma un esplicito riconoscimento del fondamentale magistero filosofico-morale dell'umanista e poeta trecentesco, le cui parole inseriscono il tema del riscatto italiano contro la violenza mercenaria oltremontana (coerentemente con il tema del capitolo) in un contesto di profetica solennità: dal futuro predittivo («prenderà... fia») alla lapidaria personificazione dei concetti morali («virtù contro a furore»). Un suggello che conferma come tutto il capitolo sia percorso da una terminologia dal carattere evidentemente 'provvidenziale',³ che si innesta su un sostrato linguistico e metaforico che attinge a una consolidata tradizione di retorica religiosa. Ma diciamo subito, a scanso di equivoci, che 'terminologia provvidenziale' non significa naturalmente 'provvidenzialismo': che lo scrittore faccia sua, giunto a conclusione del libro, la lingua di un'antica tradizione – e che pochi anni prima, nelle infuocate prediche di Savonarola, aveva avuto un'incidenza enorme e diretta sulla politica fiorentina – non significa naturalmente attribuire al Segretario alcuna visione 'provvidenziale' della storia o del destino di Firenze.

Non occorre insistere sulla forte componente religiosa che caratterizza il materiale lessicale del capitolo, non solo perché mille volte segnalata da critici e commentatori, ma perché così lampante da imporsi immediatamente all'attenzione del lettore. La figura del principe 'nuovo' atteso, con cui il capitolo si apre, se nelle prime battute ancora si muove nella dimensione laica della 'prudenza' e della 'virtù' (si veda l'*incipit* del capitolo: «considerato [...] se ci era materia che dessi occasione a uno *prudente* e *virtuoso* di introdurvi forma che facessi onore a lui e bene alla università delli uomini»),⁴ ben presto slitta in quella dell'uomo «ordinato da Dio per sua redenzione». ⁵ E non si può non notare come il campo semantico della 'redenzione' attraversi l'intero capitolo, nelle diverse articolazioni lessicali e morfosintattiche («qualcuno che la redima»; «questa redenzione»; «vegga uno suo redentore»).⁶

'Retorica religiosa' abbiamo detto – intimamente connessa con la logica dell'attesa, che sta alla base di ogni testo che assuma le forme della profezia. Se le azioni del mondo hanno un indirizzo e uno scopo predeterminato, ne deriva che la vera sapienza non può che essere l'attesa di tale compimento; la realizzazione dell'evento che dia un senso all'apparentemente insensato agire umano (che si tratti del Cristo annunciato dai Profeti, e dunque 'atteso'; o si tratti della 'rivelazione finale', l'*Apocalisse*, che è 'attesa' naturalmente, sia pure l'ultima e definitiva della fine dei tempi e della storia). Ma, appunto, abbiamo detto di trovarci di fronte a una pagina che è profondamente ispirata alla grande tradizione della 'retorica' religiosa. Machiavelli usa cioè un codice reso potente da una tradizione capace di toccare le corde profonde del lettore. Suggestioni che sono una componente essenziale della sua cultura di uomo del Cinquecento; ma Machiavelli non se ne serve come di un puro mezzo strumentale trattato con il distacco di un tecnico del linguaggio, che usa le parole della massa e del volgo con scopo manipolatorio. Se così fosse non avremmo semplicemente un Machiavelli 'laico', ma avremmo un Machiavelli 'laico' nel modo in cui lo può essere un uomo venuto dopo la filosofia moderna, dopo la rivoluzione scientifica, dopo l'Illuminismo.



Machiavelli adopera invece la grammatica profetica dell'attesa, con la naturalezza con cui poteva adoperarla chi in quel codice viveva immerso. Se non tenessimo conto di questo aspetto fondamentale, correremmo davvero il rischio di vedere in ogni allusione biblico-evangelica il segno di una religiosità e di una fede profonde; o leggere la pagina conclusiva del *Principe* come la testimonianza, nel Segretario, di una sua nuova religiosità *in fieri*.

Machiavelli – cercando lo stile adatto alla parenesi eroica con cui chiude il trattato - si rivolge dunque a quella forma particolare di 'attesa' che si annida nella logica della profezia, in cui il parlare 'prima' (dal greco *pro* e *femi*) è anticipazione costruttiva dell'evento. Se la logica profonda della profezia è quella di un'attesa, Machiavelli sa bene che si tratta di un'attesa densa di significato. Un'attesa pregnante, perché il profeta non è l'indovino (cioè l'anticipatore di quello che verrà); ma colui che assegna alla parola una forza creatrice. Il profeta non 'parla prima', semplicemente, ma dà voce a una visionarietà che nel momento stesso in cui 'costruisce' un'attesa, genera le condizioni preliminari perché l'evento si realizzi. Nei processi storici e politici, l'attesa non è infatti uno spazio di tempo neutro, non è la durata inerte che precede l'evento che si deve compiere: l'attesa indotta dal profeta è invece un tempo 'creatore', che rende pensabile ciò che ancora non esiste, e che nel momento stesso in cui è reso pensabile trova le basi della propria realizzabilità.

Il Profeta è il visionario che scardina l'ordine del mondo, che indica un'intuizione che contiene in sé, in potenza, l'idea capace di trasformarsi in atto. Non è ancora il progetto definito che plasma e struttura la materia informe, ma è qualcosa che crea la pensabilità di un nuovo ordine. E in politica l'attesa non è mai un fattore anodino, ma è sempre il primo passo verso una realizzazione possibile. Per questo l'utopia è un concetto spesso intimamente ambiguo: a partire dal testo eponimo del genere (l'*Utopia* di More), l'utopia è un'alterità solo apparentemente 'assoluta' (etimologicamente: sciolta da ogni vincolo con la realtà e con il possibile): è invece un'alterità che, entrata nello spazio del pensabile, getta un'ipoteca sulla propria realizzabilità.

Nel momento in cui – giunto alla conclusione del *Principe* – Machiavelli si rivolge con intento parenetico al destinatario del suo discorso, perché si faccia promotore del riscatto, egli affida il suo messaggio alle forme e al tono della 'profezia'. Usiamo il termine pensando alle suggestioni che ci vengono da un saggio del 1954 del grande biblista Martin Buber, *Profezia e apocalittica*,⁷ la cui distinzione tra 'profetismo' e 'apocalittica', sembra incrociarsi con i temi che rendono così deflagranti le pagine conclusive del *Principe* (il capitolo 25° non meno del 26°), dove ad essere in gioco è appunto la reazione dell'uomo (e la sua possibilità di incidere sulla realtà), nel momento in cui egli deve decidere se rovesciare l'ordine abituale delle cose (ed entrare, come è chiamato a fare il 'principe nuovo' del trattatello machiavelliano, in uno 'stato di eccezione') o accettare senza reagire il corso delle cose. Una dicotomia che apriva appunto il più filosofico dei capitoli del *Principe*, il venticinquesimo, e che all'azione contrapponeva l'inerzia indotta dalla consapevolezza dell'ineluttabilità delle cose:



«molti hanno avuto e hanno opinione che le cose del mondo sieno in modo governate dalla fortuna e da Dio, che li uomini con la prudenzia loro non possino correggerle, anzi non vi abbino remedio alcuno; e per questo, potrebbero iudicare che non fussi da insudare molto nelle cose, ma lasciarsi governare alla sorte».⁸

Il contrasto tra azione e inerzia, che Machiavelli pone verso la conclusione del trattato, richiama appunto la distinzione che Buber rilevava nella Bibbia tra lo spirito apocalittico (che afferma l'inutilità dell'azione, di fronte all'ineluttabilità data del destino), e lo spirito della Profezia, che ne è l'esatto contrario. «Il Profeta – osserva Buber – non è colui che proclama la verità, bensì colui che mette di fronte alla necessità di una scelta».⁹ Una concezione di Profeta che, secondo Buber, nella Bibbia trova l'espressione più significativa proprio in Mosè, il non nominato, ma comunque indiscusso protagonista dell'ultimo capitolo del *Principe*. La figura di Mosè del resto attraversa il *Principe*, come espressione perfetta del 'fondatore'. Mosè è l'iniziatore assoluto, colui che ricevette direttamente da Dio le istruzioni che ne fecero il fondatore della nazione ebraica, dando alla stirpe la consapevolezza di essere 'nazione', comunità coesa, unita da riti e valori condivisi. E attraversa il trattato, come è noto, collegando il fondamentale capitolo sesto (dove Mosè compare tra gli esempi inarrivabili di eroi, assieme a Romolo, Teseo e Ciro), che pone per primo con evidenza drammatica il tema della virtù necessaria per la grande azione politica, all'ultimo capitolo – che della concreta applicazione di quella 'virtù' si fa promotore. E il nesso è tutto nel sostrato biblico/profetico, che dall'esempio eccellentissimo di Mosè, porta agli «extraordinarii» (miracoli) ricordati nel capitolo 26°, che sono appunto i miracoli con cui Dio si manifestò al popolo, per il tramite di Mosè, nella fuga dall'Egitto (il mare che si è aperto; la manna dal cielo; l'acqua scaturita dalla roccia ecc.).

La pagina finale del *Principe* ha alimentato nell'Ottocento la lettura mitizzante di un Machiavelli 'profeta' dell'unità nazionale. Che 'profeta' Machiavelli fosse è inferenza dei lettori del Risorgimento, che vollero estendere l'intuizione della necessità di uno stato esteso e forte, alla premonizione visionaria dello stato-nazione, che non poteva certo essere nella mente di Machiavelli. Ma, per quanto storicamente illegittima, quella lettura è, per così dire, legittimata dal tono 'profetico' della pagina, che rendeva pensabile e realizzabile ciò che non c'era, proprio richiamando gli eventi che accompagnarono una straordinaria storia di fondazione, appunto quella raccontata nell'*Esodo*, che segnava il passaggio dall'identità labile di un gruppo di famiglie, alla forma strutturata di un 'popolo', organizzando in senso 'politico' una comunità unita sola da legami di sangue.

Molto è stato scritto sul significato politico della profezia nella cultura fiorentina di fine Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento (si pensi agli studi fondamentali di Cesare Vasoli); e molto si è detto dei nessi tra profetismo e repubblicanesimo nella Firenze di Savonarola e in quella della cosiddetta 'seconda repubblica' (1527-1530) che elevò a mito la figura del 'profeta' ferrarese.¹⁰ Certo è che parlando del tono profetico che segna la pagina finale del *Principe*, il discorso non può non richiamare la questione cruciale del rapporto tra Machiavelli e Savonarola; una figura gigantesca per la storia di Firenze tra la



prima e la seconda cacciata dei Medici, con la quale Machiavelli non poté non confrontarsi lungo l'arco intero della sua riflessione. Ed è certamente un dato inequivocabile il fatto che, in maniera diretta o indiretta, Machiavelli si trovi a fare i conti con Savonarola in alcuni dei momenti più complessi e più alti della sua riflessione politica. Né meno significativo è il fatto che laddove Machiavelli fa esplicito riferimento a Mosè – modello fondamentale di fondatore e legislatore, come abbiamo visto – lì compare immancabilmente anche Savonarola, in un binomio necessario, che sul terreno comune della profezia innesta la differenza insanabile tra i due modelli, fissati con lapidaria potenza nelle figure contrapposte dei 'profeti armati' e dei 'profeti disarmati' del capitolo sesto del *Principe*.¹¹

Ad essere in gioco è il problema fondamentale della possibilità di pensare il nuovo e trasformarlo in realtà concreta, in una costruzione politica che dia forma al caos degli eventi e delle passioni umane. Su questo terreno di meditazione viene ad assumere un ruolo centrale il complesso rapporto che Machiavelli ha con l'*Esodo*, il libro più intimamente e profondamente politico della *Bibbia*, quello necessariamente più vicino a chi, come Machiavelli, non riusciva a pensare la politica se non nei termini di 'fondazione', realizzazione umana capace di sfidare l'insensatezza della storia.

Come si è detto, con un implicito ma trasparente richiamo a Mosè, il *Principe* si chiude ricordando i miracoli (gli «straordinarii») dell'*Esodo*:

Qui è disposizione grandissima; né può essere, dove è grande disposizione, grande difficoltà, pur che quella pigli delli ordini di coloro che io ho proposti per mira. Oltre a questo, *qui si veggano straordinarii senza esempio condotti da Dio: el mare s'è aperto; una nube vi ha scòrto el cammino; la pietra ha versato acqua; qui è piovuto la manna*; ogni cosa è concorsa nella vostra grandezza. El rimanente dovete fare voi. (*corsivi nostri*).¹²

Un rapporto, quello di Machiavelli e l'*Esodo*, che non è solo complesso e profondo, ma che anche percorre l'intero arco della scrittura machiavelliana, se pensiamo che una delle prime testimonianze scritte del Segretario è proprio una lettera a Ricciardo Becchi, del 9 marzo 1498, in cui Machiavelli riferisce il contenuto delle prediche che Savonarola stava tenendo in quei giorni nel convento di San Marco. Ambasciatore a Roma per Firenze, il Becchi aveva chiesto a Machiavelli di tenerlo informato su quanto Savonarola diceva dal pulpito. Informazioni preziose, in quel momento drammatico che vedrà chiudersi tragicamente la parabola umana e politica del frate ferrarese, che solo poche settimane dopo verrà messo sotto accusa da una Signoria avversaria (la Signoria, la suprema magistratura fiorentina, cambiava ogni bimestre), imprigionato e condannato alla pena capitale.

Al momento della morte di Savonarola (23 maggio 1498) Machiavelli aveva ventinove anni e, di fatto, non aveva ancora un ruolo visibile e a noi noto a Firenze: verrà assunto come Segretario della seconda cancelleria due mesi dopo la morte del Frate. E forse non è un puro caso il fatto che la morte del Frate coincida con la sua assunzione come funzionario della repubblica: certo nella ricordata lettera a Ricciardo Becchi Machiavelli traccia un ritratto fortemente negativo del frate: un falso profeta, pronto a 'mutare mantello' che



«viene secondando e tempi, e le sue bugie colorendo»¹³. Sarà subito da notare come proprio la qualità del destinatario, che era ambasciatore di Firenze a Roma, fa della lettera e della decisa presa di posizione che Machiavelli vi assume una testimonianza importante: il futuro Segretario è apertamente schierato contro Savonarola e i suoi sostenitori, e probabilmente questa scesa in campo non fu ininfluente nella sua assunzione, di lì a poche settimane. È un dato che non va sottovalutato, ma che va però inserito nel concreto contesto comunicativo in cui quei resoconti machiavelliani sulle prediche di Savonarola maturarono. Se infatti la lettera del 9 marzo 1498 viene abitualmente citata come esempio dell'originaria ostilità di Machiavelli nei confronti del Savonarola, non va dimenticato che il giovane futuro Segretario si sta rivolgendo a un personaggio poco favorevole al Frate; se non apertamente invis, certo sospetto al partito filosavonaroliano dei 'piagnoni', che infatti già nel gennaio aveva voluto che si mandasse a Roma, ad affiancare il Becchi, un convinto seguace del Frate come Alessandro Braccesi.¹⁴ In altri termini: non sarebbe strano se, chiamato a rendicontare l'operato del Savonarola, Machiavelli avesse calcato la mano nell'interpretare negativamente l'agire di un personaggio poco amato dal destinatario della sua missiva. A prescindere da questa giovanile testimonianza sull'operato di Savonarola, resta il fatto che Machiavelli non esprimerà mai più un giudizio così apertamente negativo su Savonarola. Negli anni successivi il parere sul Frate diventerà molto articolato, a tratti sfuggente, ma sempre inserito sullo sfondo di una seria riflessione sul significato politico della 'profezia'. Quand'anche si volesse leggere un certo sarcasmo nella famosa definizione del 'profeta disarmato' di cui Machiavelli parla in *Principe* 6, certo nel famoso capitolo dei *Discorsi* dedicato alla religione e al suo ruolo politico,¹⁵ il nome del Savonarola è accompagnato da un'espressione di rispetto che non possiamo considerare solo formale. L'argomento del capitolo è notissimo. Parlando del ruolo della religione nel consolidamento di uno stato di nuova fondazione (o da ri-fondare attraverso una riforma radicale dei suoi 'ordini' e dei valori etici che tali 'ordini' devono animare), Machiavelli si sofferma sulla figura di Numa Pompilio, che seppe convincere i Romani ad adottare le norme religiose da lui introdotte, attribuendo le misure che volle introdurre a un dialogo diretto con la divinità («simulò di avere domestichezza con una Ninfa, la quale lo consigliava di quello ch'egli avesse a consigliare il popolo»)¹⁶. A prescindere dalla possibile dimensione simulatoria e manipolatoria della lingua di un riformatore radicale come Numa, che volendo introdurre «ordini nuovi ed inusitati», temeva «che la sua autorità non bastasse»,¹⁷ quello che importa a Machiavelli è la spendibilità della dimensione 'profetica' della parola del grande fondatore e del riformatore rivoluzionario. Non a caso il richiamo a Savonarola trasferisce il discorso dalla dimensione straniata e lontana di un'antichità remota e ancestrale (quella della fondazione di Roma), ad una realtà contemporanea. Scrive dunque Machiavelli, a commento della credibilità 'profetica' di Numa Pompilio:



E benché agli uomini rozzi più facilmente si persuada uno ordine o una opinione nuova, non è però per questo impossibile persuaderla ancora agli uomini civili e che presumono non essere rozzi. Al popolo di Firenze non pare essere né ignorante né rozzo: nondimeno da frate Girolamo Savonarola fu persuaso che parlava con Dio. Io non voglio giudicare s'egli era vero o no, perché d'uno tanto uomo se ne debbe parlare con riverenza: ma io dico bene, che infiniti lo credevono senza avere visto cosa nessuna straordinaria, da farlo loro credere; perché la vita sua la dottrina e il soggetto che prese, erano sufficienti a fargli prestare fede.¹⁸

Sarebbe un errore, come si è detto, leggere in queste parole una forma di rispetto solo formale (un «parlare con riverenza» che sarebbe comunque dovuto a una figura eccezionale, che ha segnato profondamente il destino della città). La sostanza del discorso machiavelliano è infatti un'altra. E ci dice che nella dinamica della 'profezia' la dimensione religiosa non è che un aspetto della comunicazione e della sua capacità di agire sull'emotività delle masse. Così come Numa 'simulava' di parlare con una ninfa, parimenti è plausibile che Savonarola 'simulasse' il suo dialogo con Dio, ma la forza profetica della sua parola non era nel 'dialogo con Dio', era nella «vita sua», nella sua «dottrina», e nel «soggetto che prese». Era insomma 'profeta' per un insieme di qualità personali e comportamentali che lo rendevano venerabile agli occhi dei concittadini (la purezza di vita e la cultura); ma soprattutto per la natura del suo progetto. Il «soggetto che prese» non fu altro che un disegno politico nato da una visione 'rivoluzionaria', letteralmente capace di scuotere un sistema di poteri e relazioni consolidati.

Come si diceva, Machiavelli aveva ascoltato personalmente quelle prediche drammatiche – poche settimane prima che Savonarola fosse imprigionato e impiccato. E quelle prediche che costituiranno l'ultimo ciclo di quelle pronunciate da Savonarola (che ci sono pervenute grazie alle solerti trascrizioni stenografiche di un seguace del Frate, il notaio Lorenzo Violi) erano *Sopra l'Esodo*.

Tralascio alcune recenti puntualizzazioni, secondo cui – sulla base della successione con cui Machiavelli presenta in *Principe* 26 i miracoli della fuga dall'Egitto – testo mediatore non sarebbe il secondo libro del *Pentateuco*, ma il *Salmo 77*, oppure la prima lettera di San Paolo ai Corinzi (10, 1-4).¹⁹ Osservazioni puntuali, e probabilmente corrette, che non spostano tuttavia la sostanza della questione: che alla mente di Machiavelli la successione dei miracoli che accompagnano l'azione di Mosè («el mare s'è aperto; una nube vi ha scorto el cammino; la pietra ha versato acqua; qui è piovuto la manna»)²⁰ derivasse dai *Salmi* o da San Paolo, non significa che il 'paradigma' non sia quello dell'*Esodo*, evidentemente. Se l'ex presidente degli Stati Uniti Donald Trump (per citare un uomo politico raramente brillante per cultura filosofico-letteraria) proponesse l'immagine dell'attraversamento del mar Rosso, probabilmente avrebbe in testa Cecil B. de Mille e il Mosè di Charlton Heston, piuttosto che i versetti della Torah: ma nulla sarebbe tolto alla potenza simbolica dell'originale e, soprattutto, in nulla sarebbe sminuita la valenza retorico-comunicativa del riferimento.



In quel contesto retoricamente elevato di parentesi, che suggerisce costantemente il nesso tra azione politica e sacralità (il principe non sarà il liberatore, ma il ‘redentore’), il richiamo all’*Esodo* era l’adozione del testo in cui il nesso tra profezia e fondazione politica acquisiva la forza sublime dell’archetipo. È infatti indubbio che in questa pagina di altissima e ispirata retorica politica, il codice adottato da Machiavelli sia quello per eccellenza della profezia ‘fondatrice’.

La dinamica del discorso machiavelliano è basata sull’idea che le condizioni di estremo degrado hanno generato le condizioni che rendono necessario un radicale intervento umano. Ma la necessità, come si è detto, non è meccanica; né la profezia è anticipazione divinatoria di quanto accadrà: la profezia è appunto l’enunciazione di un’attesa; ma in politica ogni enunciazione è atto performativo; è cioè una parola che diventa azione, o che costruisce un orizzonte possibile di azione. E’, insomma, una forza potenziale, è energia collettiva che l’attesa stessa genera.

A Machiavelli solo in parte interessa convincere il suo destinatario (Lorenzo Iuniore). Chi mai si sarebbe galvanizzato sentendo quella successione di miracoli? Quello che Machiavelli sta invece dicendo al suo destinatario (e a tutti i lettori, quali avesse mai ipotizzato...) è che esiste una potenza creatrice della politica che consiste nel far leva sui desideri profondi degli uomini e delle collettività. Come se lo ammonisse che ogni azione politica rivoluzionaria deve agire sulle pulsioni profonde degli individui, sulla volontà che solo una lunga mancanza o un lungo desiderio rendono possibili. Qualcosa, insomma, che ci riporta all’idea di ‘attesa’, come produttrice di bisogni e volontà, costruzione dell’energia potenziale necessaria per fondare una comunità. E andrà notato che il meccanismo dell’attesa riconferma la forza archetipica del modello politico dell’*Esodo*, che racconta di un lungo percorso preparatorio: i quarant’anni che sono necessari perché il popolo di Israele attraversi il deserto non sono il racconto di una lenta migrazione, ma la rappresentazione simbolica del necessario percorso di consolidamento di una realtà collettiva fondata ex novo.

Ecco perché il discorso in questo capitolo si sposta così decisamente su di un piano teorico che (so di dire una cosa che può suonare paradossale; ma lo è solo apparentemente) richiama assai più i *Discorsi* che non il *Principe*. Apparentemente Machiavelli sta proponendo un piano operativo immediato (la scommessa del qui e ora contenuta nel *Principe*), ma in realtà dietro quelle parole infuocate c’è la riflessione sulle dinamiche profonde che presiedono ai processi di formazione delle comunità politiche. Della loro energia potente e vitale che contrassegna ogni *inizio*.

In questo contesto il paradigma dell’*Esodo* diventa un fattore fondamentale. Mette appena conto ricordare il legame profondo tra *Esodo* e rivoluzione che ha attraversato la civiltà occidentale. Michael Walzer negli anni Ottanta ha dedicato all’argomento un libro fondamentale, che ha inseguito la presenza del paradigma dell’*Esodo* come elemento ricorrente in alcuni dei maggiori processi rivoluzionari dell’Occidente moderno: dal Puritanesimo di Cromwell; alla rivoluzione Americana; fino alla teologia della liberazione sudamericana.²¹



L'*Esodo* è il libro in cui la dimensione del politico diviene mito, rito, gesto fondativo. È il racconto del profeta che trasforma il suo messaggio nella creazione delle forme concrete di una comunità. Il suo agire (e la parola è 'agire') parte da una intuizione che diventa l'indicazione di un futuro politico e di un destino storico retto proprio sulla dinamica dell'attesa. Mosè traduce in atto politico una promessa, quella fatta da Dio al popolo eletto: ma la 'promessa', alla quale la profezia dà evidenza, non è la prefigurazione del futuro, né l'anticipazione divinatoria di ciò che avverrà. La promessa è un impegno, un richiamo al dovere: è ciò che si pone innanzi (*pro-mitto*), fissandolo come patto tra contraenti. Il 'popolo' sarà effettivamente tale solo attraverso la conquista di una identità fondata sulla costituzione di un patto che – come tutti i patti – è sostanziato dall'attesa. È ipoteca su quanto deve avvenire; è scommessa, che proietta sul futuro l'ombra lunga del proposito. Ecco perché la profezia è – come ho detto prima – un'attesa 'creatrice', in cui non è annunciato ciò che sarà, ma ci si assume l'impegno di una realizzazione, generando l'attesa di un evento o di un orizzonte di possibilità, in cui la volontà stessa degli individui e della collettività da essi costituita diventa un fattore attivo di costruzione del futuro. Attesa orientante, in cui l'evento futuro si dà come scopo.

La pagina finale del *Principe* viene così a porsi all'incrocio di un fascio straordinariamente complesso e affascinante di suggestioni.

Non è casuale che Machiavelli nel sesto capitolo del *Principe* (una delle pagine in cui è espressa in maniera più alta una concezione 'eroica' dell'Umanesimo), Mosè appaia (con Ciro, Romolo e Teseo) tra gli esempi maggiori (forse il maggiore, in una sua riconosciuta eccezionalità che quasi lo esclude dal novero degli esempi imitabili: «sendo suto uno mero esecutore delle cose che erano ordinate da Dio»).²² Il protagonista dell'*Esodo* realizzò a tutti gli effetti quel processo misterioso capace di trasformare la parola (il progetto) in una grande costruzione politica. Mosè persuase gli Ebrei, trasformandoli, per la prima volta, in popolo: al punto che i riti identitari del popolo (la Pasqua) diverranno appunto la rievocazione della fuga dell'Egitto e l'attraversamento del deserto.

Quando a conclusione del *Principe* Machiavelli si interroga sulla realizzabilità politica del suo progetto, non può non tornargli alla mente proprio la figura di Mosè: quel Mosè che, tanti anni prima, Savonarola aveva evocato nelle ultime drammatiche prediche, quelle in cui aveva chiamato a raccolta il 'suo' popolo (i fiorentini buoni, redenti dalla parola di Dio), galvanizzandolo per affrontare l'ultima sfida.

La risposta, in questa rievocazione, sarà per Machiavelli feroce: la parola profetica accomuna Savonarola e Mosè, ma uno fu profeta 'disarmato' (cap. 6), l'altro fu profeta non solo armato, ma talmente armato da sostenere il suo disegno politico con l'uso spietato della forza.²³ Machiavelli lo scriverà con la consueta, cruda chiarezza in *Discorsi* III, 30 – dove con Mosè (una ossessione cominciata dal 1498) il Segretario chiude definitivamente i conti: E chi legge la Bibbia sensatamente, vedrà Moisè essere stato forzato, a volere che le sue leggi e che i suoi ordini andassero innanzi, ad ammazzare infiniti uomini, i quali, non mossi da altro che dalla invidia, si opponevano a' disegni suoi.²⁴



Ma la costruzione di Mosè (che fa di una comunità dispersa e schiava un popolo) non è un futuro dato una volta per tutte; è un orizzonte politico che deve essere costantemente ricostruito: rievocato in una promessa che diventa (rievocato nel rito) attesa infinita di un orizzonte di perfezione indeterminato.

Di qui la necessità che Mosè non tocchi la terra promessa; ma la veda solo da lontano, dopo quarant'anni nel deserto. Quarant'anni sono davvero l'attesa necessaria. Segnano la distanza necessaria perché l'esito finale sia il prodotto della volontà. Sia una realtà affermata, conquistata, costruita: eretta sul mistero di una volontà collettiva che vive nell'attesa di una indeterminata e mai raggiunta perfezione.

NOTE

1 Machiavelli 2018: 904

2 *Ibidem.*

3 Cfr. Sasso 1988: 277-349. Molto opportunamente Sasso parla qui di «intonazione» provvidenzialistica, trasferendo un concetto dai precisi connotati teologico-filosofici (la Provvidenza cristiana) nella sfera retorica: che non è il luogo della manipolazione delle parole, naturalmente, ma quello in cui parole e concetti sono lette nel loro valore contestuale e relativo, giacché è «pur sempre nell'ambito generale della correlativa cultura che Machiavelli viveva, operava, pensava» (p. 288).

4 Machiavelli 2018: 901.

5 *Ibidem.*

6 Machiavelli 2018: 901-904.

7 Buber 1996: 111-128.

8 Machiavelli 2018: 897.

9 Buber 1996: 117.

10 È ovvio il rinvio ai saggi di Donald Weinstein, a partire da un lavoro ormai classico come *Savonarola e Firenze: profezia e patriottismo nel Rinascimento*.

11 Sulla figura di Mosé, letta come elemento rilevante nell'ambito del complesso e sfaccettato rapporto tra Machiavelli e Savonarola, esiste una bibliografia recente specifica, a partire almeno da Brown 1988. Tra i titoli più recenti, si veda Ruggiero 2020, che sviluppa tra l'altro alcune suggestive indicazioni di E. Cutinelli-Rèndina sulla «necessità della profezia politica», come concetto ben chiaro a Machiavelli (vd. Cutinelli-Rèndina 1998). Precipua attenzione alla figura di Mosé, all'interno di un più generale discorso sul rapporto di Machiavelli con il testo biblico, in Scichilone, 2012¹; dello stesso autore va segnalato Scichilone 2012² (di cui si veda in particolare il cap. 3°, *Profeti armati e disarmati*). Ricordiamo infine – per l'attenta contestualizzazione diacronica del problema dello sfumato e mutevole giudizio di Machiavelli su Savonarola, il saggio di Cervelli 1998.

12 Machiavelli 2018: 902.

13 Machiavelli 2018: 2539.

14 L'episodio è convincentemente ricostruito e interpretato in Scichilone 2012²: 138-39.

15 *Discorsi* I, 11



- 16 Machiavelli 2018: 346-347.
 17 Machiavelli 2018: 347.
 18 Machiavelli 2018: 348.
 19 Che Machiavelli, nel presentare la successione dei miracoli avvenuti nella fuga degli Ebrei dall'Egitto avesse in mente non già il testo dell'*Esodo*, ma il 'Salmo' 77, è proposto in Jaeckel 1997. Che Machiavelli avesse in mente piuttosto la lettera paolina è suggerito da Lettieri 2017.
 20 Machiavelli 2018: 902.
 21 Walzer 1986.
 22 Machiavelli 2018: 821.
 23 Sul tema, dibattutissimo, della coppia oppositiva armato/disarmato, a partire dal cap. 6 del *Principe*, merita una segnalazione, tra gli interventi più recenti, Carta 2017.
 24 Machiavelli 2018: 658.

BIBLIOGRAFIA

- Brown A. (1988), *Savonarola, Machiavelli and Moses: a Changing Model*, in Denley P. e Elam C. (a cura di), *Florence and Italy; Renaissance Studies in honour of Nicolai Rubinstein*, London, University of London, pp. 57-72.
- Buber M. (1996), *Profezia e politica*, a cura di G. Morra, Roma, Città nuova, pp. 111-128.
- Carta P. (2017), «Armato» e «disarmato». *Niccolò Machiavelli sui 'segni' e le 'arme'*, «Il Pensiero politico», vol. L, pp. 389-398.
- Cervelli I. (1998), *Savonarola, Machiavelli e il Libro dell'Esodo*, in Garfagnini G. C. (a cura di), *Savonarola, Democrazia, Tirannide, Profezia*, Firenze, Sismel, pp. 242-99.
- Cutinelli-Rèndina E. (1998), *Chiesa e religione in Machiavelli*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Jaeckel H. (1997), *What is Machiavelli exhorting in his Exhortatio? The Extraordinaries*, in J.-J. Marchand (a cura di), *Niccolò Machiavelli. Politico, storico, letterato. Atti del Convegno di Losanna, 27-30 settembre 1995*, Roma, Salerno, pp. 59-84.
- Lettieri G. (2017), *Nove tesi sull'ultimo Machiavelli*, «Humanitas», vol. LXXII, pp. 1034-1089.
- Machiavelli N. (1971), *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni.
- Machiavelli N. (2018), *Tutte le opere*, Milano, Bompiani.
- Ruggiero R. (2020), *Niccolò Machiavelli e "chi legge la Bibbia sensatamente"*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana», vol. XXIII, 2, pp. 13-42.
- Sasso G. (1988), *Del ventiseiesimo capitolo, della 'Provvidenza' e di altre cose*, in Idem (a cura di), *Machiavelli e gli antichi*, vol. II, Milano, Ricciardi.
- Scichilone G.E.M. (2012), *Fonti bibliche nelle opere machiavelliane. Spunti per una ricerca*, in Felice D. (a cura di), *Studi di storia della Filosofia politica*, Bologna, Clueb, pp. 33-69.
- Idem, *Terre incognite. Retorica e religione in Machiavelli*, Milano, Franco Angeli.
- Walzer M. (1986), *Esodo e rivoluzione*, Milano, Feltrinelli (ed. orig., New York, 1985).
- Weinstein D. (1976), *Savonarola e Firenze: profezia e patriottismo nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino (ed. orig. Princeton, 1970).



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

«Il lasciar l'auditor sospeso».
La regia dell'attesa nella Liberata

ALBERTO DI FRANCO

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Corresponding author e-mail: alberto.difranco2@unibo.it

ABSTRACT

Quando il finale di un'opera letteraria è scritto nell'incipit, cosa tiene il lettore col fiato sospeso fino alla sua conclusione?

Il saggio, tramite l'analisi delle tecniche narrative e retoriche adottate dal poeta-regista della Liberata, si propone di offrire una possibile risposta, riservando una particolare attenzione allo studio delle dinamiche dell'intreccio tassiano, inteso come dispositivo interazionale, che risponde al bisogno di suscitare un desiderio cognitivo.

When the ending of a literary work is already written in the opening, what prompts the reader to remain in suspense until its conclusion?

This work, through the analysis of the narrative and rhetorical techniques adopted by the poet-director of Liberata, aims to offer a possible answer, paying particular attention to the study of the dynamics of the Tasso's plot, a real interactional device, which responds the need to arouse a cognitive desire.

KEYWORDS

Love, Weapons, Narratology, Rhetoric, Tasso



Nel desiderio l'individuo è immediato, e, per quanto il piacere sia raffinato, ricercato, studiato, l'individuo è pur sempre in esso come immediato.¹

1.

Il 27 luglio 1576, prima di far calare il sipario sulla cosiddetta fase gamma della *Liberata*,² Torquato Tasso scrive a Scipione Gonzaga:

Ma che fa il turco? [...] Noi qui assediati dalla peste non abbiàn più lettere di Venezia, né sappiam nulla. Di misser Luca non parlo; ch'egli, ch'è su' colli o che vi va almeno ogni giorno, non si ricorda de i miseri che giacciono ne' pantani: pazienza!³

La missiva, riletta nel contesto della revisione romana, con il riferimento al dilagare dell'epidemia veneziana del 1575 e alla recrudescenza delle minacce turche nel Mediterraneo, assume i toni di una cronaca collettiva e, al tempo stesso, si fa portavoce di un dramma più intimo che riguarda le sorti del poema, entrato in una fase di crisi irreversibile in seguito alle pesanti obiezioni di ordine strutturale e stilistico mosse dai revisori al poeta nel corso del biennio 1575-76.

La fiduciosa attesa dell'autore di vedere pubblicato il poema entro l'anno 1575, a Venezia,⁴ lettera dopo lettera, cedeva il passo alla disperazione; l'immagine della stagnante pianura ferrarese, in contrapposizione agli ariosi colli romani, dove trova ristoro dalla calura estiva Luca Scalabrino, vibra allo stesso *diapason* dei sentimenti del Tasso, che vede crollare davanti ai propri occhi il 'picciolo mondo' della *Liberata*.

Nei primi anni Sessanta, la riflessione teorica dei *Discorsi dell'arte poetica* aveva posto al poeta-Dio⁵ una sfida finalizzata alla creazione di un organismo testuale in grado di coniugare la «norma» aristotelica con l'idea neoplatonica del poema come cosmo, quale *discordia concors* di elementi, tutelato però da una «struttura razionale» che sostiene l'ossatura della trama principale.⁶ In altri termini, il soggetto 'tolto' dall'«istorie» (la prima crociata), che con la «sembianza della verità» 'inganna' i lettori,⁷ l'imitazione di un'azione conclusa e intera, o meglio, «una di molti in un uno»⁸ (l'«espugnazion sola di Gerusalemme»)⁹ e il ricorso al meraviglioso cristiano esigevano l'apporto di un sapiente regista capace di fondere i materiali da costruzione in una totalità architettonica e in una calcolata commisurazione delle parti.

Per raggiungere l'obiettivo e per evitare, soprattutto, il fiasco editoriale, cui era andato incontro Giovan Giorgio Trissino, autore dell'*Italia liberata dai Goti* (1547-48), «mentovato da pochi, letto da pochissimi, prezato quasi da nissuno»,¹⁰ era indispensabile 'condire' la materia epico-cavalleresca con l'inserzione nella *fabula* di episodi di marca romanzesca funzionali alla trama principale.¹¹

Siamo alle prese, dunque, con la ricezione di un'opera, che, se da un lato si pone alla dovuta distanza dal procedimento formale a struttura sospesa dell'*entrelacement*¹² («la varietà» –



avverte il poeta – «è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione»),¹³ dall'altro non ambisce certo a essere letta soltanto nel mondo delle accademie e delle corti. Del resto, è proprio il gusto «isvogliato» dei lettori a reclamare il concepimento di un poema che sappia saldare la varietà della materia all'unità. Che sia l'intreccio, più che l'argomento, il fattore di distinzione dell'opera, è spunto aristotelico (*Poet.* 18, 1456a), svolto da Tasso nei *Discorsi* giovanili sulla scorta dei commentatori cinquecenteschi Maggi e, soprattutto Robortello, «sostanzialmente coincidenti nella fedele esegesi del testo e dei concetti di *connexio* e *solutio*»:¹⁴

La novità del poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta e non più udita, ma consiste nella novità del nodo e dello scioglimento della favola. Fu l'argomento di Tieste, di Medea, di Edippo da vari antichi trattato, ma, variamente tessendolo, di commune proprio e di vecchio novo il facevano: sì che novo sarà quel poema in cui nova sarà la testura dei nodi, nove le soluzioni, novi gli episodii che per entro vi saranno traposti, ancoraché la materia sia notissima e da altri prima trattata; e all'incontra novo non potrà dirsi quel poema in cui finte sian le persone e finto l'argomento, quando però il poeta l'avviluppi e distighi in quel modo che da altri prima sia stato annodato e disciolto.¹⁵

Ciò detto, si deduce che già all'altezza dei *Discorsi dell'arte poetica* è possibile ravvisare, *in nuce*, la dialettica fondamentale che animerà le pagine della *Liberata*, al fine di condizionare l'orizzonte d'attesa degli spettatori.

La preferenza accordata da Tasso alla materia storica implica, invece, non soltanto un serrato confronto con le fonti della prima crociata (Guglielmo di Tiro, Roberto Monaco, Paolo Emilio, e i cronachisti minori),¹⁶ ma anche la costruzione intellettuale di due codici in lotta tra loro: quello pagano, rappresentante degli «ideali di un umanesimo laico, materialista e pluralista», e quello cristiano (inevitabilmente vincente), che invece «dà voce alle istanze religiose autoritarie della cultura della controriforma»:¹⁷ «Canto l'arme pietose e 'l capitano / che 'l gran Sepolcro liberò di Cristo. / Molto egli oprò co 'l senno e con la mano, / molto soffrì nel glorioso acquisto; / e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano / s'armò d'Asia e di Libia il popol misto. / Il Ciel gli diè favore, e sotto a i santi / segni ridusse i suoi compagni erranti» (*Lib.* I 1).¹⁸

2.

In un racconto dal finale scritto nell'*incipit* e «dominabile a colpo d'occhio»,¹⁹ è lecito domandarsi cosa tenga 'incollato' lo spettatore²⁰ alla pagina della *Liberata*. La risposta può essere ricercata nelle tecniche narrative utilizzate dal nostro autore-regista, con una particolare attenzione all'intreccio, inteso come dispositivo retorico e interazionale complesso, che risponde al bisogno di suscitare un desiderio cognitivo. Raphaël Baroni, discutendone i suoi meccanismi, ha posto in rilievo un assunto di Claude Bremond su cui forse conviene riflettere:



Anche se l'eroe ha sempre la meglio, anche se il lettore lo sa in anticipo e lo esige, questa vittoria possiede un interesse drammatico solo se le *chance* di un fallimento, confliggendo con la forte teleologia del racconto, riescono a tenerlo con il fiato sospeso fino alla fine dello scontro.²¹

Siamo nell'ambito delle virtualità della storia nella dinamica della lettura: nella prassi della *Liberata*, l'assioma si traduce nella ricerca di un equilibrio tra i fatti ricalcati sulle cronache, in parte inalterabili, e l'invenzione del poeta.²²

Con la presenza nell'opera di personaggi storici e personaggi d'invenzione, Tasso è pronto a 'dilettare' e a 'meravigliare' i lettori. Sono proprio questi ultimi, Rinaldo *in primis*, insieme alle figure femminili, da Clorinda ad Armida, da Sofronia ad Erminia, a rendere vivo e mosso il «diagramma delle passioni».²³ Non solo: il ricorso alla varietà romanzesca, oltre a liberare Tasso dal peso ingombrante della storia, gli consente anche di «inceppare» l'unità epica²⁴ dominante nelle 116 ottave del *Gierusalemme*, tramandate dal testimone ms. Urbinate-Latino 413 (già 918).²⁵

Se analizziamo la composizione del poema, avvertiamo che la produzione di un effetto di tensione, studiato per indurre lo spettatore a elaborare pronostici incerti circa il corso degli eventi, passa da una calibrata distribuzione della materia narrativa in una struttura asimmetrica, dinamica, e dalla curvatura drammatica.²⁶ In un'opera che conta venti canti, la simmetria «soppressa e trasgredita»²⁷ del canto XIII, fornisce più di un indizio per quel che riguarda la predilezione estetica del Tasso per la disarmonia.²⁸ Discutendo con Scipione Gonzaga il ruolo strutturale del canto X, il poeta avvertiva:

Voglio però che sappia che questa è più tosto metà del quanto che della favola; perch' il mezzo veramente della favola è nel terzodecimo; perché sin a quello le cose de' cristiani vanno peggiorando: son mal trattati nell'assalto; vi è ferito il capitano; è poi arsa la loro machina, ch'era quella che sola spaventava gli nemici; incantato il bosco, che non se ne posson far dell'altre; e sono in ultimo afflitti dall'ardore della stagione e dalla penuria dell'acque, e impediti d'ogni operazione. Ma nel mezzo del terzodecimo le cose cominciano a rivoltarsi in meglio: viene, per grazia di Dio, a' preghi di Goffredo la pioggia; e così di mano in mano tutte le cose succedono prospere.²⁹

Il passo è piuttosto noto, eppure acquisisce un valore aggiuntivo se lo relazioniamo alle modalità di gestione del tempo adottate dallo scrittore. Nel «trapasso» da un canto all'altro, egli privilegia infatti una nota di *suspense* che oggi chiameremmo *cliffhanger*.³⁰ L'espedito narrativo consiste nel sollecitare l'uditorio a leggere voracemente il testo mediante una calcolata interruzione di fine canto: la porzione di storia in esso raccontata, dal momento che non si esaurisce del tutto, incoraggia lo spettatore a sfogliare le pagine iniziali del canto successivo, dove, nella maggior parte dei casi, viene ripreso il nucleo d'azione precedentemente sospeso. Diversa e del tutto singolare, per mettere in evidenza la particolarità degli argomenti trattati, è invece la situazione del canto XIII, poiché gli eventi menzionati nelle prime sequenze sono anteriori alla visita di Tancredi alla tomba di Clorinda (*Lib.* XII 97-99).³¹ Il poeta, in una missiva del giugno 1575, indirizzata al Gonzaga, giustificava la scelta nei termini seguenti:



Mando il canto decimoterzo: l'ordine del tempo, con che egli è continuato al duodecimo, non so se sia per dare fastidio ad alcuno; a me non ne dà punto, perché si dicono alcune cose prima nel duodecimo che sono posteriori nel tempo ad alcune del terzodecimo; ma così porta la commodità del ragionamento cominciato, e chiamasi ordine di commodità da alcuni filosofi, e ve ne sono esempi ne' poeti.³²

3.

Venendo ora alle cellule narrative del racconto, il regista della *Liberata* sa bene che per accendere la curiosità dello spettatore occorre inserire degli elementi perturbatori nell'organismo compatto dei crociati in marcia verso il Santo Sepolcro. Per parlar più chiaro: bisognava venire meno al proposito della guida spirituale della crociata, Pietro l'Eremita, che prendendo parola prima dell'elezione di Goffredo a capitano dell'impresa, precedentemente profetizzata da Dio per mezzo dell'Arcangelo Gabriele (*Lib.* I 12), incitava così i suoi compagni d'armi: «Deh! fate un corpo sol de' membri amici, / fate un capo che gli altri indirizzi e frene, / date ad un sol lo scettro e la possanza, / e sostenga di re vece e sembianza». (*Lib.* I 31, 5-8).

È questa la dimostrazione lampante del fatto che Tasso concepisca il gruppo dei crociati sia come un tutto unico, sia come insieme di individui singoli che, sotto l'influsso di Satana e dei suoi emissari, agiscono per proprio conto e ne favoriscono la decomposizione e frantumazione. Perché questo avvenga, l'autore nell'introduzione del poema, studia abilmente l'interrelazione generale tra i personaggi nello spazio.

Per averne una prova, basterà considerare i primi tre canti della *Liberata*, in cui, nella 'mescolatura' del «vero col falso verisimile»,³³ inizia a emergere tanto la densità psicologica degli attori quanto l'implicita distinzione tra personaggi pluridimensionali (*round character*) e personaggi privi di profondità psicologica (*flat character*).³⁴

La rotazione dei punti di vista, che inquadra il campo dei cristiani da diverse angolazioni (Dio, *Lib.* I 8-9; Goffredo, 35-63; Erminia, *Lib.* III 12, 17-20, 59), mediante efficaci 'ritagli' a effetto, permette al poeta di porre in risalto la soggettività di eroine ed eroi tormentati dalle passioni. La progressiva irruzione dei personaggi sulla scena comincia a suscitare interrogativi al lettore, in attesa di conoscere quale sia la loro identità, quali siano le loro intenzioni, o più semplicemente, quale sia il ruolo che essi sono chiamati a ricoprire nell'intreccio.³⁵ L'occhio onniveggente di Dio, ad esempio, in un'inquadratura di 'campo lungo' «in un sol punto e in una / vista mirò ciò ch'in sé il mondo aduna» (*Lib.* I 7, 7-8), mentre quando 'zooma' sull'esercito crociato, pone in rilievo le tendenze dei due principali campioni cristiani impegnati nel conflitto: il Re del cielo «vede Tancredi aver la vita a sdegno, / tanto un suo vano amor l'ange e martira» (9, 3-4) e «scorge in Rinaldo e animo guerriero / e spirti di riposo impazienti» (10, 3-4). All'occhio del «pio» Goffredo viene invece delegato il compito di sottolineare la natura ambivalente (perciò enigmatica) di Tancredi, abile nelle arti militari e d'animo nobile, nonché vittima della «follia d'amore» per Clorinda (45-49). Sempre attraverso l'occhio del capitano, il narratore riconosce nel figlio di Sofia e Bertoldo un eroe legato a una sorta di «ossimorica identità»:³⁶ Rinaldo,



infatti, è «dolcemente /feroce», e appare ora come l'incarnazione di Marte («se 'l miri fulminar ne l'arme avvolto»), ora come l'incarnazione d'Amore («se scopre il volto»).³⁷ Del tutto soggettiva è la prospettiva sentimentale di Erminia. La donna, privata della patria, dell'affetto paterno e dell'amore, in veste di informatrice del re di Gerusalemme, sulla torre, adotta l'unica strategia di difesa possibile: la dissimulazione; quest'ultima, a differenza della simulazione, finzione consapevole che in qualche modo colpisce l'altro (come non pensare alle arti seduttive impiegate da Armida nei canti IV-V a danno dei cristiani, o alle sue 'moine' del diciassettesimo canto nel campo dei pagani?) è una riserva che difende chi parla e non offende chi ascolta.³⁸ Quando nel loro campo visivo entra Tancredi (*Lib.* III 17-20), Erminia, alla richiesta di Aladino di indicargli chi fosse quel «feroce» cavaliere, al posto di una risposta immediata, alterna lacrime e sospiri e, in un secondo tempo, nascondendo «sotto il manto de l'odio l'altro desio» (*Lib.* III 19, 2), lo descrive come uomo crudele.

4.

Nei primi tre canti della *Liberata*, il poeta intriga l'uditorio tramite la configurazione indeterminata e provvisoria degli eventi: lo scopo è di trasformare la *fabula* in una «rete tentacolare di virtualità incerte».³⁹ Facendo affidamento alle efficaci categorie di Gérard Genette, diremo che nel prologo del testo le *prolessi* danno il cambio alle *esche*, ossia a «semplici manovre preparatorie, senza anticipazione, neppure allusiva, che solo più tardi troveranno il loro significato, e derivano dall'arte tutta classica della "preparazione"».⁴⁰

Di là dall'ottava introduttiva del poema, può essere definita prolessi il preannuncio del martirio degli «amanti e sposi» Gildippe e Odoardo, «ne la guerra anco consorti» e non «disgiunti ancor che morti!» (*Lib.* I 56, 6-8). Al contrario, chiameremo *esche* narrative il 'probabile' arrivo del re d'Egitto in soccorso ad Aladino, prima che la guerra sia giunta a compimento, comunicato da Goffredo («Presago son, s'è lento il nostro corso, / avrò d'Egitto il Palestin soccorso»: *Lib.* I 28, 7-8),⁴¹ l'ordine impartito al messaggero Enrico, perché affretti l'arrivo di Svenno (il «giovene regal, d'animo invito»: *Lib.* I 68, 5, del quale avremo diffuse notizie nel canto VIII) e le potenzialità malefiche e arcane della selva di Saron, accennate in una delle due ottave topografiche di Gerusalemme: «Né si vede fiorir lieta e superba / d'alberi, e farne schermo a i raggi estivi, / se non se in quanto oltra sei miglia un bosco / sorge d'ombre nocenti orrido e fosco» (*Lib.* III 56, 5-8).

A quest'altezza del racconto, al lettore viene offerto nient'altro che un velato indizio per stabilire le analogie tra la foresta e la «silva» dei morti del canto VI dell'*Eneide*.⁴² Solamente dopo aver attraversato le pagine della *Liberata*, giunto alla soglia del canto XIII, con lo sguardo rivolto all'indietro, egli avrà a disposizione tutti gli strumenti per ricostruire la filiera degli eventi che, per gradi, gli è stata presentata. Il poema rivela quindi gradualmente il suo significato ed è compreso, nella sua interezza, retrospettivamente.

Nel 'principio' dell'opera, trova poi spazio l'inserzione del «racconto in prospettiva» di Olindo e Sofronia (*Lib.* II 14-55), apparentemente 'slegato' alla trama principale, la cui



funzione, stando a quanto suggerisce Georges Güntert, non va ricercata nell'immediato contesto narrativo, bensì nel legame con il poema intero, in virtù del fatto che la coppia simboleggia l'eterogeneità dei fini della *Liberata*: Sofronia, pronta a immolarsi sull'altare della fede per una causa comune, agisce per uno scopo politico e religioso, mentre Olindo «si pone come figura dell'amore ideale, perché disinteressato». ⁴³

5.

Il discorso sulle prolessi e sulle esche apre la strada all'analisi di un altro artificio narrativo, legato alla *dispositio*, di cui l'autore è solito fare largo uso nel poema: il procedere dal confuso al distinto. I punti di riferimento del Tasso sono i classici: Aristotele, Virgilio e Eliodoro. ⁴⁴ In un passo delle *Considerazioni* alle canzoni *Le tre sorelle* del Pigna (il testo risale probabilmente al 1572), ⁴⁵ si legge:

E questa strada di cominciar dal confuso e pervenire al distinto, è usata quasi perpetuamente da Aristotele e da Virgilio. Aristotele l'usa giudicando che la via del nostro apprendere fosse da le cose più note a le meno. Virgilio proponendoci le cose in confuso, in parte ce le dichiara, in parte no. E questo è un artificio per allettare l'auditore a voler sapere più oltre: e per renderlo sempre avido di nuova lezione: il che non farebbe, se le cose a prima vista chiare e manifeste ci appresentasse; perché il lettore, contento di questa intera notizia, più oltre peravventura non si curarebbe di leggere. ⁴⁶

Alle tre *auctoritates* del mondo greco e latino, bisogna aggiungerne un'altra, Orazio, che, nella *Epistola ai Pisoni*, scriveva: «Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor, / ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici, / pleraque differat et praesens in tempus omittat, / hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor». ⁴⁷ Inoltre, secondo i precetti dell'*Ars poetica*, 'piacevole' è la poesia che «Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem». ⁴⁸ I principi di Orazio verranno esplicitamente ripresi nei *Discorsi del poema eroico*, editi nel 1594: anche se, a differenza di quanto teorizzato nei giovanili *Discorsi dell'Arte poetica*, il contesto appare quasi del tutto mutato (lo sguardo dell'autore è ora incentrato al rifacimento del poema), «il muover aspettazione e il fare attento il lettore» ⁴⁹ risulta essere una prerogativa alla quale, almeno nelle intenzioni, l'autore non intende venire meno:

Ma se Lucano non è poeta, ciò avviene perché s'obliga alla verità de' particolari, e non ha tanto risguardo all'universale: come pare a Quintiliano, è più simile all'oratore ch'al poeta. Oltre a ciò, l'ordine osservato da Lucano non è l'ordine proprio de' poeti, ma l'ordine dritto e naturale in cui si narran le cose prima avvenute; e questo è commune all'istorico. Ma nell'ordine artificioso, che perturbato chiama il Castelvetro, alcune delle prime deono esser dette primieramente, altre posposte, altre nel tempo presente deono esser tralasciate e riserbate a miglior occasione, come insegna Orazio. Prima deono esser dette quelle senza le quali non s'avrebbe alcuna cognizione dello stato delle cose presenti; ma se ne posson tacere molte, le quali scemano l'aspettazione e la meraviglia, avenga che il poeta debba tenere sempre l'auditore sospeso e desideroso di legger più oltre. ⁵⁰



Se vogliamo considerare precetti cronologicamente più prossimi al Tasso, è l'umanista Marco Girolamo Vida, nel *De arte poetica*, poema didattico in esametri, composto durante il primo decennio del XVI secolo e pubblicato a Roma, presso Ludovico Vincentino nel 1527, a elaborare una teoria della *suspense* tesa a «organizzare la narrazione in una struttura che tenga in equilibrio ignoranza e conoscenza, in modo che nell'uditorio si generi una forte tensione emotiva»: ⁵¹ «Principio invigilant non expectata legenti / promere suspensosque animos novitate tenere / atque per ambages seriem deducere rerum. / Nec quacumque viam suadet res gesta sequuntur; / plerumque a mediis arrepto tempore fari / incipiunt, ubi facta vident iam carmine digna». ⁵²

All'interno del fervido dibattito sulla *Poetica* aristotelica, si colloca la dottrina estetica dell'umanista Giulio Cesare Scaligero (l'*editio princeps* dei *Poeticæ libri septem*, un elegante *in folio* apparso nel 1561 – compreso fra i postillati barberiniani – conserva segni eloquenti dell'intensa meditazione tassiana all'opera, a partire dal 1581-82), ⁵³ che si prefigge di conciliare «l'elemento umanistico-edonistico con quello etico-sociale a impronta più o meno controriformistica». ⁵⁴ Per il filosofo trentino, trapiantato in Francia, digressioni e *sub-fabulae*, chiamate a posticipare il compimento dell'azione nel racconto, costituiscono «lo strumento migliore per sollecitare l'attenzione dello spettatore». ⁵⁵

Sulla base di quanto abbiamo finora detto a livello teorico, è doveroso verificare tale strategia sul piano della prassi. Dopo il *summit* infernale del canto IV (2-19), la cui forza argomentativa – spiegano Guido Baldassarri ⁵⁶ ed Ezio Raimondi – consiste nell'aver portato la figura di Satana entro la sfera del sublime, «sottraendolo all'ipotetica tradizionale del comico e del grottesco imposta dall'archetipo “simia Dei”», ⁵⁷ vengono disposti sulla scacchiera tutti gli elementi che frantumano l'unità dei crociati: «Sia destin ciò ch'io voglio: altri disperso / se 'n vada errando, altri rimanga ucciso, / altri in cure d'amor lascive immerso / idol si faccia un dolce sguardo e un riso. / Sia il ferro incontra 'l suo rettor converso / da lo stuol ribellante e 'n sé diviso: / pèra il campo e ruini, e resti in tutto / ogni vestigio suo con lui distrutto» (*Lib. IV* 17).

Dal concilio dei demoni («Da questo canto, quasi da fonte, derivano tutti gli episodi», sintetizzava il Tasso nella *Favola* inviata a Orazio Capponi) ⁵⁸ prende avvio la 'sacca oscura' dei canti IV-XIII, 72 del poema e il primo grande episodio della *Liberata*: l'entrata in scena dell'avvenente Armida nel campo dei cristiani. La donna, con le iperboliche lodi del «giovinetto Eustazio», viene ad assumere i contorni di una *figura Mariae* nello spazio del sacro (*Lib. IV* 34, 2-4; 35, 2 e 7-8; 36, 6; 37, 5). ⁵⁹ Per di più, la nipote di Idraote, stuzzicando il desiderio carnale, goffamente represso dai suoi ammiratori, non solo ottiene il soccorso richiesto a Goffredo, ma fa sì che altri, di notte, la inseguano segretamente. Nel susseguirsi degli eventi dei canti IV-V, risalta in primo piano il profilo di Rinaldo, il quale, macchiatosi del reato di sangue nello scontro con Gernando (*Lib. V* 16-31), per non aver saputo tenere a freno l'ira, è costretto ad allontanarsi dal campo.

A fronte degli episodi che avranno seguito nella *Liberata*, la «necessità» di Rinaldo, nella conquista di Sion, è prefigurata da Tancredi, lucidissimo nei rari momenti in cui non gli



appare davanti Clorinda: «Ben tosto fia, se pur qui contra avremo / l'arme d'Egitto o d'altro stuol pagano, / ch'assai più chiaro il tuo valore estremo / n'apparirà mentre sarai lontano; / *senza te parranne il campo scemo, / quasi corpo cui tronco è braccio o mano*» (*Lib. V* 50, 1-6). L'esercito cristiano, in assenza del suo migliore eroe, è incompleto. Più il narratore sarà astuto a ritardare l'esposizione delle informazioni relative alla sua «richiamata», più il racconto risulterà efficace.

Gli studi di matrice neurocognitivista e neurolinguistica hanno rilevato che nell'alternanza continua tra tensione e risoluzione è possibile intravedere i due poli costitutivi dell'esperienza emotiva. Gli scienziati, ricorrendo alla risonanza magnetica funzionale (fMRI), hanno altresì dimostrato come la *suspense*, in un contesto letterario e musicale, coinvolga i sistemi limbico e paralimbico del cervello. Stefano Calabrese, a tal proposito, osserva:

Per i neuroscienziati la dinamica tensionale sarebbe uno strumento evolutivo selezionato per corrispondere a una necessità di "omeostasi" psicologica, cioè alla innata tendenza umana verso la risoluzione delle dissonanze, dei conflitti interpretativi e delle incertezze cognitive, al fine di ristabilire uno stato di equilibrio neurochimico nel cervello: il piacere generato dalla suspense fungerebbe pertanto come ricompensa e incentivo nell'esercizio della funzione fondamentale dell'anticipazione e della generazione di aspettative.⁶⁰

Siccome in questa sede non è concesso esaminare nel dettaglio le modalità tramite cui si incastonano, nel tronco della *fabula*, gli episodi suscettibili di innescare o disinnescare un effetto di tensione, si vedrà come Tasso susciti il desiderio d'attesa di Rinaldo nel campo dei cristiani. Il campione crociato assolve al compito di «detonatore di curiosità»⁶¹ facendo assumere al discorso un avanzamento progressivo (*step-by-step*), che scandisce i tre momenti principali del racconto: *perturbazione*, *riavvicinamento* e *fine*. Per comodità espositiva, considereremo soltanto il primo.

Nella fase della *perturbazione*, riguardo alle sorti di Rinaldo, il narratore stabilisce un'identità di conoscenza – Sternberg parlerebbe di «identica ignoranza»⁶² – tra i personaggi e lo spettatore, costretto a procedere a tentoni in vista dell'illuminazione finale. Nei canti VI-X, il cavaliere cristiano agisce passivamente: sentiremo parlare di lui nel canto VII, quando Goffredo, con gli «occhi gravi e tardi» (*Lib. VII* 58, 1), di fronte all'imminente minaccia di Argante, è costretto a stilare la «lista degli assenti» (*Lib. VII* 58-59), quasi a «tracciare un primo bilancio dell'indebolimento dell'esercito cristiano»: ⁶³ Tancredi, accecato dall'amore di Clorinda, era uscito dal campo di battaglia alla fine del canto VI; al drappello dei sorteggiati incaricati di seguire Armida, se ne erano aggiunti altri durante la notte, «ed ito è in bando / l'invitto eroe ch'uccise il fier Gernando» (*Lib. VII* 58, 7-8). Rinaldo sarà poi menzionato da Astragorre, che, commentando con Aletto l'arrivo tra le fila dei cristiani di Carlo di Danimarca, unico sopravvissuto all'agguato di Solimano («Questi, narrando del suo duce ardito / e de' compagni a i Franchi il caso fero, / paleserà gran cose; onde è periglio / che si richiami di Bertoldo il figlio»: *Lib. VIII* 2, 5-8), concerterà una strategia (per ora imprecisata all'uditorio) finalizzata a ostacolare il ritorno dell'eroe.



Il lungo racconto di secondo grado di Carlo (VIII, 5-42) riveste invece una funzione *esplicativa*,⁶⁴ poiché da un lato illustra nei dettagli le cause del «fero caso» citato a inizio canto dai due emissari di Satana, dall'altro spinge il discorso narrativo in avanti grazie al motivo 'romanzesco' della spada di Svenno (34-36), destinata a essere impugnata da Rinaldo per vendicarne il martirio nell'assedio di Gerusalemme.

Adesso, l'audacia dell'autore sta nel confondere l'attesa del lettore: affinché non si attivi il «dispositivo provvidenziale»⁶⁵ che porterà al recupero di Rinaldo, il narratore ricorre all'espedito della deviante analesi di Aliprando (51-56), che scatenerà la sedizione di Argillano. Essa, osservata retrospettivamente, avrà il gusto di un doppio inganno (rivelato, nella sua interezza, da Rinaldo al «saggio» di Ascalona nel canto XIV: 51-56): quello ai danni dei cristiani perpetrato da Armida e dai demoni, i quali inducono a far credere che Rinaldo sia morto, e quello del Tasso, che nel canto VIII ha messo in atto il più grande depistaggio della *Liberata*.

Con l'analessi dell'inglese Guglielmo (*Lib. X* 60-72), uno degli ostaggi del drappello tenuto prigioniero dalla nipote di Idraote, nel castello del Mar Morto, assistiamo a un colpo di scena: il figlio di Sofia e Bertoldo è vivo e ha liberato i compagni, mentre in catene venivano portati dalla maga verso l'Egitto, evitando così la disfatta dei cristiani nella battaglia del canto IX contro i pagani.

L'allocuzione di Pietro l'Eremita posta in chiusura del canto X (73-78) – scrive Lanfranco Caretti – servirà a conferire solennemente al giovane ribelle dignità e altezza di destino, «additandolo, ancor prima del pentimento e della purificazione, come designato del cielo a compiere l'impresa più ardua della guerra: la liberazione della selva di Saron».⁶⁶

Il canto X, ripercorso dalla specola dell'officina delle *Lettere poetiche*, mostra una maggiore complessità. Tasso, discutendo le sue scelte compositive con i revisori, si rende conto che è ancora troppo presto per sciogliere il nodo riguardo alla «richiamata» di Rinaldo. Egli prende coscienza del fatto che la fiamma dell'attesa può essere mantenuta viva attraverso una modifica strutturale di ampia portata: la delocalizzazione del sogno di Goffredo dal canto X al XIV:

Mi dà fastidio, nella richiamata di Rinaldo, che egli si chiami innanzi al bisogno, onde vo pensando di trasferire il sogno di Goffredo, che è nel decimo, e tutto quel che segue della richiamata di Rinaldo, nel principio del decimoquarto; il che mi torna commodissimo e facilissimo, ché non mi converria pure alterare quattro o cinque stanze.⁶⁷

6.

Nel tentativo di sondare le strategie persuasive adottate dal Tasso, per mantenere desta l'attenzione del lettore, converrà ora riflettere sull'irrequieto paesaggio interiore dei personaggi. Per lo scrittore della *Liberata* si è parlato di un narratore «passionato» e «sentimentale».⁶⁸



In effetti, l'«affettuosa e amica voce»⁶⁹ del narratore, filtrata da una scrittura divisa tecnicamente fra *epos* e teatro,⁷⁰ raggiunge l'effetto di una partecipazione commossa da parte del destinatario dell'opera, poiché si presenta profondamente solidale con le sventure dei personaggi, siano essi cristiani o pagani.

Lanfranco Caretti, in relazione alla *suspense* della *Liberata*, ha affermato:

Tanto sui personaggi che sui luoghi, innestati di scorcio e con funzione partecipante, si stende l'ombra d'una minaccia, di una segreta insidia. È la tipica *suspense* tassiana; [...] una *suspense* che è inerente alla coscienza stessa del poeta, proiezione letteraria del suo sgomento di fronte alla realtà. Così il piacere appare insediato dal sentimento della labilità, e si fa tanto più acre e voluttuoso quanto più se ne avverte l'effimera durata; l'amore è contristato dalla corresponsione negata e soprattutto dai presagi funesti, e si nutre di languidi ardori o di disperata mestizia; la fama terrena è corrosa dal trascorrere del tempo, e lascia di sé solo un'eco fragile che il vento disperde; [...] l'idea stessa della vita, infine, è ovunque associata a quella della morte.⁷¹

Il brano, trasferito nell'universo dialettico del racconto, acquista un elevato stadio di intensità patetica e d'introspezione psicologica se prendiamo in esame, a titolo esemplificativo, alcuni aspetti delle vicende sentimentali di Erminia e di Tancredi.

Si apra il canto VI e si consideri la lunga sequenza che vede Erminia protagonista nei panni di donna pietosa e sognatrice,⁷² ansiosa di lenire le ferite che l'amato Tancredi si è procurato nello scontro con Argante (55-78). A vanificare le illusioni della pagana, che già immagina «abbracciamenti onesti» (77, 3) suggellati da «nozze avventurose» (77, 4), è l'intervento lirico del narratore sulla scena: «Da tai speranze lusingate (*ahi stolta!*) / somma felicità a sé figura» (*Lib.* VI 78, 1-2). Quando l'«amore» vince sull'«onore» e spinge la donna a indossare le armi di Clorinda, la *suspense* deriva dall'anticipazione al lettore di un pericolo ignorato dal personaggio. Nella fattispecie, la proiezione mimetica consisterà nell'entrare mentalmente nell'universo abitato da Erminia, ma solo in qualità di testimoni passivi degli eventi raccontati, senza alcuna possibilità di interferire con essi. Ha ragione Raphaël Baroni nel sostenere che, in determinate opere, con un piede siamo nel mondo del racconto, in attesa di un dramma imminente dalla cui minaccia vorremmo allontanare i personaggi, con l'altro siamo «nel mondo reale, condannati al tragico ruolo di Cassandra».⁷³

La medesima condizione di impossibilità di azione del lettore si verifica nel celebre assolo, o meglio, nell'amplesso mascherato dal duello, di Tancredi e Clorinda. Non importa quante volte si leggerà la seconda metà del canto XII: il desiderio di uno spettatore sentimentale sarà sempre quello di sottrarre la spada al cavaliere, che, qualche momento prima di scoprire la vera identità della donna, 'gode' nel vederla soffrire: «Misero, di che godi? oh quanto mesti / fiano i trionfi ed infelice il vanto! / Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti) / di quel sangue ogni stilla un mar di pianto» (*Lib.* XII 59, 1-4).

Con la morte di Clorinda, Tancredi è costretto a fare i conti con il classico argomento dell'irreparabile, il cui valore – spiegano gli autori del *Trattato dell'argomentazione* – può essere connesso con la quantità, «durata infinita del tempo che trascorrerà dopo che l'irreparabile sarà stato compiuto» e con la qualità, in quanto all'«avvenimento qualificato



irreparabile si attribuisce l'unicità». ⁷⁴ Le conseguenze di tale avvenimento non si limiteranno allo sconforto di Tancredi, sordo alle parole della ragione pronunciate dal «venerabil Piero» (85-89), né all'impossibilità dell'eroe di abbattere i prodigi della selva, a causa dello sbigottimento e dell'angoscia amorosa (*Lib.* XIII 32-49). Il senso di colpa per aver ucciso Clorinda genera in lui un'inquietudine che perdurerà fino al canto XIX, allorché il crociato, una volta soppresso Argante, perderà i sensi: «e di tenebre il dì già gli s'appanna» (*Lib.* XIX 28, 6). Si tratta di un destino annunciato dall'eroe stesso nel disperato monologo seguito all'uccisione della pagana: «e del sol che scopri le mie sventure, / a schivo ed in orrore avrò il sembante» (*Lib.* XII 77, 5-6). ⁷⁵

7.

Sostiamo ancora un po' nei labirinti del cuore dei personaggi ed esaminiamo il tema dell'«attesa del contraccambio del sentimento amoroso» ⁷⁶ attraverso un particolare caso di iterazione. Partiamo da un principio teorico enunciato da Arnaldo Soldani:

Anche dal punto di vista delle iterazioni a grande distanza l'elemento che più di ogni altro riesce a suscitare il fenomeno è il personaggio, vero centro vitale della narrativa tassiana, al quale il ritorno di un certo tipo di lessico garantisce insieme un forte tratto distintivo e una continuità di rappresentazione lungo tutto il poema. ⁷⁷

Tra le ripetizioni che hanno un rapporto diretto con la struttura portante, ideologica e compositiva del racconto, vi è il motivo conduttore della rosa. ⁷⁸ Pare interessante osservarne il funzionamento nell'intreccio, poiché la figura è strettamente connessa con i mutamenti di stato che subisce la proteiforme Armida e, in un certo senso, prepara consapevolmente lo spettatore all'attesa riconciliazione finale della donna con Rinaldo (cassata dal poeta solamente durante la revisione romana).

La pagana, al posto dell'*unum*, insistentemente reclamato dai personaggi che sostengono la «visione teocentrica» del poema (Goffredo e Pietro l'Eremita), valendosi della categoria del molteplice e del vario, sin dal suo ingresso in scena, ha la possibilità di creare una compiuta apparenza di realtà continuamente rinnovata. ⁷⁹

Nel canto quarto della *Liberata*, gli attributi della rosa traslati al corpo umano (il volto e la bocca) consentono al poeta di esprimere la carica erotica della pagana, prima che si consumi la sua strage di cuori nel campo dei cristiani: «Dolce color di rose in quel bel volto / fra l'avorio si sparge e si confonde, / ma ne la bocca, onde esce aura amorosa, / sola rosseggia e semplice la rosa» (*Lib.* IV 30, 5-8).

Vale la pena notare che in una redazione precedente del canto IV, tramandata dai testimoni An e Vo, Tasso tendeva a smorzare il tratto cromatico del fiore. Di conseguenza, l'effetto sensuale di Armida, in quel contesto, risultava avere un impatto leggermente minore sullo spettatore: «e ne le guance e ne le labra accolto / dolce color di mattutine rose, / e qual zefiro suol tra vaghi fiori / aura spira fra lor d'arabi odori» ⁸⁰ (*Lib.* IV 30, 5-8). Possiamo



ipotizzare che l'autore, in corso d'opera, si sia reso conto che i versi, sottoposti a leggere modifiche strutturali, avrebbero potuto essere meglio reimpiegati per descrivere, poco più avanti, l'insidia del mentito pudore di Armida di fronte ai suoi corteggiatori: «O pur le luci vergognose e chine / tenendo, d'onestà s'orna e colora, / sì che viene a celar le fresche brine / sotto le rose onde il bel viso infiora, / *qual ne l'ore più fresche e matutine* / del primo nascer suo veggiam l'aurora; / e 'l rossor de lo sdegno insieme n'esce / con la vergogna, e si confonde e mesce» (*Lib.* IV 94). Non sarà certo un fatto accidentale che la similitudine introdotta nel v. 5 della vulgata, sostituisca il distico 5-6 della stesura precedente: «né pur a gli occhi ed a l'aurato crine / ma nel vermiglio aspetto appar l'aurora».⁸¹

Differente si prospetta la situazione del canto XVI: qui, lo scrittore, per dirla con Giovanni Pozzi, «alleva» la sua rosa nel «paradiso di voluttà»⁸² costruito da Armida all'interno del giardino delle isole Fortunate. L'invito al piacere, affidato all'immagine del fiore, viene scandito con battute edonistiche al centro di una scena dove la tentazione sollecitata dal «sermon» del pappagallo, che invita Carlo e Ubaldo a godere dell'attimo fuggente (*Lib.* XVI 14-15), viene vinta non tanto dal libero arbitrio dei campioni di Cristo, quanto dal programma spirituale della Riforma cattolica, di cui si era fatto rappresentante, in conclusione del canto XV, il mago cristianizzato di Ascalona, che aveva fornito ai due cavalieri, incaricati di riportare Rinaldo al campo, tutti gli strumenti per riaffermare il predominio dell'intelletto sui sensi: «Fra melodia sì tenera, fra tante / vaghezze allettatrici e lusinghiere, / va quella coppia, e rigida e costante / se stessa indura a i vezzi del piacere» (*Lib.* XVI 17, 1-4). Il tema figurale della rosa si sviluppa poi nell'atto narcisistico di Armida allo specchio, che ride agli elogi del suo 'servo' d'amore e non smette, per questo, di «badare alla propria *toilette*»:⁸³ «e nel bel sen le *peregrine rose* / giunse a i *nativi gigli*, e 'l vel compose» (*Lib.* XVI 23, 7-8).

Il contrasto tra la rosa, emblema della sensualità, e il candore del giglio, allegoria della purezza e dell'innocenza, richiama l'antinomia connaturata al carattere della donna (passionale e al contempo fragile) e ritorna, significativamente, nel viaggio di Rinaldo nella selva dei morti del canto XVIII. Com'era avvenuto per Carlo e Ubaldo, anche l'eroe destinato a vendicare la morte di Svenno opera per mezzo di una guida (Pietro l'Eremita lo ha messo in guardia dalle tentazioni amorose della selva di Saron: *Lib.* XVIII 10), grazie alla quale sarà in grado di esorcizzare l'«arcadia in maschera»⁸⁴ inscenata dai demoni, che tentano invano di sedurlo con la riproduzione della medesima coreografia del giardino delle delizie di Armida: «Dove in passando le vestigia ei posa, / par ch'ivi scaturisca o che germoglie: / là *s'apre il giglio* e qui *spunta la rosa*, / qui sorge un fonte, ivi un ruscel si scioglie, / e sopra e intorno a lui la selva annosa / tutta pareo ringiovenir le foglie» (*Lib.* XVIII 23, 1-6).

In merito alla diversa predisposizione d'animo di Tancredi e Rinaldo nella selva di Saron, ascoltiamo le parole di Elisabetta Selmi:



Se Tancredi alimenta da sé i propri mostri interiori, quali «ingannevoli argomenti» di una babelica «varietà» di opinioni, di false immagini prodotte dall'infermità di ragione e dall'erranza romanzesca, nel caso di Rinaldo, pienamente reintegrato nella sua dignità epica, dopo l'espriante ascesa all'Oliveto, il «meraviglioso» del bosco è, invece, fenomeno tutto esteriore che agisce da specchio, al modo di un fittizio fondale scenico (XVIII, 27, I: «Quai le mostra le scena e quai dipinte»), evocante i fantasmi di una tentazione romanzesca ormai scaduta al rango di una sofistica persuasione, sconfitta dalla ritrovata integrità dell'eroe e dall'unità del poema.⁸⁵

Rinaldo, liberatosi definitivamente dal dominio degli incantesimi di Armida e purificato dal rituale della penitenza può vincere i prodigi della selva e unirsi ai suoi compagni nella conquista della Città Santa:

*La rugiada del ciel su le sue spoglie
cade, che parean cenere al colore,
e sì l'asperge che 'l pallor ne toglie
e induce in esse un lucido candore;
tal rabbellisce le smarrite foglie
a i matutini geli arido fiore,
e tal di vaga gioventù ritorna
lieto il serpente e di novo or s'adorna.*

(Lib. XVIII 16)

Da quanto sembrano indicare gli echi intratestuali dell'ottava 16 del canto XVIII e l'ottava 129 del canto XX, la pagana, analogamente a Rinaldo, affinché l'unione con l'amato sia possibile, deve simbolicamente morire per essere riassorbita nel cosmo cristiano. Il mutamento da una condizione all'altra, che vedrà Armida redenta e proiettata verso una nuova vita, è ancora una volta affidato alle potenzialità simboliche di una rosa avvizzita, che riacquista colore sotto una rasserenante pioggia mattutina:

*e 'l bel volto e 'l bel seno a la meschina
bagnò d'alcuna lagrima pietosa.
Qual a pioggia d'argento e matutina
si rabbellisce scolorita rosa,
tal ella rivenendo alzò la china
faccia, del non suo pianto or lagrimosa.
Tre volte alzò le luci e tre chinolle
dal caro oggetto, e rimirar no 'l volle.*

(Lib. XX 129)

Le azioni complementari compiute da Rinaldo e Armida rivelano come la coppia si completi a vicenda: «quel che lega in profondo i due personaggi e li vota alla ripetizione (ossia all'unione, al distacco e al ricongiungimento)» – suggerisce Franco Fortini – «è la loro identica subordinazione al principio del piacere». Quando l'ansia del dover essere li separa, il «languore erotico e regressivo» del cavaliere è «compensato dall'estrema e



infantile subordinazione alla collera e alla violenza cieca», quello della donna all'«intrigo e all'inganno».⁸⁶

8.

Tra gli elementi funzionali a un effetto di attesa, allo scopo di intensificare le emozioni e ad accrescere il nostro coinvolgimento per la sorte del personaggio, occorre prestare attenzione ai rallentamenti di ritmo delle scene, che permettono allo scrittore della *Liberata* di differire uno scioglimento avvertito come imminente. Un esempio, fra i tanti possibili, è offerto da una sequenza del canto XX. I protagonisti sono Rinaldo e Armida, quest'ultima combattuta fra due sentimenti opposti, amore e ira:

Sorse *amor contra l'ira*, e fe' palese
che vive il foco suo ch'ascoso tenne.
La man *tre volte a saettar distese*,
tre volte essa inchinolla e si ritenne.
Pur vinse al fin lo sdegno, e l'arco tese
e fe' volar del suo quadrel le penne.
Lo stral volò, ma con lo strale un *voto*
subito uscì, che vada il colpo a *vòto*.

Torria ben ella che il quadrel *pungente*
tornasse indietro, e le tornasse al core;
tanto poteva in lei, benché perdente
(or che potria vittorioso?), Amore.
Ma di tal suo pensier poi si ripente,
e nel *discordo sen* cresce il furore.
Così or paventa ed or desia che tocchi
a pieno il colpo, e 'l segue pur con gli occhi.

Ma non fu la percossa in van diretta
ch'al cavalier su 'l duro usbergo è giunta,
duro ben troppo a femminil saetta,
che di pungere in vece ivi si spunta.
Egli le volge il fianco; ella, *negletta*
esser credendo, e d'ira arsa e compunta,
scocca l'arco più volte e non fa *piaga*:
e mentre ella saetta, Amor lei *piaga*.

(Lib. XX 63-65)

La scena può essere interpretata tenendo a mente le *Lezioni di regia* del teorico del cinema Sergej Ejzenštejn.⁸⁷ Nelle conversazioni dedicate all'analisi del romanzo *Delitto e castigo* di Dostoevskij, il maestro russo non era molto distante dal Tasso quando, per la messa in scena dell'uccisione della vecchia usuraia da parte di Raskol'nikov, raccomandava agli



studenti di mettere in rilievo la lotta dell'omicida contro la propria irrisolutezza. Prima che l'assassino sferri, con l'accetta, il 'colpo secco' ad Alëna Ivànovna, è necessario creare un effetto *suspense*: l'obiettivo del regista è «impressionare» lo spettatore, portando lo sviluppo dell'azione al raggiungimento massimo di potenza emotiva.⁸⁸

Qualcosa di molto simile avviene nella *Liberata*. Se esaminiamo il movimento della pagana, vediamo che la prima quartina dell'ottava 63 è caratterizzata dall'inibizione (la donna vuole colpire e teme al tempo stesso di farlo), mentre la seconda, che traduce in atto l'intenzione di scoccare la freccia verso il nemico amante, è contrassegnata da un duplice movimento, attivo per la direzione e passivo per il ritmo. Nel distico finale, Tasso ha la possibilità di mostrare lo spirito contrastato di Armida profittando dell'*aequivocatio* prodotta dalle parole *voto...vòto*.

Segue una *suite* bipartita di natura introspettiva: quanto più la maga s'avvicina all'esecuzione del suo piano, tanto più aumenta il turbamento nel «discorde sen» (v. 6).

Nella stanza 65 conosceremo l'esito del gesto della donna: Rinaldo rimane praticamente illeso e Armida, ferita nell'orgoglio, persegue inutilmente l'attuazione del proposito bellicoso. Con l'intento di creare nel lettore un'attesa di completamento della frase, lo scrittore sfodera dal suo armamentario retorico l'anastrofe (vv. 5-6),⁸⁹ mentre, per conferire maggiore risolutezza e solennità ai movimenti della *femme fatale*, Tasso si affida al «concorso delle vocali» (vv. 6-7) richiamato, in prima istanza, nella *Lezione sopra il sonetto di Monsignor della Casa*. Erano stati Demetrio, letto nei *Commentarii* del 1562 al *De elocutione* di Pier Vettori,⁹⁰ e Quintiliano a insegnare al giovane poeta che la tessitura del colorito vocalico, «se ben rende alquanto aspra l'orazione, l'inalza però maravigliosamente».⁹¹ Con la rima identica del distico 7-8 (*piaga...piaga*), perfettamente calzante al contesto narrativo, lo scrittore enfatizza ulteriormente la posizione sentimentale di Armida, fino a toccare le vette del melodramma.

9.

Nell'universo polifonico della *Liberata*, al narratore 'passionato' si affianca un narratore, che sulla base delle suggestioni teoriche di Genette, possiamo definire 'ideologico'. Stabilire il *gap* tra le convinzioni dell'autore e quelle di chi racconta non è un'impresa facile. Ciononostante, dalla grammatica compositiva del testo emerge un fatto: spesse volte gli interventi del narratore (diretti e indiretti) prendono nella storia la forma di un commento 'pedagogico' autorizzato dall'azione.⁹²

Lo spirito del lettore, in attesa della conquista di Gerusalemme, ha bisogno di essere continuamente orientato verso il codice vincente dei cristiani e non deve in alcun modo cedere al fascino esercitato dalle forze demoniache, 'necessarie' a ritardare, nel limpido «sistema di spinte e contospinte» della *Liberata*,⁹³ il risultato della battaglia finale.

In prospettiva sociocritica, vi è in gioco il rapporto tra l'opera e il discorso che la società conduce su se stessa, l'«universo fuori-testo», che essa presuppone e alla quale fa riferimento.⁹⁴



Visto da questa particolare angolazione, il racconto testimonia l'ansia spirituale che attanagliò l'anima dolente del poeta all'indomani della chiusura del Concilio di Trento. Con l'inasprimento delle norme ecclesiastiche, tese a reprimere la diffusione dei libri che non obbedivano al progetto di disciplinamento dei fedeli e di moralizzazione dei loro costumi, Tasso si guardò bene dal destare sospetti riguardo alla sua 'integerrima' ortodossia.⁹⁵

Si considerino i commenti del narratore per quel che concerne la 'debolezza' delle arti magiche di Ismeno: «Giudicò questi (*ahi, cieca umana mente, / come i giudizi tuoi son vani e torti!*) / ch'a l'essercito invitto d'Occidente / apparecchiasse il Ciel ruine e morti» (*Lib. IV 21, 1-4*) e alle parole da lui pronunciate al momento dell'incantesimo della selva: «Disse, e quelle ch'aggiunse *orribil note, / lingua, s'empia non è, ridir non pote*» (*Lib. XIII 8, 7-8*). Si legga inoltre quanto il narratore afferma sul sostegno dato dal cielo a Goffredo quando la torre dei cristiani rischia di andare in fumo, per via delle fiaccole di zolfo e di pece preparate dall'«empio Ismeno»: «Oh glorioso capitano! oh molto / dal gran Dio custodito, al gran Dio caro! / A te *guerreggia il Cielo*; ed ubidenti / vengon, chiamati a suon di trombe, i venti» (*Lib. XVIII 86, 5-8*). Gli ultimi versi dialogano con l'ottava 89 dello stesso canto, in cui, con la morte del mago, si celebra la definitiva sconfitta di Satana e dei suoi emissari: «Lasciàr gemendo i tre *spirti maligni / l'aria serena e 'l bel raggio celeste, / e se 'n fuggir tra l'ombre empie infernali. / Apprendete pietà quinci, o mortali*» (89, 5-8).

La netta presa di posizione di chi racconta a favore del codice cristiano viene dispiegandosi anche nel corso di quei duelli dove la dimensione epica prende il sopravvento sulla lirica. Sarà sufficiente ascoltare la voce del narratore riguardo al comportamento di Argante, che, nello scontro con Raimondo di Tolosa del canto VII, vede cadere a terra la spada in «mille pezzi» per essersi opposto all'intervento delle forze celesti: «*Fragile* è il ferro allor (ché non resiste / di fucina *mortal temprata terrena / ad armi incorrottili ed immiste / d'eterno fabro*) e cade in su l'arena»: *Lib. VII 93, 1-4*. Il valore argomentativo della perifrasi «eterno fabro» è da leggere in contrapposizione all'«orribile prodigio» di Satana, giunto in soccorso dell'eroe pagano: «Argante, il tuo periglio allor tal era, / quando aiutarti Belzebù dispose. / Questi di cava nube ombra leggiera / (*mirabil mostro*) in forma d'uom compose» (99, 1-4). Il narratore 'ideologico' della *Liberata*, talvolta, per veicolare all'uditorio l'importanza di un determinato messaggio liturgico, è costretto dai revisori romani ad affidarsi alle potenzialità offerte dal cosiddetto «argomento d'autorità». È il caso del mago Ismeno e del mago cristianizzato di Ascalona. Da una missiva del 14 aprile 1576, indirizzata a Scipione Gonzaga, apprendiamo: «Scrissi a Vostra Signoria che, se 'l nome di 'mago' dava fastidio a cotesti signori, io il rimoverei da quei pochi luoghi ove si legge, ponendovi 'saggio' in quella vece».⁹⁶

Perelman e Olbrechts-Tyteca spiegano che qualsiasi appellativo di «saggio», «dotto», presentato come notorio, «serve in qualche modo da garanzia a un'autorità particolare, in base al gran numero di chi la riconosce». Caso limite è l'autorità divina «che supera tutti gli ostacoli che la ragione potrebbe opporre».⁹⁷ Muovendo da queste premesse, si può capire meglio perché Tasso, nelle pagine autoesegetiche dell'*Allegoria del poema*, composta nel giugno del 1576, ponga così tanto in risalto la figura del «saggio»:



Ma l'Eremita, che per la liberazione di Rinaldo indirizza i due messaggieri al Saggio, figura la cognizione soprannaturale ricevuta per divina grazia, sì come il Saggio la umana sapienza. Imperò che da l'umana sapienza e da la cognizione dell'opere della natura, e de' magisteri suoi, si genera e si conferma negli animi nostri la giustizia, la temperanza, il disprezzo della morte e delle cose mortali, la magnanimità, ed ogn'altra virtù morale: e grande aiuto può ricever l'uomo civile in ciascuna sua operazione da la contemplazione. *Si finge che questo Saggio fosse nel suo nascimento pagano; ma che, da l'Eremita convertito a la vera fede, si sia renduto cristiano; e ch'avendo deposta la sua prima arroganza, non molto presuma del suo sapere, ma s'acqueti al giudizio del Maestro [...].* Nè indarno è introdotta la persona di questo Saggio; potendo per consiglio solo dell'Eremita esser trovato e ricondotto Rinaldo: *per che ella s'introduce per dimostrare che la grazia del Signor Iddio non opera sempre negli uomini immediatamente, o per mezzi straordinarii, ma fa molte fiato sue operazioni per mezzi naturali.*⁹⁸

L'ultimo passaggio del brano sopraccitato pare particolarmente indicativo, poiché altro non è che la parafrasi di alcuni versi del canto XIV: il saggio di Ascalona, appellandosi alla mano provvidenziale di Dio, giustifica a Carlo e Ubaldo la funzione eziologica che è chiamato a rivestire nel poema con i medesimi termini dell'*Allegoria*: «Egli comanda e insegna, / mastro insieme e signor sommo e sovrano, / né già per nostro mezzo oprar disdegna / cose degne talor de la sua mano (*Lib. XIV 47, 1-4*).

10.

In conclusione, sia consentita una riflessione sul momento che precede l'ingresso di Tancredi nel castello della maga Armida nel Mar Morto, situato dove un tempo sorgevano le due città di Sodoma e Gomorra, per toccare con mano l'abilità del Tasso di generare la *suspense* e di dilatare i nuclei del racconto servendosi di un equivoco.

Riprendiamo preliminarmente in mano il finale del canto VI e l'inizio del VII; prestiamo poi attenzione alle parole del poeta, il quale in una missiva del 15 aprile 1575, inviata da Ferrara a Scipione Gonzaga, così giustificava l'allontanamento dal centro principale dell'azione:

Nel rimanente potrà forse parer loro che nel *principio del settimo canto ne gli errori d'Erminia e di Tancredi io mi slarghi troppo dalla favola*; ma in questa parte io ho apparecchiato gagliardissime difese (così mi paiono) e di ragioni d'auttorità: pur mi sarebbe di poca fatica il fare che Tancredi stesso narrasse poi la sua prigionia. *In somma mi è parso, sin che le macchine non erano fatte, né v'era che fare, ch'io mi potessi slegare al quanto, senza però perder di mira il fine del tutto; ma, poi che le machine son fatte, e che la guerra si stringe, anch'io mi stringo con la favola, né me ne parto punto, sin che la necessità, che s'ha di Rinaldo, non me n'allontana.*⁹⁹

Conviene innanzitutto sottolineare che Tasso, in chiusura canto VI, ricorre a quello che abbiamo definito effetto *cliffhanger*. L'eroe cristiano arde dal desiderio di abbracciare Clorinda: ogni volta che il crociato la vede (*Lib. III 23, 2; VI 27, 5; XIII 45, 1-4*),¹⁰⁰ o che ne sente parlare, rimane paralizzato. Persuasosi erroneamente del fatto che a curare le sue ferite sia venuta la donna amata, l'istinto prende il sopravvento sulla ragione e il crociato



decide di inseguire Clorinda (in realtà Erminia). Il canto VI, perfettamente bipartito in due sezioni (la sfida di Argante e Tancredi e il tema sentimentale e romanzesco dell'amore non corrisposto di Erminia),¹⁰¹ si conclude con la fuga del cavaliere cristiano: «Tancredi, cui dinanzi il cor sospese / quell'avisio primiero, udendo or questo, / pensa: "Deh! forse a me venia cortese, / e 'n periglio è per me", né pensa al resto. / E parte prende sol del grave arnese, / monta a cavallo e tacito esce e presto; / e seguendo gli indizi e l'orme nove, / rapidamente a tutto corso il move» (*Lib.* VI 114).

In *ouverture* del canto VII, il lettore si aspetterebbe di conoscere l'esito della fuga di Tancredi. Avviene il contrario: nel succedersi degli eventi ricchi di tensione epica e romanzesca del canto VI, il narratore sa che bisogna concedere al proprio interlocutore un momento di tregua, concepito «non semplicemente come un mezzo complementare per dare respiro allo spettatore, non come momento autonomo di abbassamento della tensione drammatica, ma come una linea di azione complementare a quella precedente».¹⁰²

Il motivo dell'inseguimento della persona amata viene quindi spezzato dalla sequenza pastorale (*Lib.* VII 5-22) di Erminia, introdotta da quattro ottave profondamente patetiche, che descrivono lo stato confusionale della donna, costretta a fuggire dai cavalieri cristiani in seguito al fallimento della sortita notturna. Le «ombrese piante / d'antica selva», presso cui Erminia si trova costretta a indirizzare i suoi passi, acuiscono lo smarrimento interiore della pagana e adombrano la storia personale di un infelice destino. L'idea di indossare le armi di Clorinda e poi gli abiti da pastorella sono vani mascheramenti di chi cerca un posto al sole nel mondo. Gli indumenti che rivelano la sua vera identità sono il «velo» e la «gonna»:¹⁰³ «Ah perché forti a me natura e 'l cielo / altrettanto non fèr le membra e 'l petto, / onde potessi anch'io la gonna e 'l velo / cangiar ne la corazza e ne l'elmetto?» (*Lib.* VI 83, 1-4). Erminia si servirà di questi due strumenti di seduzione e di cura per ridare «salute» e benessere all'uomo amato nel diciannovesimo canto (*Lib.* XIX 112-113).

Quando il regista del racconto sposta la cinepresa su Tancredi, assistiamo al medesimo turbamento di Erminia. La condizione del personaggio viene assimilata dalla cornice spaziale della selva circostante, folta «da le piante orride e spesse» (*Lib.* VII 23, 3) e simbolo del peccato, sopra la quale il personaggio indirizza il cammino «'n dubbio» (23, 5) e «per ignote / strade» (24, 5-6). Il ricordo e lo scrupolo di tornare al campo di battaglia (26), per adempiere ai suoi doveri di crociato, potrebbero ancora salvarlo, senonché all'equivoco dell'inseguimento si somma l'inganno del «corriero» (27), che conduce l'eroe «là dove un sozzo e rio / lago impaluda, ed un castel n'è cinto» (28, 5-6).

Tancredi è 'impaludato' negli spazi della maga. Sdegnato dalla conversione di Rambaldo all'Islam, si dichiara *miles Christi* (34); eppure, quando si ritrova richiuso nel «sepolcro de' vivi» (48) di Armida, in un momento di altissima intensità introspettiva, il primo pensiero non è rivolto alle sorti della guerra, bensì a Clorinda.



«**Leve perdita fia perdere il sole,**
 ma di più vago sol più dolce vista,
 misero! i' perdo, e non so già se mai
 in loco tornerò che l'alma trista
 si rassereni a gli amorosi rai».
Poi gli sovien d'Argante, e più s'attrista
 e: «Troppo» dice «al mio dover mancai;
 ed è ragion ch'ei mi dispreggi e scherna!
 O mia gran colpa! o mia vergogna eterna!».

(Lib. VII 48, 8; 49)

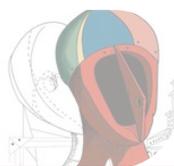
A livello intratestuale, il v. 8 della stanza 48, riproposto dallo scrittore unicamente nelle intime confidenze di Erminia a Vafrino («**Leve perdita è il regno,** io co 'l regale / mio alto stato anco perdei me stessa: / per mai non ricovrarla, *allor perdei / la mente, folle, e 'l core e i sensi miei*»: Lib. XIX 92, 5-8), segna la distanza di due personaggi ossessionati dal raggiungimento di obiettivi, tutto sommato, differenti. Tasso, nel canto XIX, lascerà volutamente aggrappato a un filo il destino di Erminia: durante la revisione romana il poeta è sfiorato persino dall'idea di trasformare la pagana in «religiosa monaca»,¹⁰⁴ se ciò fosse bastato a soddisfare le richieste del rigidissimo Silvio Antoniani, sineddoche dell'ambiente curiale. Malgrado il testo non fornisca alcuna indicazione sul destino futuro della coppia, la giuntura organica costruita dal poeta tra il canto VII e il canto XIX suggerirà forse che la passione tra il crociato ed Erminia non potrà essere paritetica, neppure dopo la morte di Clorinda? La domanda sorge spontanea, tuttavia il testo non autorizza a dare una risposta. Giunti al termine del nostro viaggio nell'opera, diremo che con Rinaldo e Tancredi, Tasso abbia voluto presentarci profili umani complessi, distanti dall'ideale dell'eroe perfetto, che nell'immaginario comune si distingue «per l'alto grado di volontà spirituale e di autocontrollo dinanzi all'istintività».¹⁰⁵

Nel fervore di una battaglia, dove si scatena «l'orgasmo sadico della carneficina»,¹⁰⁶ gli amori tempestosi della *Liberata* sono tutt'altro che alternativi alla tematica della guerra: il sentimento – insegna Gian Mario Anselmi – essendo per antonomasia l'antidoto alla violenza, è l'unica arma in grado di abbattere le «frontiere» dell'odio.¹⁰⁷



NOTE

- 1 Kierkegaard 2016: 33.
- 2 Baldassarri, *Introduzione* a Tasso 2014: 30: «Ricorrono [...] le condizioni per la proposta di uno schema quadripartito: una fase alfa, cui concorrono i testimoni superstiti di uno stato del testo (per la verità di proporzioni limitate del testo) anteriore alla “redazione 1575”; una fase beta, coincidente appunto con la “redazione del 1575”, una fase gamma, dinamica e progressiva, coincidente con la revisione romana [...]».
- 3 Tasso 2008: 476-477.
- 4 Ivi: 43.
- 5 Martinelli 1983: 35-57.
- 6 Gigante 2007: 86.
- 7 Tasso 1964: 5.
- 8 Idem 2008: 113.
- 9 Lettera n. 82 di Torquato Tasso a Orazio Capponi, estate 1576 (Tasso 1852-1855, I: 201).
- 10 Idem 1964: 23.
- 11 Aristotele, *Poetica*, 1455b, 18.
- 12 Calabrese 2016: 18.
- 13 Tasso 1964: 35.
- 14 Girardi 2010: 323.
- 15 Tasso 1964: 5.
- 16 Riguardo alla questione del rapporto che intercorre tra le fonti materiali della prima crociata e il racconto della *Liberata*, cfr. Ferretti 2010: 85-102; Di Santo 2015: 69-135; Idem 2018: 61-121; Girardi 2018: 167-183.
- 17 Zatti 1983: 12.
- 18 Il testo della *Liberata* si cita da Tomasi 2009.
- 19 Aristotele, *Poetica*, 1459a, 23.
- 20 Il sostantivo «spettatore», in continuità con gli studi di Ezio Raimondi, vuole mettere in risalto l'«effetto di spettacolarizzazione» raggiunto dal narratore ‘passionato’ della *Liberata*, che diventa parte di questo «teatro nella parola» (Raimondi 1994: 338).
- 21 Baroni 2020: 21.
- 22 Sulla distribuzione del vero, del falso e del soprannaturale nel corpo del racconto, cfr. Ferretti 2010: 84-102.
- 23 Russo 2014: 51.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Baldassarri 2014, *Nota a Il Gierusalemme*: 41.
- 26 Accogliamo la partizione della *Liberata* proposta da Ferretti 2010: 273: I-III: principio; IV-XIII 72: perturbazione; XIII 73-XVIII: rivolgimento; XVIII-XX: fine.
- 27 Raimondi 1980: 90.
- 28 Ivi: 107.
- 29 Tasso 2008: 45-46.
- 30 Baroni 2020: 87-88.
- 31 Guglielminetti 2005: 325-328.
- 32 Tasso 2008: 131.
- 33 Tasso 1852-1855, I: 212.
- 34 Bourneuf, Ouellet 2000: 162.



35 Baroni 2020: 50.

36 Zatti 2005: 21.

37 *Lib.* I 58.

38 Raimondi 1987: 231.

39 Baroni 2020: 42.

40 Genette 2006: 123.

41 In una lettera datata 3 maggio 1575, Torquato Tasso scrive a Scipione Gonzaga: «Scrissi a Vostra Signoria per la mia ultima che io nel decimosettimo dico tutte cose che sono appartenenti all'apparecchio del califfo, perché quello mi pare il luogo opportuno: et unisco insieme molte cose che dette sparsamente, oltre che mi romperiano il filo dell'altre, non fariano a mio giudizio tanta impressione ne' lettori» (Tasso 2008: 52-53).

42 Raimondi 1980: 103.

43 Güntert 1989: 86.

44 Si tenga ovviamente presente la celebre lettera del 20 maggio 1575 inviata dal poeta a Scipione Gonzaga: «Il lasciar l'auditor sospetto, procedendo dal confuso al distinto, dall'universale a' particolari, è arte perpetua di Virgilio; e questa è una delle cagioni che fa piacer tanto Eliodoro, et è molte volte usata (male o bene, non so) in questo libro» (Tasso 2008: 77-82:80). È opportuno notare che Matteo Residori ha avanzato non pochi dubbi circa la scelta di Carla Molinari di stampare nell'edizione delle *Lettere poetiche* «lasciar l'auditor sospetto», recuperando quindi la lezione della *princeps* (pubblicata dal Vasalini nel 1587), e respingendo come non necessaria la correzione *in sospeso* proposta da tutti gli editori successivi fino a Guasti. La lezione «sospetto», per Residori, appare del tutto isolata a fronte di un uso massiccio – nell'opera di Tasso come in quella di altri letterati cinquecenteschi – del verbo «sospendere» e dell'espressione «lasciar...sospeso» nella stessa accezione tecnica (Residori 2004: 40-41). A proposito della funzione di Eliodoro nel poema, Corrado Confalonieri scrive che Tasso ricorre strategicamente all'opera dello scrittore greco non soltanto per legittimare caratteristiche che, per il pubblico del suo tempo, apparivano piacevoli, in quanto peculiari di un testo come l'*Orlando Furioso*, ma anche per trovare un modello romanzesco alternativo ad Ariosto. Lo studioso, inoltre, dopo aver vagliato la posizione del Tasso teorico dei *Discorsi del poema eroico*, sostiene che l'assimilazione dei romanzi cavallereschi con gli antichi romanzi greci di Eliodoro e Achille Tazio comporta da parte del poeta un implicito riconoscimento della loro parentela (Confalonieri 2018: 263-277). Sulla tecnica tassiana di narrare 'dal confuso al distinto', cfr. Ferretti 2010: 340-345.

45 Bocca 2014: 273.

46 Tasso 1875, II: 85.

47 Orazio 1993: *Ars Poetica*, vv. 42-45.

48 Ivi: v. 143.

49 Tasso 1964: 177.

50 Ivi: 121.

51 Calabrese 2016: 16.

52 Citiamo da Bocca 2014: 350.

53 Zito 1999: 179; Le postille del Tasso ai *Poeticæ libri septem* dello Scaligero sono state riprodotte da Baldassarri 1983: 35-103.

54 Costanzo 1961: 36.

55 Calabrese 2016: 16-17.

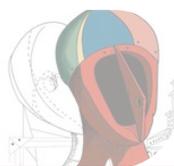
56 Baldassarri 1977: 43.

57 Raimondi 1980: 116.

58 Tasso 1852-1855, I: 198.



- 59 Metlica 2008: 287.
 60 Calabrese 2016: 68.
 61 Baroni 2020: 63.
 62 Sternberg 2010: 28.
 63 Tomasi 2009: 466.
 64 Genette 2006: 280.
 65 Pignatti 2005: 180.
 66 Caretti 2001: 135.
 67 Tasso 2008: 131-132. Il lavoro, a dire il vero, come testimonia una missiva del 24 gennaio 1576 inviata dallo scrittore a Scipione Gonzaga, si rivelerà più ostico del previsto: «Io mi affatico intorno al quattordicesimo; e veramente posso chiamar, questa, fatica, poich'è senza diletto. La Musa non mi spira i soliti spiriti; sì che credo ch'in queste nove stanze non vi sarà eccesso d'ornamento o d'arguzia: spero nondimeno che ne' versi sarà chiarezza e facilità senza viltà. E spero d'accoppiare insieme due cose, se non incompatibili, almeno non molto facili ad accompagnarsi; e queste sono: la necessità o la fatalità, per così dire, di Rinaldo, e la superiorità di Goffredo, e quella dipendenza che tutta l'attione del poema deve avere da lui» (Tasso 2008: 292-303: 292-293).
 68 Raimondi 1999: 6.
 69 Getto 1951: 379.
 70 Raimondi 1994: 340.
 71 Caretti 2001: 105-106.
 72 Sul desiderio di Erminia, che tenta di legittimare e purificare l'*eros* attraverso il sacramento matrimoniale, Francesco Ferretti osserva: «Il possesso vagheggiato da Erminia [...] non è quello dell'amante lasciva che soggioga il proprio amato, ma quello dell'infermiera casta e pietosa, che mira a stabilire un vincolo di gratitudine tra sé e il paziente-amante attraverso un *eros* sublimato» (Ferretti 2013: 25).
 73 Baroni 2020: 55.
 74 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 99-100.
 75 Prandi 2005: 165.
 76 Peron 2018: 12.
 77 Soldani 1999: 216.
 78 Per la distanza che separa la rosa tassiana da quella ariostesca, si veda Grosser 2015: 84-87.
 79 Güntert 1989: 195.
 80 Le ottave provvisorie del canto IV si citano dall'*Appendice I* dell'edizione Caretti 1979: 526-527. Sull'organismo provvisorio dell'ottava 30, nel canto IV, sono assai utili le considerazioni di Raimondi 1994: 319-320.
 81 Caretti 1979: 537.
 82 Pozzi 1974: 36.
 83 Metlica 2008: 280.
 84 Raimondi 1980: 188.
 85 Selmi 2005: 461.
 86 Fortini 1994: 373.
 87 Raimondi 1980: 71-74.
 88 Ejzenštejn 2000: 114-165.
 89 Sulla struttura 'a chiocciola' della *Liberata*, esaminata sulla scorta del dibattito critico intorno all'*ordo artificialis* nel Cinquecento (Tasso, Minturno, Muzio e Giraldo), cfr. Afribo 1996: 73-109.
 90 Raimondi 1980: 26.
 91 Tasso 1875, II: 128.



- 92 Genette 2006: 304.
 93 Caretti 2001: 105.
 94 Bourneuf, Ouellet 2000: 116.
 95 Fragnito 2011: 231-417; Prosperi 1999: 1304.
 96 Tasso 2008: 392.
 97 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 334.

98 Tasso 1875, I: 304-305. Riguardo al saggio di Ascalona, la tesi proposta nell'*Allegoria del poema* era già stata discussa dal Tasso in una lettera del 24 gennaio 1576 indirizzata a Scipione Gonzaga, di poco posteriore al soggiorno romano del poeta: «Nell'altra coordinazion dell'eremita al mago naturale, io procederò come si concluse fra 'l signor Flaminio e Vostra Signoria e me, quel dì che ne ragionammo: e questa invenzione sarà simile a quella di Dante. Finge Dante che Beatrice, cioè la teologia, guidi lui per mezzo di Virgilio, che vogliono alcuni che s'intenda per la scienza naturale» (Tasso 2008: 295-296).

99 Tasso 2008: 31-33.

100 Per quanto concerne la paralisi di Tancredi dinanzi al 'fantasma' di Clorinda (XIII 45, 1-4) e alla sua impossibilità di controllare razionalmente gli eventi, cfr. la nota 42 del commento alla *Liberata* di Chiappelli 1982: 546.

101 Caretti 2001: 129.

102 Ejzenštejn 2000: 43.

103 Sul velo e la gonna di Erminia, cfr. Curti 2019: 40-42.

104 Lettera di Torquato Tasso a Scipione Gonzaga del 24 aprile 1576 (Tasso 2008: 416-427: 424).

105 Curtius 1992: 189.

106 Raimondi 1980: 102.

107 Anselmi 1993: 627-662.

BIBLIOGRAFIA

- Afribo A. (1996), *Il senso che sta lungamente sospeso. Appunti su Tasso e la gravitas nel Cinquecento*, «Studi tassiani», anno XLIV/44, pp. 73-109.
- Anselmi G. M. (1993), *Gerusalemme liberata*, in *Letteratura italiana* [direzione: A. Asor Rosa]. *Le Opere*, vol. II, Torino, Einaudi, pp. 627-662.
- Aristotele (2018), *Poetica*, introduzione di Montanari F, a cura di A. Barabino, Milano, Mondadori.
- Baldassarri G. (1977), *Inferno e cielo: tipologia e funzione del meraviglioso nella Liberata*, Roma, Bulzoni.
- Idem (1983), *I. Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, Bergamo, Centro di studi tassiani.
- Baroni R. (2020), *I meccanismi dell'intreccio: introduzione alla narratologia funzionale*, trad. it. e cura di A. Amoroso e A. Leiduan, Arcidosso, Effigi.
- Bocca L. (2014), *Le lettere poetiche e la revisione romana della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Bourneuf R., Ouellet R. (2000), *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi.
- Calabrese S. (2016), *La suspense*, Roma, Carocci.
- Caretti L. (2001), *Ariosto e Tasso*, Torino, Einaudi.
- Confalonieri C. (2018), *Tasso, the Aethiopica and the Debate on Literary Genres between Renaissance and Baroque*, in Cueva E. et al. (a cura di), *Re-Wiring the Ancient Novel: Greek Novels*, Barkhuis & Groningen University Library, vol. I, pp. 263-277.



- Costanzo M. (1961), *Introduzione alla poetica di Giulio Cesare Scaligero*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXXVIII, fasc. 421, pp. 1-38.
- Curti E. (2019), *Armida disvelata. L'immagine del velo nella "Gerusalemme liberata"*, in Cinquegrani A., Crotti I., *Un viaggio realmente avvenuto: studi in onore di Ricciarda Ricorda*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital publishing, pp. 31-44, https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-345-8/978-88-6969-345-8-ch_05_JFzrDX8.pdf (ultimo accesso: 12 maggio 2021).
- Curtius E. R. (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, trad. it. di A. Luzzato, M. Candela, C. Bologna, Scandicci, La Nuova Italia.
- Di Santo F. (2015), *Tasso e la Cronaca di Guglielmo di Tiro*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. XVIII, n. 1, pp. 69-135.
- Idem (2019), *Il poema epico rinascimentale e l'Iliade: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società editrice fiorentina.
- Ejzenštejn S. (2000), *Lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Torino, Einaudi.
- Ferretti F. (2010), *Narratore notturno: aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini.
- Idem (2013), *Pudicizia e «virtù donnesca» nella Gerusalemme liberata*, «Griseldaonline», 13 (1), pp. 1-43, <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9198/9077> (ultimo accesso: 4 agosto 2021).
- Fortini F. (1994), *Tasso epico*, in Briaschi F., Di Girolamo C. (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 356-377.
- Fragnito G. (2011), *Cinquecento italiano: religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, a cura di E. Bonora, M. Gotor, Bologna, il Mulino.
- Genette G. (2006), *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Getto G. (1951), *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane.
- Gigante C. (2007), *Tasso*, Roma, Salerno.
- Girardi M.T. (2010), *In margine a un postillato tassiano dell'«Ars poetica» di Orazio*, in Bellini E., Girardi M.T., Motta U. (a cura di), *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, Milano, V&P, pp. 299-356.
- Idem (2018), *La "Gerusalemme" tassiana e le cronache della prima crociata*, «Studi tassiani», vol. LXVI, pp. 167-182.
- Grosser J. (2015), «*Un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso*»: appunti su costruzione dell'ottava e artificiosità nella *Liberata* (XVI, 1-15), «Italianistica», vol. XLIV, n. 3, pp. 61-88.
- Guglielminetti M. (2005), *Canto XIII*, in Tomasi F. (a cura di), *Lettura della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Güntert G. (1989), *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni: saggio sulla Gerusalemme liberata*, Pisa, Pacini.
- Kierkegaard S. (2016), *Aut-Aut: estetica ed etica nella formazione della personalità*, Milano, Mondadori.
- Martinelli A. (1983), *La demiurgia della scrittura poetica: Gerusalemme liberata*, Firenze, Olschki.
- Metlica A. (2008), *Armida davanti allo specchio. Modelli intertestuali nella Liberata*, «Filologia e critica», vol. XXXIII, n. II, pp. 276-289.
- Orazio (1993), *Tutte le opere*, a cura di L. Paolicchi, introduzione di P. Fedeli, Roma, Salerno.
- Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L. (2013), *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Torino, Einaudi.
- Peron G., Sangiovanni F. (2018), *L'attesa: forme, retorica, interpretazioni: atti del 45. Convegno Interuniversitario (Bressanone, 7-9 luglio 2017)*, Padova, Esedra.
- Pignatti F. (2005), *Canto VIII*, in Tomasi F. (a cura di), *Lettura della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Pozzi G. (1974), *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni Universitarie.
- Prandi S. (2005), *Canto VII*, in Tomasi F. (a cura di), *Lettura della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.



- Prosperi A. (1999), *Istituzioni ecclesiastiche e idee religiose nella Ferrara del Tasso*, in Venturi G. (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, vol. III, pp. 1293-1306.
- Raimondi E. (1980), *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki.
- Idem (1987), *Il mondo della metafora. Il Seicento letterario italiano: appunti delle lezioni del corso monografico 1986-1987*, Bologna, Cusl.
- Idem (1994²), *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi.
- Idem (1999), *Tasso e la totalità lacerata*, in Venturi G. (a cura di), *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, vol. I, pp. 3-12.
- Residori M. (2004), *L'idea del poema: studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola normale superiore.
- Russo E. (2014), *Guida alla lettura della Gerusalemme liberata di Tasso*, Roma-Bari, Laterza.
- Selmi E. (2005), *Canto XVIII*, in Tomasi F. (a cura di), *Lettura della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Soldani A. (1999), *Attraverso l'ottava: sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Lucca, M. Pacini Fazzi.
- Sternberg M. (2010), *Raccontare nel tempo (II): Cronologia, Teleologia, Narratività*, «Enthymema», n. I, pp. 74-116.
- Tasso T. (1852-1855), *Lettere*, a cura di Guasti C., Firenze, Le Monnier.
- Idem (1875), *Allegoria della Gerusalemme liberata*, in *Prose diverse*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, vol. I, pp. 297-308.
- Idem (1875), *Le considerazioni sopra tre canzoni di m. Gio. Battista Pigna intitolate «Le tre sorelle»*, in Idem, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, vol. II, pp. 71-100.
- Idem (1875), *Lezione sopra un sonetto di monsignor della Casa*, in Idem, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, vol. II, pp. 111-134.
- Idem (1964), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari, Laterza.
- Idem (1979), *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Milano, Mondadori.
- Idem (1982), *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Chiappelli, Milano, Rusconi.
- Idem (2008²), *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Milano, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda editore, Parma.
- Idem (2009), *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, Rizzoli-Bur.
- Idem (2014), *Il Gierusalemme*, introduzione, commento e testo critico a cura di G. Baldassarri, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Zatti S. (1983), *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano: saggio sulla Gerusalemme liberata*, Milano, il Saggiatore.
- Idem (2005), *Canto I*, in Tomasi F. (a cura di), *Lettura della Gerusalemme liberata*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Zito P. (1999), «Poesis addit ficta veris». *Le postille di Tasso allo Scaligero*, in Bruzzo F., Fanizza F. (a cura di), *Giulio Cesare Scaligero e Nicolò d'Arco: la cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra 15° e 16° Secolo*, Trento, Biblioteca civica, pp. 179-184.



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

*Negare l'antonomasia: Giacomo Casanova
e l'attesa di un riconoscimento tardivo*

ELENA GRAZIOLI

Università di Pisa

Corresponding author e-mail: elena.grazioli@phd.unipi.it

ABSTRACT

Giacomo Casanova trascorre l'ultima parte della sua esistenza a Dux, in Boemia, bibliotecario del conte di Waldstein. Qui, inizia la stesura delle sue memorie che lo condurranno, a differenza delle opere precedenti, a entrare nel canone degli autori settecenteschi. Si tratta, tuttavia, di un riconoscimento decisamente tardivo, giunto soltanto con la pubblicazione dell'Histoire de ma vie all'interno di prestigiose collane quali «I Meridiani» e «La Bibliothèque de la Pléiade». Verranno ripercorse alcune delle tappe fondamentali che conducono a questo successo postumo e si tenterà di meglio inquadrare gli ultimi anni dell'esistenza del cavaliere di Seingalt.

Giacomo Casanova spent the last part of his life in Dux, Bohemia, as the librarian of the Count of Waldstein. There, he began to write his memories, a work which – unlike his previous ones – determined his inclusion in the canon of Seventeenth-century authors. Such recognition, however, arrived only much later, when the Histoire de ma vie was published in prestigious book series such as «I Meridiani» and «La Bibliothèque de la Pléiade». The aim is to retrace some of the most important steps and milestones that lead to this posthumous success, and to have a better understanding of the last few years of the knight of Seingalt.

KEYWORDS

Giacomo Casanova, Histoire de ma vie, Eighteenth century, Epistolary



Hoc est vivere bis, vita posse priore frui.
Marziale, *Epigrammi* (X, 23)

Nell'arco temporale di vita trascorso a Dux prevale in Giacomo Casanova (1725 – 1798) la tendenza a concentrarsi sul mestiere di scrittore rispetto al tentativo di proporsi come letterato. Qui, in Boemia, nel castello del conte di Waldstein,¹ alla fine della sua esistenza, inizia la stesura della monumentale *Histoire de ma vie* – portata avanti insieme a diverse altre opere, di cui daremo in seguito esatta notizia – per la quale, ancora oggi, è saldo nell'immaginario collettivo in quanto avventuriero e seduttore per antonomasia. Casanova ha sempre desiderato testimoniare del suo tempo *en qualité de philosophe* e non certo in quanto soggetto privato: anelava a essere riconosciuto *homme des lettres* senza la mediazione della sua straordinaria vita. Eppure, le opere precedenti all'*Histoire de ma vie*, *pièces* teatrali, poesie, un romanzo, traduzioni e critica di ambito storico-politico (mi riferisco, ad esempio, alla *Confutazione della Storia del Governo Veneto d'Amelot de la Houssaye*,² come alla traduzione dell'*Iliade*³ e al libello *Né amori né donne*) avevano, in realtà, un valore insufficiente per poterlo annoverare fra gli uomini di lettere. Come ha osservato Bruno Capaci, fra gli studiosi più dediti ad approfondire la figura di Casanova, «occorre che lo scrittore venga liberato dall'invadenza di un preteso filosofo che non esiste, se non nell'accezione mondana di un certo *vivre en philosophe*. Casanova fu certamente un esponente minore della repubblica delle lettere, per non dire un suo cortigiano marginale». ⁴ Giacomo Casanova non si trovò fra quelle figure tutte egualmente partecipi di una complessa volontà di cambiamento, di cui un grande affresco ci lasciò Franco Venturi nel suo *Settecento riformatore*,⁵ ma si inserì nel suo tempo per un'altra via, attraverso la necessità di sconfinare dagli idilli arcadici e riprendere contatto con la realtà, affermando una visione puramente individuale e individualistica, ma legata all'esperienza vissuta, in quanto proprio il reale veniva a coincidere con l'idea stessa di piacere, come perfettamente sottolineò Raffaele Spongano all'interno del volume *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, nel capitolo consacrato all'edonismo.⁶ Sarà proprio il racconto autobiografico, alla fine, a condurre Casanova nel canone attuale degli autori settecenteschi; proviamo dunque a ripercorrere alcune delle tappe fondamentali di questo riconoscimento tardivo.

Casanova, all'età di undici anni, era già agile nella *maîtrise* del latino, poco dopo imparò da autodidatta il greco, si consacrò all'approfondimento della teologia e successivamente studiò diritto all'università di Padova.⁷ Proprio su questa educazione collegiale, comune in tutta Europa, unita a una intelligenza vivace, fece leva per giustificare il superamento del pregiudizio di classe. Casanova, che aveva dovuto inventarsi la sua stessa reputazione, prendendo il nome di cavaliere di Seingalt, utilizzò l'ingegno e la cultura come mezzi per aprirsi le porte del *beau monde*.⁸ È un uomo edotto, acuto, sagace, abile nella conversazione, pregi a cui aggiunge una disinvoltura indotta da occupazioni decisamente eterogenee e, probabilmente, la sua capacità di confrontare empiricamente le conoscenze acquisite sui



libri spiega parte del suo successo. Giacomo è ingenuo, però, nel credere che un'erudizione di superficie sia sufficiente per rendersi celebre nel Secolo dei Lumi. Se all'*homme des lettres* è richiesta una competenza pluridisciplinare, ancora sulla scia delle riflessioni di Capaci, «vi è una differenza fra il magistero rigoroso del letterato e la cultura dei *beaux mots* espressa da chi ha con il mondo delle lettere un rapporto incostante». ⁹ L'esercizio del pensiero richiede impegno, dedizione, concentrazione; Casanova, grazie alla prontezza di spirito, si lusinga di ottenere risultati eccellenti senza sacrifici, ma al vaglio critico risulta di una superbia troppo superiore rispetto all'effettiva profondità di analisi e di giudizio. Basti pensare alla faciloneria con cui liquida alcuni dei più brillanti scrittori del secolo, quali Rousseau e Voltaire. ¹⁰ Quest'ultimo, del resto, ben lo aveva compreso, e difatti in un *tête à tête* con il cavaliere di Seingalt, nella residenza di Ferney, lo aveva confinato nei modesti limiti di *un certain plaisant*. Casanova si accorge della sua protervia troppo tardi, quando ormai è anziano e sta scrivendo, come abbiamo ricordato, a Dux, la storia della sua vita; solo a questa altezza, coincidente con la retrospezione narrativa, si preoccupa *ex post* della valutazione di se stesso in quanto personaggio-poeta, per utilizzare le parole del Contini esegeta della *Commedia*. La correzione, all'interno del testo, è ben più tempestiva rispetto a quella avvenuta nella realtà: «avrei fatto meglio a tacere, a rispettarlo e a dubitare dei miei giudizi: avrei dovuto riflettere che, se non fosse stato per i sarcasmi che mi erano tanto dispiaciuti il terzo giorno, lo avrei trovato sublime». ¹¹

L'esistenza di Giacomo Casanova sembra scorrere fra due binari, due tendenze parallele in costante tensione fra loro: da una parte abbiamo il picaro e dall'altra il filosofo. Pur vivendo da avventuriero e libertino, ¹² in determinati momenti della sua vita è attirato verso quelli che Francesca Serra definisce nel suo volume *Casanova autobiografo* (2001) «luoghi della cancellazione di sé» – poiché causano la morte dell'avventura –: il matrimonio, la prigione, il ritiro ascetico. ¹³ Richiamando alla memoria quanto si è esplicitato inizialmente, in merito al desiderio di Casanova di appartenere alla repubblica delle lettere, occorre soffermarsi un breve istante sul travagliato esame di coscienza che portò Petrarca a dichiarare a Dionigi da Borgo San Sepolcro, nella celeberrima epistola dell'ascesa al Ventoso (*Familiare* IV, 1), di disprezzare la stoltezza degli uomini «i quali trascurano la loro parte più nobile, si disperdono in mille strade e si perdono in vani spettacoli, cercando all'esterno quello che si potrebbe trovare all'interno»: la vetta del monte Parnaso non si raggiunge inseguendo volubili passioni *au gré du vent*. L'uomo di scrittura e di studio è dunque collocato agli antipodi rispetto al carattere e all'essere al mondo di Casanova: il cavaliere di Seingalt si immerge nella società, si abbandona alle pulsioni, è avido di vicende eccezionali, non certo, per dirlo con Boccaccio, di ripulire «il fonte d'Elicona dal limo e dai giunchi palustri e ridonare alle acque la primitiva limpidezza». ¹⁴ Per queste ragioni è costretto a “uscire dal mondo”, tacitare la sua parte corporea e fisiologica, le sue passioni e i suoi slanci, allo scopo di far nascere la scrittura e il corpus autobiografico; un'attività che non richiede soltanto



l'allontanamento dalla vita vissuta, ma anche un luogo particolare: la *retraite* conserva per tutto il secolo un fortissimo prestigio di autorevolezza speculativa, sebbene il Settecento sia il secolo in cui cominciano a diffondersi caffè, alberghi, salotti, teatri – e questi spazi di socialità non tardino a essere preferiti all'isolamento –, «per narrare la propria storia persino il prototipo dell'*homme répandu* deve innanzitutto collocarsi in uno spazio dell'io ritirato». ¹⁵ È dunque possibile ambire allo statuto di io-narrante nel momento in cui si prende congedo dal mondo: grazie a questa distanza, che si incunea fra la propria “presenza nel” e “assenza dal”, si perviene a un'analisi distaccata, a un giudizio etico-morale non influenzato dalle emozioni, dall'*étourdissement* scaturito dal vivere appieno gli istanti della vita. Nel primo capitolo del già citato volume *Casanova autobiografo*, ovvero *Entrare in solitudine*, Serra fa riferimento all'episodio che si verifica nell'aprile del 1760 (Casanova era deciso a farsi monaco!) per esemplificare la tensione, il desiderio verso il *repos* e la solitudine, tipico di chi, in certi momenti, si disgusta dell'*usage du monde*. Si tratta, inoltre, di una modalità per fronteggiare il caso, la fortuna, per non essere, nelle loro mani, un burattino: ragionando attraverso le categorie introdotte da Locke e Hobbes, e dunque su un piano contrattualistico, si ottengono sicurezza e tranquillità cedendo la libertà, una libertà che rende, però, *victime du hasard*. ¹⁶ Un convento svizzero si configura quindi come uno dei luoghi per eccellenza del ritiro (ma si potrebbe egualmente condurre la nostra esemplificazione sul periodo trascorso presso la biblioteca di Wolfenbüttel, al fine di portare a compimento la traduzione dell'*Iliade* in dialetto veneziano). Casanova ci racconta che a Zurigo, già presa la risoluzione della clausura, con suo grande stupore, riuscì nell'intento di comportarsi saggiamente e, in pochi giorni, una pletera di cittadini prese a considerarlo assennato. Ovviamente, constatò all'istante che si trattava di una condotta che lo tediava profondamente, tuttavia, in queste determinate condizioni, fu tanto forte l'appagamento per la considerazione nella quale lo tenevano, e il rispetto con il quale lo guardavano, che si convinse di veder sparire l'*ennui* con l'abitudine alla saggezza. La risoluzione del cavaliere di Seingalt di fermarsi a Einsiedeln assume un rilievo incomparabile poiché a compierla è un libertino, eppure, non sorprendentemente, si tramuta in una incostanza e Casanova è di nuovo al centro di un *tourbillon* amoroso. Probabilmente, come sostiene Serra, se si fosse davvero rinserrato in convento, avrebbe potuto cominciare la stesura dell'*Histoire de ma vie* molto prima di quanto effettivamente avvenne, arrestando il racconto *ad hoc tempus*, quanto, infatti, si verificò a Dux: ritirato dal mondo, senza più avventure da vivere, attanagliato dalla noia, Casanova decise di ricordare e iniziare il racconto dal principio, gioendo del proprio passato e vivendo ancora una volta.

Nel periodo del ritorno a Venezia, Casanova aveva ormai cinquant'anni, il peso dell'età cominciava a gravargli sulle spalle, la tempra per reagire alle difficoltà era minore. Certo, avvenne il rientro in patria, grazie alla sua opera *Confutazione della storia del Governo di Venezia di Amelot de la Houssaye*, ma il tribunale dell'inquisizione gli conferì l'infamantissimo incarico di spia. ¹⁷ L'avvilimento morale che ne conseguì condusse Casanova a sottolineare più volte il desiderio di trovare finalmente la pace, identificandola come «il più prezioso



tesoro della vita».¹⁸ Che il libertino per antonomasia cerchi la pace come un tesoro, al pari del Petrarca,¹⁹ è, citando uno dei suoi migliori studiosi, Giorgio Ficara, «estraneo alla sua stessa legge»,²⁰ almeno certamente a quella della gioventù. Difatti, una volta raggiunta la condizione di io-ritirato a Dux, scopriamo, grazie al principe di Ligne, che Giacomo non riuscì ad adattarsi non trovandosi a suo agio in una condizione di tranquillità, continuò a provocare burrasche intorno a sé facendo nascere discussioni nel castello per qualsiasi sciocchezza:

Si urta con i monaci e provoca dissapori fra loro e il conte. Si prende delle indigestioni e dice che lo si vuole avvelenare. S'egli è trascurato la colpa è dei giacobini, anzi è per loro ordine. Compera, a credito, alla manifattura di stoffe di Oberteitersdorf, di proprietà del conte, e afferma che gli si manca di rispetto quando gli chiedono i denari.²¹

Inoltre, non dimentichiamo che ci sono pervenute *Dix-neuf lettres adressées à Faulkurcher*, talvolta identificate con il titolo *Lettere a un maggiordomo*,²² attraverso cui Casanova intendeva vendicarsi delle umiliazioni subite rendendo pubblico il suo conflitto con il maggiordomo del castello Feltkirchner²³ e il suo lacchè Wiederholt. Per queste ragioni veniamo ora a scontrarci con un netto divergere fra quello che rappresenterà l'ottenimento di questa pace nel soggiorno a Dux – solo nel momento in cui verrà licenziato Feltkirchner –, fatto di scrittura, stabilità, clausura, ricordo, studio, e quella che era la vita giovanile di Giacomo, *mouvement*, corpo, sesso, energia. Sulla scorta di una finissima riflessione di Robert Mauzi

le rêve du repos glisse souvent vers son contraire, révélant sa secrète ambivalence. Jamais le repos ne s'épure tout à fait du risque de la platitude ou de l'ennui. Il se donne comme un refus de la passion. Mais la passion, qui permet d'épuiser l'existence, n'est-elle pas aussi le bonheur? Le repos soustrait l'âme à l'aventure, aux ivresses imprévues, aux voluptés envoûtantes.²⁴

Del resto, le passioni costituivano un problema per qualsivoglia dottrina legata alla felicità; se «la tradition antique et la tradition chrétienne s'accordaient à rendre les passions responsables de toutes les douleurs humaines», nel corso del XVIII secolo il significato della parola *passione* cambia di senso, «passant de son sens classique à son sens moderne»,²⁵ fino a una giustificazione, quasi paradossale, di Rémond de Saint-Mard secondo cui tutte le passioni sono dotate del medesimo carattere e diventano tutte stimabili nel momento in cui sono in grado di renderci felici.

Se abbiamo constatato le modalità con cui, in alcuni periodi della vita del cavaliere di Seingalt, si placò l'animo dell'avventuriero per lasciare spazio all'esercizio di studio, dobbiamo ora precisare che questa ambivalenza non era altrettanto chiara nell'Ottocento; anzi, per la società del tempo l'abisso fra il giovane Casanova e il Giacomo bibliofilo e scrittore di Dux era profondissimo: nel momento in cui venne pubblicata la prima versione dell'*Histoire de ma vie*, nel 1828, i critici, in prima istanza, pensarono non potesse esserne lui l'autore



(preciso, sin d'ora, che si trattava di una versione 'corretta' secondo i gusti del Biedermeier). Nel 1857, Paul Lacroix, scrittore ed erudito francese, nel suo *Catalogue des livres* afferma di aver cercato il vero autore dei *Mémoires*, poiché non potevano appartenere a Giacomo Casanova: incapace di scrivere in francese e inesperto a un'opera di immaginazione e di gusto.²⁶ Lacroix attribuisce con «certitude morale» l'opera a Stendhal, del quale riconosce spirito, carattere, idee e stile. Sette anni dopo, sull'*Intermédiaire*, ritiene incontestabile la sua ipotesi, pervenuta mediante «un attentif examen plume à la main».²⁷ Per questa ragione, alla quale si aggiungono numerose contraddizioni e inesattezze, riscontrate già in precedenza da Ugo Foscolo, l'*Histoire de ma vie*, non sarà classificata all'interno del genere autobiografico, ma come romanzo di cui Giacomo Casanova non è che il protagonista.²⁸ Oltretutto, trascorrerà più di un secolo e mezzo, alla morte di Casanova, prima che il lettore europeo possa, per la prima volta, investigare il testo originale dell'*Histoire de ma vie*: tra il 1960 e il 1962 venne pubblicata l'edizione Brockhaus-Plon nella sua integralità e priva dei rimaneggiamenti più consistenti,²⁹ come invece fu il caso delle precedenti. La prima versione del manoscritto venne pubblicata nel 1828 in una redazione ricca di correzioni e, ironia della sorte, per chi, come Casanova, era profondamente avverso alla lingua teutonica, tradotta in tedesco da Schütz.³⁰ Una seconda, pirata, uscì lo stesso anno, ri-tradotta in francese dal tedesco³¹ (l'originalità, con Casanova, non viene meno). Non dobbiamo poi tralasciare quanto di più indebito: la versione che si lesse per più di un secolo, dal 1838 fino al 1960, è l'edizione Laforgue, costruita a partire da una profonda modifica dell'opera casanoviana, poiché il professore non solo corresse il lessico, ma censurò interi passaggi e ne aggiunse qua e là *au gré de son esprit*. Il mito di un Casanova «tout en légèreté et en amours poudrés»³² si crea espressamente a partire da questa versione del testo. I primi studi e le relative considerazioni in merito al suo talento di scrittore, senza dimenticare le iniziali esegesi storico-critiche, si costruirono sulla base di un'opera altra rispetto alla volontà d'autore.³³ Ancora meno sollecito, in tempi più prossimi a noi, è stato il sondare, in un quadro a sé stante e tutto a esso dedicato, il periodo di vita trascorso a Dux, poco approfondito dalla critica³⁴ e omesso volontariamente dall'istrionica costruzione autobiografica:

Mon histoire est celle d'un célibataire, qui dans cette année 1791 a soixante et six ans, et dont l'affaire principale fut celle de cultiver les plaisirs de ses sens: il n'en a pas eu de plus importants [...]. Cet homme écrit son histoire pour s'amuser, pour renouveler les plaisirs qu'il a eus en se les rappelant, et pour rire des peines qu'il a souffertes, et qu'il ne sent plus. Il écrit sa vie actuellement qu'il croit d'avoir fini de la faire. Il écrit comme un maître d'hôtel présente à son seigneur un compte rendu avant que de partir pour aller vivre ailleurs, ou pour disparaître.³⁵

Non solo ravvisiamo, in perfetta linea, del resto, con il suo egotismo, come Casanova ritenga di aver vissuto situazioni eccezionali, perciò degne di essere raccontate,³⁶ ma, più profondamente, non ci è celata la vera motivazione del *sibi scribere*:³⁷ Casanova, non senza uno sguardo di intesa al *Traité des Sensations* (1754) di Condillac e al debito nei confronti



del piacere dei sensi,³⁸ ci offre un resoconto “prima di partire” in linea con la tendenza alla confessione autobiografica, che sia di intento apologetico,³⁹ come nel caso delle *Confessions* (1782-89) di Rousseau⁴⁰ o delle *Memorie inutili* (1797) di Carlo Gozzi,⁴¹ o che si scriva per voluttà della reminiscenza e angoscia nei confronti dello scorrere del tempo, come dichiara Stendhal nella *Vie de Henry Brulard* (1890).⁴²

Casanova decide di scrivere della sua vita soltanto quando crede di averne esaurito la sua componente attiva, o, per meglio dire, la *vita activa* nella pienezza del termine (così il titolo, in traduzione italiana, del celebre saggio *The Human Condition* di Hannah Arendt).⁴³ Nel momento in cui non c'è più *πρᾶξις*, o restano di lei strascichi latenti in qualche ultimo *exploit*, forse più felicemente attribuitogli che piuttosto inquadrato in una dimensione reale,⁴⁴ Casanova sente il bisogno di scrivere e di conseguenza di ri-vivere. Del resto, se ci focalizziamo ancora una volta su quello che è il periodo di stesura dell'*Histoire de ma vie*, un lettore che non sappia ciò che gli è accaduto dopo il 1774, anno in cui fa terminare la sua autobiografia, probabilmente lo immagina coinvolto in qualche stravagante vicenda rivoluzionaria. Non diversamente, infatti, lo immagina Ettore Scola nel suo film *Il Mondo Nuovo* (1982); il regista ambienta la vicenda nel 1791 e colloca Casanova come *témoin ironique* della fuga di Luigi XVI e Maria Antonietta da Parigi verso Metz, per evitare il giudizio imminente dell'Assemblea nazionale.⁴⁵ Nella realtà, dove appaiono risvolti di vita più prosaici rispetto all'immaginario, dal 1785 Casanova si occupa della biblioteca e percorre un viale del tramonto segnato da sofferenze dovute alla malattia (e da motivi monetari che non gli permettono più di condurre una vita da libertino), unite a un profondo stato malinconico;⁴⁶ la vecchiaia chiama inevitabilmente entrambi a testimone, ma i dispiaceri dell'animo sono i più insidiosi: al di là della finestra che incornicia i libri polverosi e che racchiude la solitudine di una vita straordinaria – un'esistenza costellata di molti incontri ha immancabili addii –, c'è un mondo in declino, l'universo al quale Casanova appartiene si dissolve completamente (la Rivoluzione conduce al crollo dell'Antico Regime), muore, prima di lui, un intero secolo.⁴⁷ Dunque, il cavaliere di Seingalt, per una necessità stessa di sopravvivenza, ha bisogno di rievocare e rivivere il ricordo del tempo passato: i veri paradisi sono quelli perduti, come dice Proust.

Durante la permanenza a Dux, Giacomo si occupa della biblioteca e scrive a fiumi. All'interno dei suoi scambi epistolari – la maggior parte della comunicazione con il mondo esterno dotto, a questa altezza della sua esistenza, avviene per lettera – troviamo traccia consistente della redazione di vari manoscritti che lo tengono occupato in questi anni. Prima di arrivare in Boemia, Casanova pubblicò pochissime opere: la *Confutazione della Storia del Governo Veneto d'Amelot de la Houssaye*, a Lugano nel 1769; l'*Istoria delle Turbolenze della Polonia*, nel 1774; la traduzione dell'*Iliade* in tre volumi, a partire dal 1775; e il libello *Né amori né donne*, a Venezia nel 1783. Tuttavia, nel periodo della *retraite* il cavaliere di Seingalt si dedica a opere di più ampio respiro, la maggior parte delle quali si ritengono le più conosciute ancora oggi, a cominciare dall'*Histoire de ma fuite des Plombs*⁴⁸ e dall'*Icosameron*.⁴⁹ Questo romanzo utopico, pubblicato a Praga in cinque



volumi nel 1788, è l'opera della quale troviamo maggiori riferimenti nella corrispondenza. In primis Casanova lo menziona all'interno di una missiva scritta a Praga, il 13 gennaio 1788, indirizzata a Giovanni Ferdinando Opiz,⁵⁰ suo amico, modesto letterato e scrittore – all'età di 63 anni, lavorava al secondo tomo dell'*Icosameron*, la cui stampa prevedeva terminata per il settembre successivo – mettendolo al corrente dell'invio di due copie, una per lui stesso, l'altra da spedire cortesemente al conte Massimiliano di Lamberg, poiché la trasmissione postale era troppo onerosa per le strettezze nelle quali Casanova si trovava. Abbiamo, inoltre, notizia del progetto della storia della sua vita: in questo lasso di tempo non esiste ancora e non è neppure tenuto in considerazione:⁵¹ «Per ciò che riguarda La storia della mia vita, credo che potrà scriverla un altro dopo che io avrò finito di vivere».⁵² Opiz e Lamberg non sono i soli a ricevere copie dell'*Icosameron*, da un'altra epistola, indirizzata al conte Antonio Ottaviano di Collalto, apprendiamo come costui si prodighi per collocare l'insieme delle opere di Casanova; nello specifico si tratta di una cassa di tomi del romanzo da ripartire, a scopo divulgativo e di proselitismo: otto-dieci sono da consegnare al fratello pittore Francesco,⁵³ il quale dovrà provvedere ad assegnarli. Giacomo fece stampare l'*Icosameron* presso la tipografia della Scuola Normale e necessitava di denaro per remunerare il lavoro tipografico. Il 12 agosto del 1788 informava il duca di Collalto che l'edizione del volume sarebbe stata completata,⁵⁴ ed effettivamente, a fine settembre, Casanova si trovava a Lipsia con 500 copie del suo *Icosameron*,⁵⁵ ma nessun librario aveva intenzione di anticipargli il denaro. La delusione per le vendite lo condusse all'amarezza di tali parole: «Confessate che alla mia età sono un bambino. Stanco della vita, vi abbraccio».⁵⁶ L'anno successivo era ancora in debito con il libraio Hilscher di una piccola somma che gli causava qualche difficoltà con la giustizia.⁵⁷ I problemi finanziari non si risolvono: nel 1790, in una missiva a Collalto, Casanova fa riferimento a un ebreo usuraio⁵⁸ e nelle lettere livorose indirizzate al maggiordomo Feltkircher racconta all'ispettore Stelz che se non avesse fatto pubblicare l'*Icosameron* non si troverebbe nelle strettezze.⁵⁹ Questi lo biasima: per una esistenza lieta dovrebbe pensare a divertirsi senza toccare la penna, ha il necessario per vivere senza subire le pene dello scrivere. Ma Casanova, parlando con il conte di Waldstein, ridicolizza prontamente il consiglio e sottolinea che la sola cosa che gli rende la vita felice è la scrittura e la libertà di far stampare le sue opere. Prima di dedicarsi all'*Histoire de ma vie*, menziona un'altra serie di opere che lo occupano nella biblioteca di Dux. Il 2 gennaio 1789 sta lavorando alla *Storia delle Turbolenze di Polonia*, di cui ha già dato al pubblico i tre primi volumi in italiano;⁶⁰ alla contessa Maria Teresa di Waldstein scrive un mese più tardi augurandosi ancora due anni di vita per terminare un poema epico, in ottave, che avrà il titolo di *Albertiade*;⁶¹ nell'estate del 1791 porta a compimento una tragicommedia, il *Polemoscopio*,⁶² dedicata alla principessa Maria Cristina Clary;⁶³ il 15 aprile 1793 informa l'amico Opiz che andrà a Praga a far stampare il suo ultimo lavoro, la *Riforma del calendario di papa Gregorio*, non appena disporrà di 100 fiorini,⁶⁴ mentre, nel mese di dicembre, lo mette al corrente della creazione di una commedia in prosa, l'*Amico di tutti*, che concluderà a metà gennaio,⁶⁵ la tradurrà poi in italiano per mandarla a Venezia. Nella stessa lettera fa inoltre menzione della redazione di un'opera filosofico-morale, il *Saggio sul cuore umano*.



Finora si è trattato di qualche accenno, ma un *corpus* consistente delle lettere, confluenti nell'*Epistolario* casanoviano, riguarda, invece, la *Duplicazione del cubo*.⁶⁶ Il cavaliere di Seingalt credette di aver trovato la spiegazione aritmetica a un problema la cui soluzione si cercava da duemila anni e, da Dux, si trasferì per un mese a Dresda al fine di vigilare la pubblicazione del trattato.⁶⁷ Concludiamo sull'*Histoire de ma vie*: non sarà né bruciata né mai pubblicata in vita; se quest'ultima ipotesi si fosse effettivamente verificata, al conte di Waldstein sarebbero spettati tutti i diritti sulle opere inedite poiché Casanova, a lui, li aveva venduti nel marzo 1789. Ma questo manoscritto, insieme ad altri redatti in seguito a tale data, finirono nelle mani dei suoi eredi e vi restarono fino al 1821, anno della cessione all'editore Brockhaus di Lipsia.

Elise von Der Recke, una delle più affezionate corrispondenti di Casanova, consolatrice dei suoi ultimi giorni, gli scrisse che le proprietà dello spirito sono un regalo relativo unicamente a questo corto spazio di vita.⁶⁸ Tuttavia, questa *brevitas* dell'esistenza Casanova seppe dilatarla tanto attraverso l'eccezionalità della sua vita quanto all'interno del racconto, portando nell'autobiografia freschezza, vivacità e complessità del narrato, che ne fecero, nel Settecento, il genere supplente del romanzo, prima che il secolo successivo la rivisitò in chiave patriottica, invecchiando troppo in fretta una complessità del tutto laica.⁶⁹ Casanova fu un uomo del suo secolo e un letterato postumo: con la pubblicazione in prestigiose collane quali «I Meridiani»⁷⁰ e «La Bibliothèque de la Pléiade»⁷¹ ebbe forse quel riconoscimento che tanto in vita quanto negli anni successivi non ottenne.

NOTE

- 1 Conte Joseph Karl von Waldstein (1755-1814), signore di Dux.
- 2 Casanova 1769.
- 3 Le traduzioni dell'*Iliade* di Omero furono due, una in dialetto toscano (cfr. Casanova 2007) e una in dialetto veneziano (cfr. Casanova 2005). Per un approfondimento si legga B. Capaci, *Omero nell'alcova*, in Capaci-Simeoni 2009: 139-166.
- 4 Capaci 2002: 139-140.
- 5 Venturi 1969.
- 6 Spongano 1946: 3-17.
- 7 Per un approfondimento sugli studi di Casanova, si legga il capitolo *La première formation*, in Luna 1998: 257-259.
- 8 «La cultura è un elemento fondamentale nell'arte di apparire, senza il quale è vana l'aspirazione ad arrivare: dell'uomo colto si dimenticano le origini e basta si persuada dei diritti che gli conferisce la sua intelligenza, che si libera dalla timidezza e dai pregiudizi. Allora, le frontiere sociali si cancellano, pensa Casanova che crede di poter trattare da pari a pari duchesse e ministri» così Abirched 1977: 41.
- 9 Capaci 2002: 148 (in particolare la nota centoundici).



10 Ancora d'obbligo il riferimento a Luna 1998, in particolare il capitolo *La critique de Voltaire (l'homme, l'écrivain, le philosophe)*: 294-299 e, in merito a Rousseau, il capitolo *La critique de Casanova et l'opinion contemporaine*: 311-313. Si veda inoltre Igalens-Leborgne 2019. Il principe di Ligne pone però sotto i riflettori anche la presunzione di Casanova avvezzo a sminuire, peraltro con una punta di disprezzo, la maggior parte delle grandi personalità del secolo: Federico II era molto interessato all'intellettuale avventuriero Giacomo Casanova, ma questi, durante un loro discorso, taccia d'Alembert di essere un modesto geometra, Voltaire quale un poeta scadente, Lamettrie un pessimo medico, Diderot uno scrittore mediocre e così via fin quando, così facendo, riesce a persuadere Federico II che un uomo simile non faccia per lui (cfr. Ch.J. de Ligne, *Mémoires et Mélanges historiques et littéraires* (Paris, 1827-1829, 6 voll.), in Casanova 1985: 164-165; una più moderna versione francese è pubblicata dall'editore Honoré Champion. Infine, per un ulteriore approfondimento in merito alle critiche mosse da Casanova a Voltaire, si legga Casanova 1999.

11 Casanova 2013-2018: 658.

12 Sul Casanova libertino cfr. Beniscelli 2012; Casanova 1990; Delon 2000. Sul Casanova avventuriero si legga invece Samaran 1914.

13 Serra 2001: VIII (*Introduzione*).

14 Mi riferisco qui all'epistola indirizzata a Iacopo Pizzinga, in Branca 1964-1998 (vol. V, t. I): 667.

15 Serra 2001: 8.

16 Hobbes 2013; Duso 2005.

17 Sul rapporto di Casanova con la Repubblica di Venezia si legga F. Benvenuti, *Casanova "politico"*, in Pizzamiglio 2001: 1-20. Per quanto riguarda l'incarico attribuitogli dal tribunale dell'inquisizione cfr. Comisso 1984.

18 «Sono tre anni che vivo in Venezia in un continuo stato di violenza, vedendo sempre che debbo risolvermi ad andar a morire altrove, e differendo sempre. [...]. Le combinazioni sono sì intralciate che potrebbe ancora darsi ch'io andassi in qualche luogo ad acquistarmi tranquillità, ch'è il più prezioso tesoro della vita»: Lettera a Lorenzo Morosini del 22 settembre 1782 (Trieste), in Casanova 1969: 196.

19 Petrarca, nel trittico di sonetti 67, 68, 69, del primo *Canzoniere*, racconta la fuga da Avignone, teatro della storia d'amore per Laura, per liberarsi dal giogo d'Amore: «[Amor] i' fuggia le tue mani» (RVF 69, 9); più oltre, il ritorno in Provenza coinciderà con il rinnovarsi suoi tormenti: «Amor con sue promesse lusingando / mi ricondusse alla prigione antica» (RVF 76, 1-2). Del resto, nel capitolo di E. Raimondi, *Petrarca e Don Giovanni*, viene messo in luce come l'ammirazione di Casanova per il Petrarca possa stupire «solo nella misura in cui si dimentica la natura beatamente contraddittoria, l'ingegno disposto ai compromessi della moda e del conformismo, più che agli svolgimenti interiori, di Giacomo Casanova» così Raimondi 1979: 45-64: 48.

20 Ficara 1999: 8.

21 Casanova 1985: 172.

22 Una edizione recente di queste lettere si trova nel terzo tomo dell'*Histoire de ma vie* nell'edizione della Bibliothèque de la Pléiade. La versione in traduzione italiana può leggersi in Casanova 1985. Significative, in merito alla vicenda trattata, le parole di Sebastiano Vassalli (2002: 17): «L'ultima, grande battaglia che Casanova combatte nel mondo dei vivi non è quella contro se stesso giovane, o contro i fantasmi del suo passato, come hanno immaginato alcuni scrittori moderni. È una lite di condominio, e che lite!».

23 Giorgio Feltkirchner (1730-1805). Dopo aver concluso la sua carriera militare viene assunto dal conte di Waldstein come maggiordomo. Era già in servizio all'arrivo di Giacomo Casanova e pianificò una serie di angherie per indurlo spontaneamente a lasciare il castello di Dux. Per ricostruire la vicenda, si leggano *Dix-neuf lettres adressées à Faulkurcher* all'interno del terzo volume dell'*Histoire de ma vie* (Bibliothèque de la Pléiade).



24 Mauzi 1994: 335-336. Il rapporto fra felicità e passione è sviluppato nel capitolo *Le problème des passions*, ivi: 437-458.

25 Ivi: 437 ss.

26 Sul francese di Casanova cfr. *Sur la langue française*, in Casanova 2013-2018 (vol. I): 1341-1346; *Le français de Casanova*, in Luna 1998: 90-92.

27 *L'Intermédiaire des casanovistes*, édit. H. Watzlawick et F. Luccichenti, Genève-Rome, depuis 1984.

28 Per queste ultime osservazioni, si legga l'*Introduzione* di L. Sciascia all'opera di Abirached 1977: IX-XV.

29 G. Casanova, *Histoire de ma vie*, édit. A. Hübscher, 6 voll. (ciascuno comprendente due tomi), Wiesbaden-Paris, Brockhaus-Plon, 1960-62. Vent'anni dopo la morte di Casanova, Carlo Angiolini, figlio di una sua nipote che aveva ereditato il manoscritto, decise di venderlo all'editore Brockhaus di Wiesbaden.

30 Wilhelm von Schütz, scrittore e giornalista, legato alla cerchia dei poeti romantici tedeschi, tradusse l'opera in tedesco a partire dal 1822. Per ragioni di "equilibrio" suddivise in dodici volumi i dieci tomi, di varia ampiezza, del manoscritto; abbastanza fedele sul piano stilistico, operò tagli significativi là dove la descrizione erotica è resa con maggior realismo.

31 Mi riferisco qui all'editore parigino Tournachon e all'*imprimeur* Moulin che ne pubblicarono, tra il 1825 e il 1828, una contraffazione (cfr. *Mémoires du venitien J. Casanova de Seingalt*, extraits de ses manuscrits originaux, publiés en Allemagne par G. De Schütz, Paris, Tournachon-Moulin, 1825-29). Per questo motivo Brockhaus decise di affidare a Laforgue l'edizione originale in francese.

32 J.-Ch. Igalens, *Casanova écrivain*, in Casanova 2013-2018 (vol. I): VII-LXV. Per un'analisi dettagliata dei profondi interventi che il professore di francese di Dresda apportò al testo casanoviano (le correzioni sulla lingua lo resero più conforme *au bon ton* e ai criteri stilistici e grammaticali della lingua francese), si veda B. Seigne-Martin, *Comparaison du texte original du livre IV des Mémoires de Casanova et de la version corrigée par Jean Laforgue*, TER, Université de Grenoble III, 1976. Tuttavia, eloquenti esemplificazioni possono trovarsi nel capitolo *L'adaptation française de Jean Laforgue* in Luna 1998: 16-23.

33 La pubblicazione dell'edizione integrale, nel 1960, consentì finalmente di «scoprire il volto di un Casanova narratore, aprendo la strada a nuove valutazioni dell'uomo e dell'opera» così Chiara 2008: 29.

34 Ad oggi, non disponiamo di uno studio critico che analizzi, nella sua struttura, gli anni che Giacomo Casanova trascorse a Dux; di matrice romanzesca il volume di Vassalli 2002 e quello di Bartolini 1994, per quanto di ben più ampio respiro, poiché include anche gli anni del rientro a Venezia e quelli trascorsi a Vienna; tendente a ribaltare, o quantomeno a mitigare, gli aspetti negativi della senilità di Casanova il contributo di H. Watzlawick, *Les tristesses de Dux: critique d'un mythe*, in Pizzamiglio 2001; infine, fondamentale per l'inquadramento storico, lo studio di Cengiarotti 1990.

35 *Préface de 1791*, in Casanova 2013-2018 (vol. I): 1320-1321.

36 Risale all'Umanesimo la diffusione di forme di scrittura autobiografica legate a esperienze intellettuali eccezionali; un esempio può essere indicato nelle *Familiars* e nel *Secretum* di Francesco Petrarca, senza dimenticare che «anche un genere collaudato come quello lirico può allora essere investito di memorie personali, tanto più che fin dall'archetipo petrarchesco il *Canzoniere* non è più l'analitica d'amore comune a tutto il gruppo degli stilnovisti ma, sotto scorta d'Agostino, una vicenda individuale ed esclusiva» così Battistini 2007: 31. Per il rapporto fra Casanova e Petrarca è stato già ricordato il contributo di Raimondi 1979.

37 Il rimando è ai *Tristia* ovidiani (IV, l, 89-91): «Sed neque cui recitem quisquam est mea carmina nec qui / Auribus accipiat verba latina suis / Ipse mihi - quid enim faciam? - scriboque legoque».

38 Condillac 1793. Come si evince dallo studio di G. Miniagio: «Non c'è un dolore, un piacere, un qualunque dato sensoriale che non implichi in qualche modo il sentirmi, così come non c'è mai un



sentirmi che non sia in un dolore, in un piacere o in un qualunque dato sensoriale» così Miniagio 2010: 162. Sul tempo soggettivo possono essere presi in esame gli studi di alta levatura di M. Heidegger, nello specifico *Der Begriff der Zeit* [1924], trad. it. F. Volpi, *Il concetto di tempo*, Milano, Adelphi, 1998.

39 Si veda, in proposito, May 1984. Mi riferisco in particolare alle riflessioni esposte nel capitolo III, *Pourquoi?*: 41-61, nello specifico: «L'intention autobiographique désignée par le terme d'apologie peut se définir comme besoin d'écrire afin de justifier en public les actions qu'on a commises ou les idées qu'on a professées. Ce besoin se fait ressentir de manière particulièrement pénible et urgente lorsqu'on a lieu de penser qu'on a raté la calomnie»: 41.

40 «Puisque mon nom doit durer parmi les hommes, je ne veux pas qu'il y porte une réputation mensongère; je ne veux point qu'on me donne des vertus ou de vices que je n'avais pas, ni qu'on me peigne sous des traits qui ne furent pas les miens» così Rousseau 1959 (vol. I): 1153.

41 Gozzi 2006. Merita, in questa sede, di essere ricordato il volume delle *Lettere*, curato da F. Soldini con un eccellente apparato di note e bibliografico (Venezia, Marsilio, 2004).

42 «Les mobiles divers qui peuvent donner naissance à l'activité autobiographique se répartissent assez facilement en deux groupes [...]. Le premier est celui des intentions les plus rationnelles, les plus logiques, les plus réfléchies. [...]. Dans le second groupe, celui des mobiles plus affectifs, [...], on peut distinguer à nouveau deux catégories, l'une qui a trait au sentiment du passage du temps: volupté de la réminiscence ou angoisse de l'avenir» così May 1984: 41. L'autobiografia di Stendhal, scritta tra il 1835 e il 1836, rimane incompiuta; verrà pubblicata postuma da Casimir Stryienski nel 1890. La medesima sorte avrà l'altra importante opera autobiografica, *Souvenirs d'égotisme*.

43 Arendt 1958. Pubblicato in Italia da Bompiani, nel 1964, con il titolo di *Vita activa* (trad. it. S. Finzi).

44 L'allusione fa riferimento alle accuse rivolte al cavaliere di Seingalt di aver sedotto una certa Anna Dorothea Kleer che nell'estate del 1786 non riusciva più a nascondere i segni della gravidanza. Gli abitanti di Dux additarono immediatamente il vecchio libertino, ma Casanova sarebbe stato pronto a sposarla se la ragazza avesse fatto il suo nome. La vicenda si concluse quando Schoettern, pittore che lavorava al castello, si dichiarò padre del nascituro e volle assumersi le sue responsabilità sposando Anna Dorothea. L'episodio può leggersi sia in una lettera di Giacomo Casanova al conte Lamberg del 19 marzo 1787 (cfr. Casanova 1969: 208-209) che nel già ricordato romanzo di Vassalli 2002.

45 Nel lungometraggio Giacomo Casanova, Restif de la Bretonne e Thomas Paine viaggiano sulla stessa diligenza che riesce a raggiungere il re e la regina a Varennes. In realtà, fu il conte di Waldstein, trasferitosi a Parigi già dal 1790, a trovarsi coinvolto in questa vicenda della Rivoluzione: «Come scrive nel 1792 il librettista di Mozart, Lorenzo Da Ponte, in una lettera all'amico-nemico Casanova: "i francesi almeno sei volte minacciarono di squartarlo, lanternarlo, strozzarlo, ghigliottinarlo, e farlo a pezzi come i *Bifsteaks*; particolarmente dopo il sospetto che quegli sbarcati concepirono di un progetto che egli ebbe, di dare scampo al Re con i suoi propri cavalli che sono stati otto mesi impiegati a tale effetto senza che alcuno sapesse le vere ragioni"» così Vassalli 2002: 21.

46 Imprescindibili per il tentativo di un'analisi più approfondita il volume di Cosmacini 2016 (in particolare il capitolo *Prima della rivoluzione politica: gli acquisti del Settecento*: 209-266) e l'opera di Starobinski 2012. In particolare, in merito al decorso della malattia di Giacomo Casanova cfr. Elena Grazioli, *Umori e lettere inglesi delle confidenti di Giacomo Casanova*, in Korneeva 2019: 137-150.

47 Per il vissuto casanoviano della Rivoluzione cfr. Ch. Thomas, *Casanova et la Révolution*, in Eadem 1985: 113-127; per le conseguenze sul piano storico si vedano i capitoli introduttivi del volume di Banti 2004: *Il Triennio repubblicano (1796-1799)*: 3-16, *L'età napoleonica (1800-1815)*: 17-38; un approfondimento della Rivoluzione Francese potrà invece leggersi nel volume di Israel 2015.

48 Casanova 1788a.



- 49 Casanova 1788b.
- 50 Giovanni Ferdinando Opiz (1741-1812), ispettore delle finanze sotto il regno di Giuseppe II, letterato e scrittore di Ciaslau in Boemia. Lettera di Casanova a Opiz del 13 gennaio 1788 (Praga), in Casanova 1969: 213-214.
- 51 Il progetto vero e proprio inizia nel 1789 (cfr. Casanova 2013-2018 (vol. I): 826).
- 52 Lettera di Casanova a Opiz del 13 gennaio 1788 (Praga), in Casanova 1969: 214.
- 53 Francesco Giuseppe Casanova (1727-1803) famoso pittore che conobbe il successo esponendo le sue opere al *Salon* del 1761; venne ricevuto all'*Académie de peinture* due anni più tardi. La *renommée* di Giacomo Casanova non era in grado di eguagliare, entrambi viventi, quella del fratello Francesco. Per un approfondimento di questa figura e del rapporto di Giacomo Casanova con i suoi fratelli cfr. F. Magani, *Giacomo e i suoi fratelli. Francesco e Giovanni Alvise Casanova, una famiglia di artisti*, in Pizzamiglio 2001: 201-219.
- 54 Lettera di Casanova al conte di Collalto del 12 agosto 1788 (Praga), in Casanova 1969: 232-233.
- 55 Cfr. lettera di Casanova al conte di Lamberg del 30 settembre 1788 (Lipsia), in ivi: 237-238. Per un'edizione recente delle lettere di Maximilien Lamberg a Casanova cfr. Leefflang-Luciani-Luna 2008.
- 56 *Ibidem*.
- 57 Lettera di Casanova al libraio Hilscher del 13 novembre 1789 (Dux), in Casanova 1969: 261-262.
- 58 Lettera di Casanova al conte di Collalto del 5 novembre 1790 (Dux), in ivi: 237-238.
- 59 Lettera quarta, in Casanova 1985: 24-28.
- 60 Lettera di Casanova a Opiz del 2 gennaio 1789 (Dux), in Casanova 1969: 245.
- 61 Lettera di Casanova alla contessa di Waldstein del 6 febbraio 1789 (Dux), in ivi: 246-248.
- 62 Lettera di Casanova alla principessa Clary dell'estate del 1791 (Dux), in ivi: 330-331. In merito al *Polemoscopio* cfr. Casanova 2003. Sul teatro di Casanova si veda il contributo di P. Vescovo, *Ruffiano e messaggero di Talia: Giacomo Casanova teatrante*, in Pizzamiglio 2001: 277-292.
- 63 Marie-Christine de Clary, née de Ligne (1757-1830), sposò il 31 maggio 1775 il conte Jean Népomucène Clary. Amica dell'imperatore, brillò alla corte d'Austria per il suo animo e per il suo talento di cantante d'opera. Fu per lungo tempo corrispondente di Casanova, diverse sue lettere sono state rinvenute a Dux.
- 64 Lettera di Casanova a Opiz del 15 aprile 1793 (Toeplitz), in Casanova 1969: 344-347.
- 65 Lettera di Casanova a Opiz del 13 dicembre 1793 (Dux), in ivi: 381-385. «La mia commedia è finita; ora la tradurrò in italiano per mandarla a Venezia» così Casanova a Opiz nella missiva del 13 gennaio 1794 (Dux), in ivi: 390.
- 66 G. Casanova, *Solution du problème déliaque* o il *Corollaire de la duplication de l'exaèdre*. La figura di Casanova "matematico" è indagata da L. Pepe, *Giacomo Casanova e le scienze matematiche*, in Pizzamiglio 2001: 245-256.
- 67 «Vengo dunque, preceduto solo dal mio profondo rispetto, ad annunciare a V.E. che ho risolto l'antico problema della duplicazione del cubo» così Casanova al conte di Herzberg, in Casanova 1969: 259; «Dopodomani anderò a Dresda, dove starò un mese per stampare un picciolo libretto necessario alla verità ed al mio onore» così Casanova al conte di Collalto il 10 aprile 1790 (Dux), in ivi: 266. La soluzione del problema deliaco della duplicazione del cubo verrà sottoposta da Casanova a vari studiosi che lo persuadono dell'inermità di un simile tentativo.
- 68 Lo scambio di lettere di Casanova con Elise von Recke si trova all'interno del volume di Ravà 1912: 301-313.
- 69 Esempjari in questo senso Pellico 2011 e D'Azeglio 1990-1999.
- 70 Mi riferisco a Casanova 1983-1989. «I tempi, rispetto agli anni Quaranta e Cinquanta, sono cambiati, e Casanova, anche grazie agli studi di Chiara, ha trovato il giusto posto nella storia della



letteratura italiana – in quella francese lo aveva da tempo –, e il Meridiano mondadoriano lo conferma» così F. Roncoroni in *Casanova 1983-1989: 7-8 (Introduzione)*.

71 Grazie all'acquisto del manoscritto da parte della Bibliothèque nationale de France, l'edizione «Bouquins» (2013-2018) e l'edizione approntata per la «Bibliothèque de la Pléiade» rispettano il manoscritto casanoviano.

BIBLIOGRAFIA

- Abirached R. (1977), *Casanova o la dissipazione*, introduzione di L. Sciascia, Palermo, Sellerio.
- Arendt H. (1958), *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press; trad. it. S. Finzi (1964), *Vita activa*, Milano, Bompiani.
- Banti A.M. (2004), *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza.
- Bartolini E. (1994), *Casanova. Dalla felicità alla morte 1774-1798*, Milano, Mondadori.
- Battistini A. (2007), *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino.
- Beniscelli A. (a cura di) (2012), *Libertini Italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, Milano, BUR Rizzoli.
- Branca V. (a cura di) (1964-1998), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Milano, Mondadori.
- Capaci B. (2002), *Le impressioni delle cose meravigliose. Giacomo Casanova e la redenzione imperfetta della scrittura*, Venezia, Marsilio.
- Idem, Simeoni G. (2009), *Giacomo Casanova. Una biografia intellettuale e romanzesca*, Napoli, Liguori.
- Casanova G. (1769), *Confutazione della Storia del Governo veneto d'Amelot de le Houssaie*, 3 voll., Amsterdam [Lugano].
- Idem (1788a), *Icosameron ou Histoire d'Édouard et d'Elisabeth qui passèrent vingt ans chez les Mégamicres [...]*, 5 voll., Prague, Imprimerie de l'École normale.
- Idem (1788b), *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs*, Leipzig [Prague, 1787].
- Idem (1969), *Epistolario (1759-1798)*, a cura di P. Chiara, Milano, Longanesi.
- Idem (1983-1989), *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara e F. Roncoroni, 3 voll., Milano, Mondadori.
- Idem (1985), *Lettere a un Maggiordomo*, a cura di P. Chiara, Pordenone, Studio Tesi.
- Idem (1990), *Pensieri libertini*, a cura di F. Di Trocchio, Milano, Rusconi.
- Idem (1993-1999), *Histoire de ma vie*, édit. F. Lacassin, 3 voll., Paris, Laffont.
- Idem (1999), *Scrutinio del libro Eloges de M. de Voltaire par différens auteurs e altri scritti volterriani*, introduzione di B. Rosada, Venezia, Editoria Universitaria.
- Idem (2003), *Le Polémoscope ou la calomnie démasquée par la présence d'esprit*, a cura di G. Gargiulo, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Idem (2005), *Dell'Iliade di Omero tradotta in veneziano da Giacomo Casanova. Canti otto*, a cura di C.O. Pavese, Mariano del Friuli, Edizioni della laguna.
- Idem (2007), *Iliade di Omero tradotta in idioma toscano*, a cura di A. Gardin, prefazione di M. Geymonat, Venezia, Editoria universitaria.
- Idem (2013-2018), *Histoire de ma vie*, édit. J.-Ch. Igalens et É. Leborgne, 3 voll., Paris, Laffont.
- Cengiarotti G. (1990), *Gli ultimi anni di Giacomo Casanova in Boemia. Note storiche (1785-1798)*, Firenze, Atheneum.
- Chiara P. (2008), *Il vero Casanova*, a cura di F. Roncoroni, Cava de' Tirreni, Marlin.



- Comisso G. (a cura di) (1984), *Agenti segreti di Venezia 1705-1797*, Milano, Longanesi.
- Condillac É.B. de (1793), *Traité des sensations, à madame la comtesse de Vassé, suivis du traité des animaux*, 3 voll., Paris, Libraires Associés.
- Cosmacini G. (2016), *Storia della medicina e della sanità in Italia: dalla peste nera ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza.
- D'Azeglio M. (1990-1999), *I miei ricordi*, a cura di A. Pompeati, Torino, UTET.
- Delon M. (2000), *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette.
- Duso G. (a cura di) (2005), *Contratto sociale*, Roma-Bari, Laterza.
- Ficara G. (1999), *Casanova e la malinconia*, Torino, Einaudi.
- Gozzi C. (2006), *Memorie inutili*, a cura di P. Bosisio, con la collaborazione di V. Garavaglia, 2 voll., Milano, LED.
- Heidegger M. (1998), *Il concetto di tempo*, trad. it. F. Volpi, Milano, Adelphi.
- Hobbes Th. (2011), *Leviatano*, a cura di G. Micheli, saggio introduttivo di C. Galli, Milano, BUR Rizzoli.
- Israel J. (2015), *La rivoluzione francese: una storia intellettuale dai diritti dell'uomo a Robespierre*, Torino, Einaudi.
- Igalens J-Ch., É. Leborgne (dir.) (2019), *Casanova / Rousseau. Lectures croisées*, Paris, PSN.
- Korneeva T. (a cura di) (2019), *Il tappeto rovesciato. La presenza del corpo negli epistolari e nel teatro dal XV al XIX secolo*, Venezia, Marsilio.
- Leefflang M., Luciani G., Luna M.-F. (édit.) (2008), *Mon Cher Casanova... Lettres du comte Maximilien Lamberg et de Pietro Zaguri, patricien de Venise, à Giacomo Casanova*, Paris, Honoré Champion.
- Luna M.-F. (1998), *Casanova mémorialiste*, Paris, Honoré Champion.
- Mauzi R. (1960), *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, Colin.
- May G. (1984), *L'autobiographie*, Paris, PUF.
- Miniagio G. (2010), *Che cos'è il tempo soggettivo?*, «Annali del Dipartimento di Filosofia», vol. XVI, pp. 161-175.
- Petrarca F. (2012), *Canzoniere*, a cura di P. Vecchi Galli, Milano, BUR Rizzoli.
- Pellico S. (2011), *Le mie prigioni*, prefazione di L. Canfora, Milano, BUR Rizzoli.
- Pizzamiglio G. (a cura di) (2001), *Giacomo Casanova tra Venezia e l'Europa*, Atti del convegno Giacomo Casanova tra Venezia e l'Europa (Venezia, 16-18 novembre 1998), Firenze, Olschki.
- Raimondi E. (1979), *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini.
- Ravà A. (1912), *Lettere di donne a Casanova*, Milano, Treves.
- Rousseau J.-J. (1959), *Confessions*, dans *Oeuvres complètes*, édit. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard.
- Samaran Ch. (1914), *Jacques Casanova Vénitien. Un vie d'aventurier au XVIIIe siècle*, Paris, Calmann-Lévy.
- Serra F. (2001), *Casanova autobiografo*, Venezia, Marsilio.
- Spongano R. (1946), *La poetica del sensismo e la Poesia del Parini*, Messina, Principato.
- Starobinski J. (2012), *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil.
- Stendhal (2003), *Vie de Henry Brulard*, introduzione di M. Lavagetto, a cura di N. Palmieri, Milano, Garzanti.
- Thomas Ch. (1985), *Casanova: un voyage libertin*, Paris, Denoel.
- Vassalli S. (2002), *Dux: Casanova in Boemia*, Torino, Einaudi.
- Venturi F. (1969), *Settecento riformatore. I: Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi.



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

Orologi umani

CARLA TIRENDI

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna
Corresponding author e-mail: carla.tirendi2@unibo.it

ABSTRACT

Nell'attesa cosa si aspetta concretamente? La retorica dello spreco rivela una prospettiva da cui è possibile contemplare il concetto del tempo quando esso si trasforma in attesa attraverso la rilettura d'alcuni stralci di testi della narrativa breve del secondo Novecento, a opera d'autori come Ercole Patti e Vitaliano Brancati. Grazie ai personaggi più noti dei loro romanzi è scorgibile una visione del mondo che riflette i disagi sociali dovuti a uno status introspettivo di stallo, condizione globale di questo tempo affannato dall'emergenza pandemica. In una cornice che intende indagare sulla contemporaneità ritorna vigente l'autentica lezione erotica di questi scrittori.

While waiting, what do you concretely waiting for? The rhetoric of waste reveals a perspective from which it is possible to contemplate the concept of time when it turns into waiting through the rereading of some pieces from the short fiction of the second half of the twentieth century by authors such as Ercole Patti and Vitaliano Brancati. Thanks to the most well-known characters of their novels, it is possible to identify a vision of the world that reflects the social uneasiness due to an introspective stalemate status, a global condition in this time troubled by the pandemic emergency. In a setting that aims to investigate contemporaneity, the authentic erotic lesson of these writers returns to force.

KEYWORDS

Perception of Waiting, E. Patti, V. Brancati, Memory Theme, Argumentation of Waste



1.

Lo spazio è fuori, è la forma del senso esterno. Come facciamo ad assicurarne il rapporto con l'interno, con ciò che pensiamo [...]? C'è il senso interno, ossia il tempo, che si svolge dentro a noi e insieme è uguale in cielo, in terra e nel mare. Non lo si vede, ma lo si può rappresentare, e lo si rappresenta, appunto, attraverso lo spazio. Secondo questa rappresentazione tradizionale, il tempo si configura come una linea, che viene dal passato, è per un istante presente, e poi corre verso il futuro; una linea che non può tornare indietro.¹

Una linea che non può categoricamente retrocedere sembra essersi arrestata da diverso tempo su un presente che ha assunto le parvenze del mitologico labirinto, ma con un Minotauro microscopico e sprovvisto del filo d'Arianna.

Dall'inizio della pandemia causata dal Covid-19 sembra di dimorare in una sala d'attesa, un purgatorio in cui nemmeno una collettiva remissione di peccati potrebbe portare il mondo avanti, né tantomeno indietro; tuttavia questa linea del tempo continua ad avanzare inostacolata nonostante nella mente umana si aggrovigli e, nella spasmodica ricerca d'evasione, trovi alloggio riavvolgendosi nel passato, sul tragitto del ricordo, in una percezione della quarta dimensione del tutto individuale.

Diverse opere letterarie dello scorso secolo hanno più volte mostrato come la memoria possa mitigare la consapevolezza del limite umano nelle circostanze in cui il tempo muta in attesa, contingenza tangibile oggi più che mai dall'aurora del nuovo millennio, nell'illusione che ciò che è stato sarà ancora, malgrado l'aspettativa di poter ripartire dal momento esatto in cui si è stati fermati si riveli una chiara bugia² terapeutica, in cui si ha bisogno di credere per non cedere.

Ebbene, nella cognizione secondo cui le giornate non seguono mai il medesimo canovaccio, per esempio, un impensabile atto senza copione di una domenica di più di un anno fa si è concluso con una diretta dal Colle:³ «L'Italia è in *lockdown*» testuali parole, «Bisogna restare in casa e non uscire, se non per situazioni di necessità», un fulmine a ciel sereno ha diviso le esigenze⁴ del corpo, ovvero quelle del contenimento globale del contagio, da quelle intime e individuali che hanno dovuto piegarsi accettando il male minore: fare un passo indietro. Questa pandemia, che ha cambiato e sta continuando a cambiare il mondo, ha fatto luce su disquisizioni defilate nell'ombra dei libri dimenticati dalle ultime generazioni, quelle di coloro che hanno abbandonato la dimensione analogica per rinascere in quella digitale, e così questo inaspettato accadimento ha imprigionato nel cruccio dell'attesa milioni di persone figlie dell'era della simultaneità, del 'tutto e subito' con abilità e competenze iperspecializzate tranne che quella del saper aspettare.

Tali parole hanno smascherato la menzogna che albergava latente nelle moderne convinzioni secondo cui il progresso e la tecnologia avrebbero garantito l'immunità da un evento così tragico, tanto da sembrare verosimile solo nei vecchi libri di storia, e le stesse hanno al contrario rammentato l'umana impossibilità di poter realmente addomesticare la Natura e la sua insidiosa poderosità.



La fase iniziale del *lockdown*, sotto le spoglie di una momentanea pausa coatta, è stata colta da chi era stato graziato dal non-contagio nella prospettiva del bicchiere mezzo pieno come una rara opportunità: ovvero la possibilità stra-ordinaria di potersi dedicare ad 'altro' esuli dalla routine, dal lavoro, dagli uffici e dalle scuole, nell'attesa che chi di competenza trovasse una soluzione contro il virus e quindi l'occasione per dedicare più tempo ai propri affetti e per godere maggiormente della dimensione domestica, «poche settimane, poi sarà tutto finito», ingenua pubblica opinione vincolata dalla speranza.

Diversamente da ciò che si era creduto molte privazioni hanno palesato una lunga scadenza, molte famiglie si sono ritrovate separate e paradossalmente molti altri hanno dovuto condividere un tale momento storico con dei perfetti sconosciuti, di conseguenza viaggi, progetti, opportunità e ambizioni sono stati rinchiusi nel metaforico cassetto insieme a tutti quei vestiti che molti non potranno più indossare.

Nel corso di questi mesi di inesauribile attesa la tecnologia, tanto demonizzata dagli apocalittici⁵ postmoderni, ha permesso di reiventare il mondo con ogni mezzo a disposizione, dalle videochiamate allo *smartworking*, e se nei primi anni di questo nuovo millennio sembrava che il web avesse allontanato gli utenti dalla realtà per isolarli nel network, oggi ci ha fornito l'espedito per poter aspettare insieme, nonché l'occasione di riscoprire una dimensione più umana anche in quella virtuale. Convegni, lauree, didattica a distanza, nel giro di poche ore la proiezione di un mondo online che non si è ancora disconnesso ed è stato dunque necessario adattarsi in fretta, un darwiniano mutamento di consuetudini che ha rivoluzionato l'ordinarietà del mondo intero permettendo di entrare l'uno nella casa dell'altro, di empatizzare con l'Altro, di osservare la versione più informale di ogni membro della società, quella più autentica.

Professioni e *status* sociale non hanno veicolato il virus che ha tolto la vita a molti lavoratori schierati in prima linea e graziato quella di molti untori, cruda metafora di una vita che si affida al caso e che ci impone oggi di attendere all'unisono i tempi che verranno; così in un'attesa che si riassume in un romanzo incompiuto, annunciatore di dubbi e di verità, tra cui l'inconsapevolezza di come la morte possa nascondersi dietro una stretta di mano, cosa si sta aspettando realmente?

In questa linea del tempo disorientante è manifesto un comune senso di smarrimento e quel timore di ritornare alle cose quotidiane che attendono l'uomo in un futuro che non si sa quanto sia prossimo, pertanto dopo più di anno in un mondo infetto si è prestata maggiore attenzione verso svariati nemici invisibili che dimorano tra gli uomini, e se dunque i dotti nelle scienze mediche continueranno a occuparsi del contagio da malattie infettive, i dotti nelle scienze umane potranno prendere in considerazione l'analisi di una sindrome sottostimata, molto più antica e forse contagiosa del Covid, remota tanto quanto l'uomo stesso: quella del bell'Antonio.



2.

Quando si parla del bell'Antonio⁶ si pensa con immediatezza a un complesso che possa fare esclusivamente riferimento all'impotenza sessuale (ricordando le vicende vissute dal protagonista dell'opera omonima), eppure basta un soffio avveduto sullo schermo di stampo erotico per cogliere l'allusione brancatiana a un'impotenza di carattere sociale che mortifica ben oltre il mancato appagamento fisico e che si rivela in profondità un vero e proprio disagio dell'uomo in una civiltà soggetta a circostanze che inducono costantemente all'attesa; un contesto affetto da illusioni in cui intellettuali come Vitaliano Brancati ed Ercole Patti, conterranei e contemporanei in un tempo non troppo distante da questo, non hanno potuto trovare asilo.

I numeri primi sono divisibili soltanto per 1 e per sé stessi. Se ne stanno al loro posto nell'infinita serie di numeri naturali, schiacciati come tutti fra due, ma un passo in là rispetto agli altri. Sono numeri sospettosi e solitari e per questo Mattia li trovava meravigliosi. Certe volte pensava che in quella sequenza ci fossero finiti per sbaglio, che vi fossero rimasti intrappolati come perline infilate in una collana. Altre volte, invece, sospettava che anche a loro sarebbe piaciuto essere come tutti, solo dei numeri qualunque, ma che per qualche motivo non ne fossero capaci. Il secondo pensiero lo sfiorava soprattutto di sera, nell'intrecciarsi caotico di immagini che precede il sonno, quando la mente è troppo stanca per dirsi bugie.⁷

Ricordando il pensiero del filosofo francese Lyotard che già negli anni Settanta aveva teorizzato l'esistenza della società postmoderna⁸ senza alcuna nostalgia per la superata modernità, questo stralcio de *La solitudine dei numeri primi* ci mostra un punto d'osservazione in cui la contemporaneità che, *mutatis mutandis*, si appropria della complessità dell'uomo del Novecento, sebbene questo sia per la critica un *Bildungsroman* in piena regola presente nella biblioteca-tipo di un giovane lettore del XXI secolo, svela un *fil rouge* che esprime lo stesso disagio sociale degli artisti in questione, la loro attitudine verso il mondo e l'inerzia dei loro protagonisti, a dimostrazione dell'umano patrimonio genetico che si tramanda insanabile di generazione in generazione, fino ai *Post-Millennials*.⁹

Adoperando le parole di cui si è servito Paolo Giordano nel suo romanzo si potrebbe dire che Patti e Brancati siano giunti al mondo come dei numeri qualunque e che lo abbiano senza dubbio lasciato da numeri primi: anzitutto sospettosi, increduli dinanzi alle bugie create *ad hoc* dagli uomini per altri uomini; solitari, perché divulgatori di un pensiero talvolta incompreso e spesso ritenuto inaccettabile in una società che necessita di nutrirsi di velleità e di luoghi comuni per sussistere; intrappolati nelle proprie convinzioni e, forse, anche desiderosi di essere come tutti ma al contempo incapaci di sottrarsi a loro stessi; infine meravigliosi, nella personale costante dimostrazione di risolutezza e di resistenza dinanzi alla causalità del male in un'epoca storica in cui non vi erano mascherine a coprire i volti, ma una dittatura a censurare parole¹⁰ e l'arte in ogni sua forma. Così, giunti allo stato in cui anche le loro menti erano troppo stanche per dirsi bugie dopo anni di inevitabili



compromessi, prima all'interno del microcosmo familiare e in seguito nel macrocosmo della società, non hanno potuto far altro che dire le loro verità: raccontando e raccontandosi. Esponenti della narrativa breve del Novecento, con i loro romanzi, hanno fatto emergere la difficoltà nel cogliere la vera essenza delle cose, quella che si nasconde come disse lo stesso Patti in «episodi fuggevolissimi, in fatti minimi»,¹¹ nonché la semplicità di una scrittura¹² che non ha bisogno di architetture macchinose per svelare l'intreccio del mondo. Queste penne disincantate e decadenti si servono di un «manierismo dialettale»¹³ e di un inchiostro autobiografico per addentrarsi nella profondità delle contraddizioni delle loro storie, specchio della realtà.

Sebastiano Addamo definì Brancati un «maestro nell'ombra, [...] fedele alle ragioni della letteratura», uno scrittore che riavvolge il nastro in favore di uno svolgimento atemporale dei fatti¹⁴, uno scenario ozioso, lento, simile a quello rievocato dallo stesso Patti, soprattutto simile a quello di chi si lascia trascinare dal tempo affinché scorra più velocemente. Viene messo in luce un torpore emotivo che si pone al di sopra delle tragedie e delle gioie dell'esistenza, un'impasse salvavita, un'abulia che fa da scudo alle passioni smisurate cause di vitalità e di conseguenza disfattiste. Modo singolare per suggerire ai lettori la via della sopravvivenza, per comunicare loro quanto possa essere illogico ma vantaggioso vivere con la certezza di dover morire in un tempo interiore infinito parallelo a un tempo reale serrato e incorruttibile.

Questi scrittori dal lascito verista¹⁵ trovarono un eco artistico europeo nella corrente del naturalismo e del realismo francese e in particolare fu per loro un punto cardine nel continente la *lectio* di Stendhal.¹⁶ Quest'ultimo, secondo la storia, si rinchiuse volontariamente in quarantena per scrivere in soli cinquantadue giorni di totale reclusione uno dei suoi più grandi capolavori, *La certosa di Parma*, aneddoto letterario che dimostra oggi come ci si possa trovare in condizioni analoghe sebbene in contesti storico-sociali molto diversi. Di fatto il rimando a questo episodio ha l'intenzione di mostrare tra le righe come si possa essere emarginati in una quarantena non (solo) d'ordine sociale, ma come esito di uno *status* mentale, un *lockdown* psicologico dovuto a una visione del mondo e a delle consapevolezza colte da pochi e interiorizzate da pochissimi.

Il tema dell'isolamento, o meglio della solitudine come stato d'animo, è il *leit motiv* delle opere di questi due autori siciliani che rovesciano qualunque tipo di formazione in un reo percorso a ritroso alla ricerca dell'unica cosa certa da attendere.

3.

Il dubbio corrosivo del serpente è viscidamente tattico: «È vero che Dio ha detto: “Non dovete mangiare di alcun albero del giardino?”» (Gn 3,1). È la stessa domanda che risuonerà nel libro di Giobbe: come ha potuto Dio fare questo? [...] «Tu potrai mangiare di tutti gli alberi del giardino, ma dell'albero della conoscenza del bene o del male non devi mangiare, perché, nel giorno in cui tu ne mangerai, certamente dovrai morire» (Gn 2, 16-17).¹⁷



Brancati e Patti, tentati dal disfarsi delle maschere sociali, hanno divorato il frutto della conoscenza, quello dell'albero del discernimento, donatore di una sensorialità preziosa per distinguere tra fugacità e consistenza. Un frutto appetente nato tra le campagne di una Sicilia dalle fattezze mitologiche, ora terra d'esilio, ora *refugium peccatorum*. Mangiare questo frutto equivale pertanto alla maestria di poter vedere il mondo spoglio dalle consolazioni umane, senza inganni e senza filtri, ma soprattutto senza soluzioni perché mentre tutto è labile resta invariabile un'unica certezza: la morte.

Tuttavia con o senza la cibazione del frutto proibito essa giunge sempre, ma chi ne è realmente consapevole, chi sente quest'attesa scandita nelle viscere dal ticchettio dell'orologio come fa a compiacersi di tutto il resto? Dunque, chi è in attesa come può consolarsi oggi che la morte è più ravvisabile di ieri?

Domande retoriche e risposte ineluttabili, eppure nel bivio tra la 'beata ignoranza' e la conoscenza solamente chi ha mangiato la mela allegorica può continuare imperterrito a nutrirsi della bellezza di quegli attimi epifanici e a saziarsi delle poche verità del mondo marchiando così, atto dopo atto, la linea del tempo.

Questa è la lezione che ci lasciano in eredità questi due scrittori, sottolineando che aldilà di qualunque categorizzazione letteraria è la Morte la reale protagonista dei loro racconti, introdotta tra autobiografismo ed espressione della loro intima visione della vita.

In una prospettiva odierna e sarcasticamente attuale si può carpire il *je-ne-sais-quoi* che ha guidato lo spirito di questi intellettuali, riassumendo con un'affermazione paradossale che per essere positivi bisogna essere negativi e dunque solo nella consapevolezza dell'oscurità può esserci un'autentica positività, solo nella certezza della morte rifiorisce il concetto di vita. Questa particolare attitudine esistenziale è tipica soprattutto di Paolo Castorini ed Enzo Toscano, rispettivi protagonisti di *Paolo il caldo*¹⁸ e *La cugina*,¹⁹ i quali mostrano il volto più decadente dello scorso secolo in un'atmosfera di sensuale deterioramento dei valori, emblemi dell'inconcludenza e riflesso delle falsità della società a cui appartengono.

Lei, avvocato Li Calzi, fa come quell'uccello che mette la testa sott'acqua e siccome lui in quella posizione non vede più niente crede che nemmeno gli altri lo vedano e rimane lì col sedere per aria certo di essere ben nascosto, al sicuro di ogni sorpresa e invece chiunque avvicinandosi può catturarlo con grande facilità con due dita prendendolo così, giusto per il culo. Bisogna avere il coraggio, che poi non è coraggio ma semplice senso della realtà, bisogna avere il buon senso di guardare in faccia le cose come sono. La crudeltà, l'egoismo e l'insensibilità degli uomini sono tremendi, è inutile nasconderselo. Non ci sono buoni sentimenti.²⁰

Così, nella pandemia dell'ipocrisia, le storie che prendono vita nella terra natia di questi scrittori mostrano protagonisti che si potrebbero definire dei veri e propri 'orologi umani', il cui tempo viene scandito da vicende dal gusto malinconico e grottesco, le quali anticipano l'essenza del traguardo in uno sfondo atavico e impassibile. Sebbene Ercole Patti scriva ne *La cugina* che «solo Enzo rimase tutta la vita in attesa, come un ragazzo»,²¹ in verità egli stesso credeva che la vita avesse «un senso finché si resta in attesa, [...] mera potenzialità



non destinata a tradursi in atto»²² e non è un caso che il suo *Diario siciliano*²³ inizi dalla fine per giungere al principio, proprio come nel suo sottotitolo *Alla ricerca della felicità*.

In queste opere, così come in *Un bellissimo novembre*²⁴ e ne *Il Bell'Antonio*, è peculiare l'erotismo funebre²⁵ che in ogni pagina mira a dimostrare come la vita e l'*eros* siano declinabili solo nella morte, perché se la linea del tempo non si ferma, se l'attesa può essere infinita, l'uomo non lo è e così nella lucida accettazione della finitezza umana i personaggi, insieme ai loro stessi autori, si sono rinchiusi nelle proprie stanze mentali in un isolamento lungo una vita. Pertanto, appreso il meccanismo in cui l'uomo si trova intrappolato sin dal primo respiro è necessario giungere al quesito fondamentale, non solo di quest'anno pandemico, ma d'una vita intera: si può rendere realmente allettante l'attesa della morte? È questo il «dramma di una mente prigioniera»²⁶ che trova puntualmente conforto nella memoria, dimensione immobile e sottratta al flusso del tempo, ergo «essa sola è in grado di ripristinare il contatto primigenio con la natura».²⁷ Ciononostante, è l'arte che va ben oltre il grado di sopportabilità dell'attesa al punto da poterla rendere imperitura e quindi feconda, e di certo sia Brancati sia Patti appartengono a quella schiera di scrittori che hanno allietato l'attesa di molti attraverso la volontà di porre a servizio altrui una testimonianza viva in cui potersi immedesimare, in cui potersi consolare.

Essi «appartengono alla grande tradizione degli scrittori del mondo, degli scrittori che riescono a toccare l'attenzione del lettore appunto perché non barano, non raccontano storie che non hanno vissuto ma sempre la propria storia, sempre la propria verità».²⁸

4.

In romanzi come *Paolo il caldo* e *La cugina* si può percepire una costante dissertazione latente ma granitica che svela la proposizione degli autori, identificabile con quello che Perelman tra le tecniche argomentative definisce come argomento dello spreco.

«L'argomento dello spreco consiste nel dire che, dal momento che si è incominciato un'opera e accettato sacrifici che andrebbero persi in caso di rinuncia all'impresa, bisogna continuare nella stessa direzione»,²⁹ dunque l'*intentio auctoris* svela un tono, seppur flebile, celebrativo per la vita, non 'nonostante' ma 'soprattutto' nella cognizione della morte.

«In una concezione ottimistica dell'universo, l'idea dello spreco spinge a completare delle strutture, integrandovi ciò di cui l'assenza è sentita come mancanza»³⁰ e per quanto non si possa cogliere un'immediata aura d'ottimismo né nella penna di Brancati né in quella di Patti, considerato che sarebbe un'analisi più onesta se si parlasse di realismo in questa poetica che svolge una constatazione fattuale nell'interpretazione dell'esistenza, è comunque scorgibile un sedimento di fiducia nella contemplazione delle virtù umane, sebbene il percorso di formazione dei loro personaggi sia completamente ribaltato in una sardonica crescita personale dagli esiti fallimentari.

Se l'attesa può pertanto essere avvertita come mancanza, ancestrale vuoto incolmabile chiarificatore della malinconia nostalgica di questo filone letterario, potrebbe essere anche un



punto di partenza per capire come compensarla sino al punto d'arrivo. Decidere che strada intraprendere nell'attesa significa letteralmente sbrogliare la matassa delle contraddizioni del mondo, accettando la paradossale prospettiva di dover trovare il modo migliore per ingannare il tempo, oltre che se stessi, aspettando e sapendo di dover morire.

Così, grazie alla creazione dei personaggi di *Paolo il caldo* e de *La cugina* possiamo cogliere le idee, i pensieri e le convinzioni di scrittori che con sottile eleganza e sensuale leggerezza si affacciano al palcoscenico della società. In un manifesto e proverbiale 'predicare bene e razzolare male' i protagonisti agiscono in assoluta incongruenza con le credenze che assimilano, forse riflesso degli impulsi primordiali repressi in nome delle apparenze, forse caratterizzati da quella dose di perverso coraggio necessario per decidere di essere deludenti fino in fondo, fedeli fisiologicamente a loro stessi e quindi al profilo più oscuro della propria natura.

Erano i momenti in cui la sua intelligenza rasentava la genialità. A tredici anni egli fu in grado di scrivere: "Ho l'impressione che quello che noi chiamiamo il presente sia la coscienza che abbiamo di uno spazio limitato della realtà. La realtà è smisurata, immobile ed eterna. Noi passiamo, come i ciechi, la punta del dito sulla riga dei fatti, e ogni volta che ne troviamo uno, diciamo che sta accadendo. Ho l'impressione che la mia futura giovinezza, la mia maturità, la mia vecchiezza e la mia morte esistano già da sempre, e che io me ne vada accorgendo progressivamente. La successione del tempo è l'incapacità che abbiamo di raccogliere tutto in un solo sguardo: la realtà penetra goccia a goccia nel nostro essere". [...] Questi momenti, in cui un ragazzo siciliano pareva raggiungere quella nudità di mente e di sensi che aveva fatto rabbrivire gli antichi egiziani, [...] al contatto con la sostanza fredda del mondo erano molto rari. [...] Spesso gli accadeva che il piacere di pensare, [...] gli si convertisse in piacere fisico, in una propensione irresistibile della carne, per cui egli, chiuso il libro, doveva correre subito nello stanzino di Giovanna.³¹

In questo passo il narratore descrive una delle principali attitudini di Paolo Castorini che fin da ragazzo aveva dato dimostrazione, sebbene in rare occasioni, di una lampante genialità. Il protagonista colto da un momento di lucidità si esprime in termini non comuni a un giovanissimo adolescente e mostra di giostrare una logica ben determinata in merito a speculazioni su vita, morte e tempo, ma soprattutto sulla percezione che ne possiede l'uomo, eppure nonostante tale coscienza non riuscirà a rendere queste epifanie delle strutture portanti della sua esistenza, poiché non sarà mai in grado di domare l'impulso erotico che al contrario diventerà un rifugio dalla sconcertante verità. Brancati, tuttavia, non tarda mai a ricordare che il letto è lo stesso luogo in cui si consuma una sensualità mortuaria, in cui si giace per *Eros* e per *Thanatos*, nascondiglio icastico per tutti i Castorini, di fatto «la famiglia era carica di una tale sensualità che non era possibile vedere insieme tre o quattro suoi componenti senza venir colpiti da una scossa».³²

Se Paolo Castorini è l'esemplare rappresentazione di chi si assume la responsabilità di una vita sgualcita dalla mediocrità, di chi sapendo finge di essere estraneo all'articolazione del mondo, Enzo è l'archetipo di colui che conscio dell'ordine delle cose non può fare a meno di piegare la sua volontà agli istinti, al limite di una perversione radicata e ormai divenuta scudo protettivo da cui non riuscirà mai a liberarsi.



In questo cambiamento di gusti aveva influito la frequenza del Fragalà anche lui quasi sempre al paese e col quale amava intrattenersi affascinato dai suoi ragionamenti, dalla sua esperienza e dal suo un po' deluso ma sempre vivo amore per la vita. Divennero amici; Fragalà stava molto volentieri con Enzo perché ritrovava in lui i caratteri e i gusti della sua giovinezza, gli pareva di parlare con sé stesso all'età di venticinque anni. Enzo ascoltando Fragalà scopriva in lui meglio spiegati e approfonditi il suo modo di considerare la vita e i suoi gusti. Fragalà capiva in pieno e giustificava il piacere perverso di Enzo di cacciarsi nel letto di un carrettiere non appena quello era uscito, magari accanto a un bambino di due anni addormentato, godendo di quel senso di profanazione e di pericolo, del turbamento e della frenesia della donna alla quale la paura acuiva il desiderio di lasciarsi prendere da un estraneo nel letto coniugale. A questi momenti di tortuosa sensualità seguivano giornate di serenissima e ascetica contemplazione della natura durante le quali, in meditazione in qualche casolare di campagna, assaporava le cose più semplici e caste con un godimento purissimo quale avrebbe potuto provare un santo. E le sue parentesi di esasperata lussuria nulla toglievano, non la offuscavano nemmeno, la semplice poesia di tante sue giornate.³³

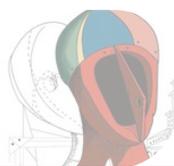
Questo personaggio interiorizzata la poetica della semplicità e della meditazione di tradizione bucolica, allo stesso tempo, non riesce a rinunciare ai piaceri che ostacolano una reale maturazione, e così Enzo si addentra nella storia della letteratura italiana come l'eterno adolescente impunito, nemmeno dal cospetto della morte.

Diversamente dal singolare inno alla resilienza narrato da Brancati e da Patti, questi personaggi, non riuscendo a rendere fruttuosa l'attesa di una vita e attraversati dalla linea del tempo che li marchia con l'inconsistenza di chi potendo fare la differenza decide di non farla, rimangono imprigionati nello stereotipo dell'immaturità che perdura nell'età adulta. Di fatto, questa narrativa breve esorta i lettori a fare esattamente il contrario dei suoi protagonisti, a cogliere i loro momenti rivelatori per 'attendere' in un percorso cadenzato dalla volontà e non dagli istinti più bassi, in un auspicabile cammino di memorie memorabili.



NOTE

- 1 https://areeweb.polito.it/didattica/polymath/htmlS/argoment/APPUNTI/TESTI/Mar_09/Kant.htm, (ultimo accesso: 16/09/21)
- 2 Capaci 2014: 71 «La bugia è verosimile e si basa su premesse pseudologiche, su luoghi comuni che rendono più credibile quanto viene detto. La bugia è una necessità comunicativa dell'uomo come animale sociale e quindi consapevole che la non verità è più gradita del contrario».
- 3 Ivi 131: «metonimia politica».
- 4 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 84 «valori astratti e valori concreti».
- 5 Eco 1993: 17.
- 6 Brancati 1949.
- 7 Giordano 2008: 109.
- 8 Lyotard è universalmente noto come il primo teorizzatore del postmoderno con l'opera *La condizione postmoderna* del 1979. Nel volume viene sostenuta la tesi secondo cui la modernità è giunta al suo compimento e ci troviamo ormai in un tempo postmoderno.
- 9 Sono considerati membri di questa generazione le persone nate tra il 1995 e il 2010.
- 10 «“La mia insofferenza e la mia lunga avversione per il fascismo non hanno mai avuto un momento di sosta. Si trattava di un sentimento profondo, costituzionale come se si trattasse di una questione di razza. [...] Il fascismo ha coinciso con i più begli anni della mia giovinezza e mi ha amareggiato non poco il gusto di vivere”: così Patti nelle pagine iniziali di *Cronache romane*», <https://www.lapoesiaelospirito.it/2019/12/05/ercole-patti-tutte-le-opere/>
- 11 Muscarà 1989: 91-92.
- 12 «La sua ricchezza lessicale è invece tutta racchiusa nelle parole di Eugenio Montale, che individuò in lui una “facilità difficile che è l'uovo di Colombo”», <https://www.ilfoglio.it/cultura/2019/06/24/news/ercole-patti-che-sapeva-distruocere-il-fanatismo-della-purezza-261970/>
- 13 Muscarà 1986: 21.
- 14 «E sempre indeterminante risulta, infatti, la temporalità nei romanzi di Brancati, azzerata così come la spazialità claustrale e meramente simbolica della sua città-mito», <https://letteratitudinews.wordpress.com/2020/02/10/lux-in-tenebris-di-antonio-di-grado/>
- 15 Schilirò 2018: 243-258.
- 16 Muscarà 1986: 20 «il Bell'Antonio come “calco felice” dell'Armance stendhaliano, notando il rapporto tra il caso dell'impotenza e gli anni di Carlo X in Stendhal, gli anni del fascismo in Brancati».
- 17 Recalcati 2020: 22-23.
- 18 Brancati 1955.
- 19 Patti 1965.
- 20 Ivi: 80.
- 21 Ivi: 46.
- 22 Muscarà 1989: 73.
- 23 Patti 1975.
- 24 Idem 1967.
- 25 Muscarà 1989: 82.
- 26 Idem 1986: 32.
- 27 Idem 1989: 15.
- 28 Idem 1986: 31.
- 29 Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013: 302.
- 30 Ivi: 303-305.



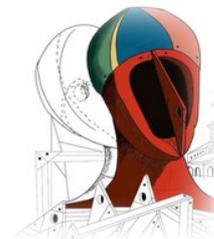
- 31 Brancati 1955: 34-35.
 32 Ivi: 29.
 33 Patti 1965: 90-91.

BIBLIOGRAFIA

- Brancati V. (2001), *Il bell'Antonio*, prima ed. 1949, Milano, Mondadori.
 Idem (1993), *Paolo il caldo*, prima ed. 1955, Milano, Bompiani.
 Idem (2001), *Paolo il caldo*, a cura di A. Di Grado, Milano, Mondadori.
 Capaci B., Licheri P. (2014), *Non sia retorico! Luoghi, argomenti e figure della persuasione*, Bologna, Pardes.
 Di Grado A., *Vite parallele: Vitaliano Brancati, Elio Vittorini*, <https://www.academia.edu/9437867/Vite-parallele-Vitaliano-Brancati-Elio-Vittorini> (ultimo accesso: 16/09/21)
 Eco U. (1993), *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.
 Ferroni G. (2017), *Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori.
 Idem (2003), *Vitaliano Brancati. Romanzi e saggi*, Introduzione a cura di M. Dondero, Milano, Mondadori.
 Idem (a), *Vitaliano Brancati e le illusioni di un secolo «superbo e sciocco»*, <https://www.jstor.org/stable/26149551> (ultimo accesso: 16/09/21)
 Frassica P. (2004), *Ercole Patti e altro Novecento siciliano*, Novara, Interlinea.
 Giordano P. (2008), *La solitudine dei numeri primi*, Milano, Mondadori.
 Maugeri M., *Ercole Patti. Tutte le opere*, «La poesia e lo spirito», 5 dicembre 2019, <https://www.lapoesiaelospirito.it/2019/12/05/ercole-patti-tutte-le-opere/> (ultimo accesso: 16/09/21)
 Idem (a), *Lux in tenebris*, «LetteratitudineNews», a cura di Di Grado A., (Appunti sulla cultura a Catania nella seconda metà del Novecento, prima parte, 10 febbraio 2020) <https://letteratitudinews.wordpress.com/2020/02/10/lux-in-tenebris-di-antonio-di-grado/> (ultimo accesso: 16/09/21)
 Idem (b), *Lux in tenebris*, «LetteratitudineNews», a cura di A. Di Grado, (Appunti sulla cultura a Catania nella seconda metà del Novecento, terza parte, 24 febbraio 2020) <https://letteratitudinews.wordpress.com/2020/02/24/lux-in-tenebris-di-antonio-di-grado-terza-parte/> (ultimo accesso: 15/09/21)
 Idem (c), *Lux in tenebris*, «LetteratitudineNews», a cura di A. Di Grado, (Appunti sulla cultura a Catania nella seconda metà del Novecento, quarta parte, 2 marzo 2020) <https://letteratitudinews.wordpress.com/2020/03/02/lux-in-tenebris-di-antonio-di-grado-quarta-e-ultima-parte/> (ultimo accesso: 16/09/21)
 Muscarà S.Z. (1986), *Mnemosine 1*, Catania, Maimone.
 Idem (1989), *Mnemosine 4: Ercole Patti*, Catania, Maimone.
 Patti E. (1965), *La cugina*, Milano, Bompiani.
 Idem (1967), *Un bellissimo novembre*, Milano, Bompiani.
 Idem (1975), *Diario siciliano. Alla ricerca della felicità*, seconda ed., Milano, Bompiani.
 Perelman C., Olbrechts-Tyteca I. (2013), *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi.
 Perrone D. (2003), *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i 'piaceri' della scrittura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia.
 Recalcati M. (2020), *Il gesto di Caino*, Torino, Einaudi.
Vitaliano Brancati scrittore del Novecento, a cura di Traina G., Ragusa, Centro Studi "Feliciano Rossitto".
 Schilirò M. (2018), *Il silenzio del maestro. Verga e Brancati*, «Annali della fondazione Verga», <http://hdl.handle.net/20.500.11769/360700> (ultimo accesso: 16/09/2021)



- Idem (2001), *Narciso in Sicilia. Lo spazio autobiografico nell'opera di Vitaliano Brancati*, Napoli, Liguori.
- Terranova N. (2019), *Ercole Patti, che sapeva distruggere il fanatismo della purezza*, «Il Foglio», 24 giugno 2019, <https://www.ilfoglio.it/cultura/2019/06/24/news/ercole-patti-che-sapeva-distruggere-il-fanatismo-della-purezza-261970/> (ultimo accesso: 16/09/21)



MITO E PSICOLOGIA: IL VIAGGIO DI PSICHE NEL MONDO

*L'attesa nella neuropsicologia: uno sguardo ai processi
cognitivi sottostanti nell'era delle nuove tecnologie*

GLORIA LEONARDI

Consorzio Colibri (Bologna) - University of Pittsburgh Medical Center Italy
Corresponding author e-mail: gloria.leonardi@santaviola.it

ABSTRACT

La letteratura scientifica ha messo in evidenza le grandi capacità adattive del cervello. Il nostro sistema cerebrale può infatti rimodellare le sinapsi e la propria conformazione, in maniera plastica, in base ai diversi stimoli ambientali. In particolare, alcune ricerche hanno investigato i cambiamenti nello sviluppo di alcune abilità cognitive legate all'attesa, quali i processi attentivi ed i meccanismi del controllo della ricompensa. I risultati hanno permesso di evidenziare alcuni cambiamenti nell'efficienza di tali abilità associati ad un maggiore utilizzo di dispositivi tecnologici come lo smartphone. I risultati vanno però analizzati alla luce di alcuni limiti strutturali di questi studi come la mancanza di tempi necessari ad un'osservazione prospettica ed i metodi di analisi utilizzati.

The scientific literature has pointed out the great adaptive capacities of the brain. Our central nervous system can in fact reshape its synapses and conformation in response to the different environmental stimuli. In particular, some research focus on changes in the development of certain cognitive abilities related to waiting, such as attentional processes and reward mechanisms. The results made it possible to detect some changes in the efficiency of these skills associated with a greater use of technological devices such as smartphones. However, the results need to be analyzed in the light of some structural limitations of the studies such as the lack of time necessary for a prospective observation and the analysis methods used.

KEYWORDS

Attention, Plasticity, Smartphone



1. Introduzione

Il nostro cervello non è solo uno dei nostri organi più importanti ma, tra tutti quelli studiati, è, probabilmente, quello ancora meno conosciuto. Risulta infatti difficile dare una risposta univoca e compiuta alla domanda su cosa ci permetta di avere una profondoscienza di noi stessi e della realtà.

Emily Dickinson scriveva in una sua poesia che *“il Cervello è più ampio del Cielo”* evocando le vaste capacità cerebrali nella computazione combinatoria e nel creare quindimondi reali (o percepiti come reali) e possibili.¹

Negli ultimi decenni un ambito di grande interesse nella ricerca sul funzionamento del cervello riguarda la plasticità cerebrale, definita come l'insieme dei cambiamenti che si verificano nell'organizzazione del cervello a livello, sia anatomico che fisiologico, come frutto della propria esperienza ed interazione con l'ambiente circostante.²

Tale proprietà è specifica della neocorteccia, ovvero della parte evolutivamente più recente del nostro cervello. Tale parte è collegata con le regioni sottocorticali del cervello da cui originano le disposizioni istintuali-affettive che sono in un rapporto di reciproca modulazione con le funzioni cognitive cerebrali.^{3,4}

Attraverso lo studio della plasticità cerebrale possiamo quindi approfondire e spiegare forme di cambiamento cognitivo e comportamentale che sottostanno ai processi di apprendimento e memoria di nuove pratiche motorie. Nei primi anni del '900 gli studi si sono orientati maggiormente nel porre l'accento verso la definizione di un unico periodo di vita, limitato nel tempo, accreditato come maggiormente suscettibile a nuovi apprendimenti e quindi caratterizzato da plasticità cerebrale. Oltre questo periodo non sarebbero stati più possibili cambiamenti complessi all'interno delle sinapsi, secondo gli studiosi dell'epoca.

Le ricerche degli anni recenti hanno, al contrario, messo in luce la capacità cerebrale di effettuare modificazioni neuroanatomiche e neurofisiologiche dalla nascita alla morte. Il cervello dinamico che cambia costantemente prospetta la definizione di uno sviluppo cerebrale 'normale' all'interno di specifici spazi della vita dell'individuo sia che siano gli anni dell'infanzia sia il periodo dell'invecchiamento.^{5,6}

Tale considerazione ci porta alla valutazione dell'impatto degli stimoli ambientali, dei rapporti sociali, delle esperienze pregresse e dei geni dell'individuo nello sviluppo di determinate capacità cognitive. Questa riflessione risulta essere particolarmente interessante alla luce dei continui cambiamenti e mutazioni sensoriali dati dal progredire della tecnologia. Nelle prime fasi dello sviluppo, l'esposizione a determinati stimoli e l'interazione con essi comporta importanti modificazioni all'interno delle diverse connessioni neuronali con effetti nella neurologia del cervello. Le ricerche hanno preso in considerazione, nello specifico, lo studio del cervello in condizioni di deprivazione sensoriale e di ambiente arricchito. Una ricerca, attraverso lo studio delle spine dendritiche sui ratti, ha evidenziato una significativa perdita dei dendriti nei ratti giovani a cui erano stati recisi i baffi piuttosto che nella popolazione di ratti con recisione in età adulta. La perdita dei baffi e dei loro recettori



sensoriali ha avuto quindi un forte impatto nella crescita dendritica dimostrando gli effetti della deprivazione sensoriale, specialmente se questa avviene durante la fase giovanile.⁷ Studi condotti in un ambiente ricco di stimoli confermano come tale condizione comporti cambiamenti all'interno dell'ippocampo con effetti a cascata sull'apprendimento, sulla memoria e sulla salute. Tali conseguenze risultano particolarmente evidenti durante l'infanzia, ma tendono a persistere anche nella fase adulta.⁸

Presa visione della vasta letteratura attualmente disponibile sulle capacità di adattamento cerebrale, la domanda che i ricercatori attualmente si pongono è quanto l'uso delle nuove tecnologie abbia contribuito a modificare e a costituire nuovi percorsi di sviluppo delle nostre capacità cognitive. Questa riflessione nasce dalla constatazione del vasto uso abituale dei dispositivi tecnologici all'interno di vari contesti e compiti della vita quotidiana. In questo specifico settore, seppur ancora in costante aggiornamento, i ricercatori ne hanno evidenziato i limiti e le potenzialità considerando le nostre principali funzioni cognitive, tra cui la memoria, le nostre capacità di inibizione, ma soprattutto le nostre abilità nell'attendere.

2. La plasticità cerebrale

Il termine 'plastica' trova le sue radici nelle parole greche *plastikós* o *plastos* che significano "modellato, formato". Originariamente, fino ai decenni a cavallo tra il 1800 e il 1900, il cervello era principalmente studiato dai filosofi.⁹

Alla fine del 1800 il neuroanatomista spagnolo Santiago Ramon y Cajal ha per primo concettualizzato il neurone come l'unità anatomica, fisiologica, genetica e metabolica del sistema nervoso e, inoltre, ha ipotizzato la necessità di una ginnastica mentale per aumentare le connessioni cerebrali.¹⁰ Nel 1893, il neuropsichiatra italiano Eugenio Tanzi teorizzò che, attraverso l'apprendimento o la pratica specifica, si potessero rafforzare le connessioni preesistenti attraverso il processo dell'ipertrofia. Teoria che successivamente fu ripresa da Ernesto Lugaro, discepolo di Tanzi, il quale, inserendo la definizione della natura chimica della sinapsi, gettò di fatto le basi verso una spiegazione della plasticità cerebrale.¹¹ Successivamente, con la pubblicazione nel 1949 di «*The Organization of Behavior*», lo psicologo canadese Donald Olding Hebb, studiando le proprietà della trasmissione sinaptica, definì una teoria riguardo i meccanismi neurali dell'apprendimento e della memoria. Nel suo libro, sono stati infatti discussi i cosiddetti 'postulati di Hebb', i quali a loro volta si basano sulle ipotesi di Konorski secondo cui i cambiamenti morfologici nelle connessioni neurali costituiscono il substrato dell'apprendimento.¹²

La legge di Hebb, che è tuttora la base per lo studio dell'apprendimento, afferma che se un neurone di entrata ed un neurone in uscita sono attivati contemporaneamente per un certo periodo di tempo, questo stato rafforza la facilità di trasmissione del segnale stesso fra i due neuroni, incrementandone il peso della loro connessione.¹³

Nei decenni successivi arrivarono le prove sperimentali a sostegno delle sue teorie con la scoperta di un potenziamento duraturo nel giro dentato dell'ippocampo.^{14,15}



Grazie a uno sviluppo tecnico chiave avvenuto all'interno dei laboratori, come l'uso della preparazione della 'fetta del cervello',¹⁶ sono state quindi individuate una forma di plasticità a lungo termine e la depressione a lungo termine, o LTD. La prima consiste in un aumento a lungo termine della trasmissione del segnale tra due neuroni tramite stimolazione sincrona,¹⁷ mentre la seconda forma riguarda la diminuzione dell'efficacia di una sinapsi come conseguenza di uno specifico tipo di stimolazione endogena.^{15,16}

Inoltre, è stata suggerita un'altra forma di plasticità sinaptica, denominata metaplasticità ovvero 'la plasticità della plasticità sinaptica'. Quest'ultimo è un fenomeno finalizzato a mantenere le sinapsi in continua attivazione dinamica, permettendo alle sinapsi e alle reti di rispondere a un ambiente in evoluzione.¹⁷

Oltre all'attività della forza sinaptica¹⁸ e dell'efficacia della trasmissione sinaptica, la plasticità cerebrale si verifica anche attraverso modifiche strutturali dei dendriti e della morfologia della colonna vertebrale, la cosiddetta plasticità sinaptica strutturale.

Quindi, in base alle evidenze riportate la rete neurale risponde alle continue esperienze sensoriali dell'individuo formando continue nuove connessioni in maniera 'adattiva'. A tale proposito la ricerca si è spostata quindi verso l'approfondimento della relazione tra l'ambiente e il cervello.

L'attuale letteratura scientifica, negli ultimi anni, ha focalizzato la sua attenzione nella descrizione delle caratteristiche dell'ambiente arricchito che, riprendendo la definizione fornita da Rosenzweig è 'la combinazione di stimoli inanimati e sociali complessi'.¹⁹

L'ambiente arricchito permette, con la varietà di stimolazioni di tipo somatosensoriali, motorie, cognitive e relazionali, di aumentare i fenomeni di neurogenesi e formazioni sinaptiche. Tali cambiamenti anatomici agiscono non solo sui processi di memoria, di apprendimento e attenzione ma rappresentano anche un fattore neuroprotettivo per il declino cognitivo e per un danno cerebrale causato da una condizione patologica.²⁰

Viceversa, la mancanza di stimoli ed esperienze comporta una modifica nelle connessioni cerebrali che si traduce con un cambiamento nelle abilità dell'individuo.

La plasticità cerebrale è quindi un processo continuativo e trasversale nelle diverse finestre temporali durante lo sviluppo. Lo stretto rapporto con l'ambiente permette inoltre di indagare come stimolare e attivare determinate attività ed esperienze in relazione al potenziamento delle modificazioni sinaptiche. Questo punto risulta essere particolarmente rilevante in considerazione dell'uso delle tecnologie nei programmi riabilitativi.

3. Le abilità cognitive nell'attesa

Saper attendere è una capacità che dipende da fattori emotivi, sociali ma anche neuropsicologici. Specifici processi cognitivi si attivano per permettere all'individuo di determinare il proprio comportamento nell'aspettativa di qualche evento, stimolo o di qualcuno.²¹

Una delle prime abilità che entra in gioco è l'attenzione. In generale, possiamo definire



l'attenzione come il gruppo dei processi di selezione che il cervello mette in atto per gli stimoli che arrivano dal mondo esterno attraverso gli organi di senso. Nella letteratura si utilizza spesso l'immagine metaforica di un filtro, in cui si lasciano passare solo gli stimoli che sono rilevanti per l'elaborazione dell'esperienza che stiamo vivendo. L'attenzione è quindi costituita da un insieme di meccanismi altamente rilevanti per la propria mente in considerazione della quantità di risorse limitate del nostro cervello e consentono di filtrare solo le informazioni salienti.²²

I processi di attenzione sono largamente studiati nella ricerca scientifica, sia attraverso tecniche di *neuroimaging*²³ che cercano di identificare l'attività cerebrale in relazione ai processi attentivi, sia attraverso tecniche più tradizionali tipiche della psicologia cognitiva. Tali tecniche misurano in laboratorio i tempi di reazione (TR) che possono essere definiti come i tempi dati dalla risposta comportamentale dell'individuo alla presentazione di determinati stimoli. L'efficacia della risposta è influenzata dal livello di *diarousal*, inteso come uno stato globale di attivazione dell'individuo che può variare dal sonno all'eccitazione. La stessa attenzione è un meccanismo che si correla con il livello di *arousal*. Nello specifico a bassi livelli di attivazione l'individuo si distrae facilmente, mentre, parimenti, a livelli eccessivi di attivazione l'ansia impatta negativamente sulla prestazione.²⁴

Ogni processo attentivo può essere controllato in maniera volontaria o in maniera involontaria. Studi hanno infatti confermato come i tempi di reazione siano più veloci e corretti quando gli individui sono preventivamente preparati verso la direzione degli stimoli.²⁵ Allo stesso tempo l'attenzione diretta in maniera automatica verso un evento improvviso ha un importante significato adattivo e di prestazione per le persone.

Una importante considerazione riguardo allo studio dell'attenzione concerne la varietà dei processi che si attivano, tanto che l'attenzione va associata ad un unico meccanismo ma ad un'abilità costituita da un insieme di processi. Infatti, in psicologia cognitiva oltre all'attenzione selettiva, gli studi hanno approfondito il fenomeno dell'attenzione divisa.²⁶ Con il termine attenzione divisa si fa riferimento all'abilità dell'individuo di focalizzare l'attenzione su più stimoli o eventi contemporaneamente. È necessario considerare che sia per l'attenzione divisa che per i processi selettivi, la mancanza di efficienza nelle abilità d'inibizione degli stimoli interferenti e nelle capacità di regolare i propri impulsi comportamentali, sono fondamentali sia per controllare le prestazioni, sia per la più generale capacità di attendere o ritardare una risposta.

Vi sono alcune condizioni cliniche del neurosviluppo che possono andare ad interessare i processi attentivi, quale il Disturbo da Deficit d'Attenzione e Iperattività (ADHD). Le manifestazioni cliniche generali dell'ADHD riguardano la difficoltà a prestare attenzione, a gestire i comportamenti impulsivi e/o un livello di attività motoria particolarmente accentuato. Questi deficit si traducono in difficoltà di inibizione delle risposte, difficoltà nel rispettare regole e difficoltà nell'attendere prima di ottenere ciò che si desidera.²⁷



Un altro punto d'interesse riguardo i processi cognitivi che maggiormente sono influenzati dalle modifiche ambientali e dalla quantità degli stimoli, è lo studio dei meccanismi legati al controllo della ricompensa, il così chiamato 'sistema di ricompensa'.²⁸ Il sistema di ricompensa è la rete neurale²⁹ che regola i processi di apprendimento, di motivazione, e le emozioni coinvolti nella percezione del piacere. Tale sistema è responsabile della cognizione della ricompensa, quest'ultima definita come la proprietà attraente di uno stimolo che motiva particolarmente l'individuo verso un comportamento finalizzato. La ricompensa è particolarmente significativa sulla base di quanto è saliente l'incentivo e le emozioni positive che suscita. Inoltre, risulta importante la sua capacità di generare nelle persone nuovi comportamenti appresi.³⁰

In considerazione di ciò l'elaborazione cognitiva dell'appetibilità delle ricompense risulta particolarmente interessante per lo studio dei cambiamenti nella cognizione in vista dell'uso sempre più frequente di strumenti tecnologici che offrono alle persone una risposta imminente ai propri bisogni o contatti sociali.

4. L'attesa e i dispositivi tecnologici

Una delle preoccupazioni che precede una maggiore incidenza nell'utilizzo della nuova tecnologia come gli *smartphone*, è l'aumento della diagnosi di deficit attentivi o ADHD, nei bambini o negli adolescenti.³¹ Le nuove opportunità date dall'interazione con i media digitali sono particolarmente interessanti per gli adolescenti, dove molte interazioni sociali avvengono anche on line. A tal proposito alcune ricerche si sono concentrate nell'identificare eventuali cambiamenti nella capacità di attenzione con l'aumentare dell'impegno nell'utilizzo di dispositivi mobili. A tal proposito una ricerca di Nikken e Schols ha evidenziato una diminuzione dei tempi di attenzione a causa di un maggior contatto con la tecnologia degli *smartphone*, soprattutto nella popolazione più giovane.³² Da tale evidenza la ricerca ha approfondito maggiormente i potenziali impatti delle tecnologie digitali sull'attenzione divisa e sull'attenzione selettiva. Nella vita quotidiana tale impatto è particolarmente influente in considerazione della capacità che hanno i dispositivi multimediali nel dirottare o interrompere le nostre attività fisiche o mentali in corso.

Le interruzioni provocate dai dispositivi multimediali possono essere endogene o esogene. Le interruzioni endogene si hanno nel momento in cui i pensieri dell'individuo si spostano verso un'attività correlata al dispositivo, manifestando una spinta comportamentale non richiesta per interagire con lo strumento. Tale spinta potrebbe essere derivata da una necessità di gratificazione più immediata quando le attività in corso potrebbero essere percepite come non gratificanti. In molti casi quando l'attenzione viene dirottata sullo strumento per uno scopo, gli individui si impegnano successivamente verso una cascata di altre attività non pianificate precedentemente.³³

Le interruzioni esogene si verificano quando i segnali ambientali catturano l'attenzione dell'utente, tramite un avviso sonoro o visivo. È importante osservare che i dispositivi



tecnologici sono in grado di influenzare l'attenzione focalizzata anche quando l'utente tenta di ignorarli. In uno studio di Stothart i ricercatori hanno evidenziato che l'esposizione alle notifiche dello *smartphone* riduceva in maniera significativa le prestazioni in un'attività simultanea basata sull'attenzione, anche quando il partecipante non si prendeva il tempo per visualizzare la notifica. Da tale evidenza, quindi, sentire semplicemente il suono o la vibrazione del dispositivo che indicava l'allarme era sufficiente per distrarre i partecipanti e diminuire la loro capacità di focalizzare l'attenzione sul compito, influenzandone la prestazione.³⁴ Ulteriori ricerche suggeriscono che anche il semplice pensiero della presenza fisica di uno *smartphone* può influire sulle prestazioni cognitive.

Thornton ha condotto uno studio in cui ai partecipanti è stato chiesto di completare due compiti neuropsicologici costruiti per studiare le funzioni esecutive e l'attenzione. Prima di iniziare i compiti, la sperimentatrice ha lasciato 'accidentalmente' il suo cellulare sulla scrivania di un gruppo di partecipanti. I partecipanti appartenenti a questo gruppo, denominato gruppo sperimentale, hanno ottenuto risultati significativamente peggiori nei compiti proposti rispetto ai partecipanti del gruppo di controllo.³⁵

Inoltre, sono particolarmente interessanti gli studi che si sono focalizzati nell'individuare i principali cambiamenti nelle capacità attentive sostenute. Alcuni di essi definiscono l'attenzione sostenuta come la capacità di raggiungere il 'flusso'. Uno stato di flusso è «uno stato di concentrazione così focalizzato che equivale all'assoluto assorbimento in un'attività».³⁶ Lee e i suoi colleghi hanno studiato come l'utilizzo dei dispositivi possa o meno avere effetti a lungo termine sulla capacità di mantenere uno stato di flusso. I risultati hanno mostrato che gli individui con un punteggio più alto nella scala della dipendenza da *smartphone* hanno ottenuto punteggi significativamente più bassi nelle scale di apprendimento autoregolato e del flusso di apprendimento. Considerando la correlazione dei dati non è possibile definire una causalità, ma i dati comunque potrebbero suggerire che l'uso eccessivo di *smartphone* potrebbe avere un impatto negativo sulla capacità di mantenere la forma di attenzione focalizzata sostenuta nel tempo.³⁷

I dati di ricerca esposti evidenziano però alcuni limiti, tra cui il non vasto numero effettivo di studi e l'impossibilità di misurare gli effetti a lungo termine. Quindi, sebbene ci siano prove evidenti che l'impegno con i dispositivi tecnologici può avere un impatto acuto sui compiti cognitivi in corso, le prove su eventuali impatti a lungo termine delle abitudini sul funzionamento dell'attenzione sono scarse.

Oltre ai loro effetti sull'attenzione, i dispositivi e i relativi media sono spesso implicati nella percezione verso un bisogno di gratificazione immediata.³⁸ È infatti particolarmente comune l'opinione secondo la quale i bambini e gli adolescenti siano meno capaci di attendere ricompense, a causa della sempre maggiore presenza di vari tipi di multimedia nella loro vita. In accordo alla sezione precedente, la ricerca empirica risulta ancora non particolarmente vasta.

In questa parte, delineiamo alcuni studi che informano sulla nostra comprensione dei potenziali impatti che i dispositivi mobili possono avere sulla tendenza degli individui a



scegliere premi più piccoli, più immediati, rispetto a premi più grandi dopo un ritardo. Infatti, un'idea popolare particolarmente comune riguarda la concezione secondo cui avere un accesso continuativo a questi dispositivi potrebbe generare un bisogno di gratificazione immediata. In un recente studio è stato osservato che gli utenti più assidui della tecnologia mobile erano anche i più inclini a prendere una ricompensa più piccola e più immediata piuttosto che aspettare una ricompensa più importante ma in ritardo.³⁹ Inoltre, è stato evidenziato che la correlazione tra la frequenza dell'uso delle tecnologie e il ritardo della gratificazione, era mediata dalle differenze individuali nell'impulsività. Tale risultato è in accordo con studi precedenti che hanno evidenziato una correlazione tra l'impegno in compiti di multitasking multimediale e l'aumento di comportamenti impulsivi.⁴⁰ Tali ricerche evidenziano al contempo alcune carenze derivate da un'analisi limitata a strumenti di autovalutazione dei comportamenti.

Nonostante i limiti evidenziati dagli studi nel settore, sono particolarmente interessanti gli approfondimenti sulle conseguenze cognitive date dall'abituarsi a ricevere una gratificazione immediata. In particolare, uno studio ha misurato le conseguenze cognitive, comportamentali e neurali dell'uso dello *smartphone*, con un'analisi specifica sull'attualizzazione del ritardo della ricompensa. A tal proposito, una ricerca condotta da Hadar e colleghi ha messo in luce che persone non abituate all'utilizzo degli *smartphone*, dopo tre mesi di uso intensivo del dispositivo, riportavano a livello comportamentale una diminuzione della capacità di attendere la ricompensa.⁴¹

Studi di *neuroimaging* suggeriscono, inoltre, che i circuiti neurali interessati nell'elaborazione della ricompensa svolgono un ruolo importante anche nelle attività specifiche effettuate sui telefoni cellulari, in particolare sui social media, con l'attivazione di alcuni circuiti cerebrali deputati all'elaborazione della ricompensa, quali lo striato ventrale e dorsale.⁴² All'interno del campo delle *neuroimaging*, alcuni studiosi pongono l'attenzione sul cambiamento plastico dei circuiti cerebrali, che potrebbero portare a cambiamenti funzionali o strutturali nel cervello mediato dal maggiore uso dei dispositivi tecnologici.⁴³ In particolare, al momento, alcuni studi si stanno occupando di misurare ed osservare i cambiamenti nella plasticità cerebrale a lungo termine.

5. Discussione

Lo scopo della presente narrazione è stato quello di mettere in luce i processi cognitivi, comportamentali e neuropsicologici che definiscono le nostre capacità di attesa e di attenzione adeguata agli stimoli esterni. Tale presentazione ha inoltre la finalità di descrivere potenziali influenze circa l'utilizzo delle nuove tecnologie e dispositivi multimediali nelle performance degli individui, e nell'attivazione di tali abilità.

Nello specifico, gli studi attualmente disponibili si concentrano nel definire i cambiamenti nei processi attentivi, nei processi legati all'inibizione comportamentale e nel sistema di ricompensa.



Sebbene ci siano prove significative che l'uso dei dispositivi tecnologici può avere un impatto sui compiti cognitivi in corso, le prove su eventuali impatti a lungo termine dei comportamenti relativi agli *smartphone* sul funzionamento dell'attenzione sono ancora limitate. Nonostante questo, è importante considerare come l'utilizzo di questi dispositivi comporti una maggiore sensibilità e urgenza a rispondere ad un bisogno o ad una ricompensa. Particolarmente indicativi sono gli studi di *neuroimaging* che hanno evidenziato una relazione tra il sistema della ricompensa e l'uso dei social media o *smartphone* attraverso l'attivazione delle stesse strutture cerebrali. A tal proposito alcune ricerche longitudinali, che consentono di studiare lo stesso fenomeno lungo l'arco di vita, si stanno dedicando nel fornire informazioni su come la tecnologia degli *smartphone* possa influenzare il cervello durante i periodi di maggiore plasticità e su come questi cambiamenti possano portare a mutamenti nei circuiti neurali. Al contempo, se ci basiamo su una riflessione in merito alle proprietà plastiche del cervello, è possibile approfondire l'applicazione delle tecnologie multimediali all'interno di programmi di potenziamento cognitivo interessati alla fascia adulta. In questo campo, vari studi hanno evidenziato risultati significativi per quanto riguarda il loro impiego.

In uno studio di Morán e colleghi, è stato osservato che l'uso di determinati programmi virtuali di esposizione a specifici esercizi cognitivi, ove vi è la possibilità di interagire con lo strumento per risolvere i compiti proposti, porta benefici significativi sia nel potenziamento di abilità legate alle funzioni esecutive, sia nel benessere emotivo percepito.⁴⁴

Quindi se da un lato è possibile osservare cambiamenti nell'efficienza di funzioni cognitive legate all'attesa mediate da un maggior utilizzo di dispositivi multimediali, come gli *smartphone*, dall'altra occorre mettere in luce le ampie possibilità dell'uso degli attuali strumenti tecnologici nel campo del potenziamento cognitivo.

Tali evidenze ci danno l'opportunità effettiva di poter studiare diversi approcci all'utilizzo dei dispositivi, in modo da poterli rendere differenziabili all'utente e fruibili verso una stimolazione effettiva delle sue abilità e competenze.

**NOTE**

- 1 Dickinson 1892.
- 2 Spolidoro 2008: 335.
- 3 Panksepp 2014.
- 4 Farinelli 2021.
- 5 Oberman 2013: 109.
- 6 Northoff 2014.
- 7 Zuo 2005: 261ss.
- 8 Zarif 2017.
- 9 Markram 1998.
- 10 Jones 1994.
- 11 Berlucchi 2009.
- 12 Makram 2011.
- 13 Hebb 1949.
- 14 Lømo 2003.
- 15 È un'area cerebrale situata nella parte mediale della corteccia ed è collegata alla formazione delle memorie episodiche tramite l'emisfero destro. Il collegamento all'emisfero sinistro supporta la formazione di nuove memorie semantiche.
- 16 Uno dei metodi per lo studio della corteccia cerebrale è analizzare single parti del cervello affettate.
- 17 Un neurone riceve sinapsi da altri neuroni. Gli input possono essere attivati in maniera sincrona, ovvero in maniera simultanea, oppure asincrona.
- 15 Lynch 1977.
- 16 Tipo di stimolazione presente all'interno del cervello.
- 17 Abraham 1996.
- 18 La forza sinaptica può essere considerata come l'aumento dell'efficacia di una sinapsi data da un tipo di stimolazione o di attività endogena.
- 19 Will 2004.
- 20 Inguaggiato 2017: 304.
- 21 Kayser 2020: 1161ss.
- 22 Broadbent 1958.
- 23 Sono delle tecniche che consentono di mappare la struttura del sistema.
- 24 Yerkes 1908.
- 25 Posner 1990.
- 26 McCormick 1998: 350.
- 27 Barkley 2002.
- 28 Shultz 2015.
- 29 Una rete neurale è composta da una popolazione di neuroni fisicamente interconnessi tra loro che definiscono un circuito riconoscibile.
- 30 Shultz 2015.
- 31 Visser 2014.
- 32 Nikken 2015.
- 33 Melcher 2013.
- 34 Stothart 2015.
- 35 Thornton 2014.
- 36 Csikszentmihalyi 2014: 227ss.
- 37 Lee 2014: 297ss.



- 38 Zhang 2012: 1890ss.
- 39 *Ibidem*.
- 40 Minear 2013: 1279.
- 41 Hadar 2015: 318.
- 42 Sherman 2016: 1033.
- 43 Greenfield 2013.
- 44 Morán 2015.

BIBLIOGRAFIA

- Abraham W. C., Bear M. F. (1996), *Metaplasticity: the Plasticity of Synaptic Plasticity*, «Trends in Neurosciences», vol. 19, pp. 126-130.
- Barkley RA, Fischer M, Smallish L, Fletcher K. (2002), *The persistence of attention- deficit/hyperactivity disorder into young adulthood as a function of reporting source and definition of disorder*, «Journal of Abnormal Psychology», vol. 111, pp. 279-89.
- Berlucchi G., Buchtel H. A. (2009), *Neuronal Plasticity: Historical Roots and Evolution of Meaning*, «Experimental Brain Research», vol. 192, pp. 307-319.
- Broadbent D. (1958), *Perception and Communication*, London: Pergamon Press.
- Csikszentmihalyi M., Abuhamdeh S., Nakamura J. (2014), *Flow and the Foundations of Positive Psychology*, Dordrecht: Springer.
- Dickinson E. (1962), *Wider than the Sky*, Gerald Edelman.
- Farinelli, M. (2020), *#iorestoacasa #noirestiamoacasa: Le Forme E I Tempi dell'adattamento Al Distanziamento Sociale*, «DNA - Di Nulla Accademia. Rivista di studi camporesiani», vol. 1, n. 2, pp. 49-67, <https://doi.org/10.6092/issn.2724-5179/12317>.
- Greenfield S. (2013), *Screen Technologies*, <http://www.susangreenfield.com/science/screen-technologies/> (ultimo accesso 22 Giugno 2021).
- Hadar A. A., Eliraz D., Lazarovits A., Alyagon U., Zangen A. (2015), *Using Longitudinal Exposure to Causally Link Smartphone Usage to Changes in Behavior, Cognition and right Prefrontal Neural Activity*. «Brain Stimulation», vol. 8, pp. 318.
- Hebb D. (1949), *The Organization of Behavior: A Neuropsychological Theory*, New York, NY: Wiley.
- Inguaggiato E., Sgandurra G., Cioni G. (2017), *Brain Plasticity and early Development: Implications for early Intervention in Neurodevelopmental Disorders*, «Neuropsychiatrie de l'Enfance et de l'Adolescence», vol. 65, pp. 299-306.
- Jones E. G. (1994), *The Neuron Doctrine 1891*, «Journal of the History of the Neurosciences», vol. 3, pp. 3-20.
- Kayser J., Wong L.Y.X., Sacchi E. (2020), *Behavioral Measures of Attention and Cognitive Control during a new Auditory Working Memory Paradigm*, «Behavior Research Method», vol. 52, pp. 1161-1174.
- Lynch G. S., Dunwiddie T., and Gribkoff V. (1977), *Heterosynaptic Depression: a Postsynaptic Correlate of Long-Term Potentiation*, «Nature», vol. 266, pp. 737-739.
- Lomo T. (2003), *The Discovery of Long-Term Potentiation*, «Philosophical Transactions of the Royal Society B», vol. 358, pp. 617-620.
- Lee, J., Cho, B., Kim, Y., Noh, J. (2015), *Emerging Issues in Smart Learning*, Berlin, Springer.
- Markram H., Gerstner W., Sjöström P. J. (2011), *A History of Spike-Timing-Dependent Plasticity*, «Frontiers in Synaptic Neuroscience», vol. 3, <https://doi.org/10.3389/fnsyn.2011.00004>.



- McCormick P. A., Klein R. M., Johnston S. (1998), *Splitting Versus Sharing Focal Attention: Comment on Castiello and Umiltà (1992)*, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», vol. 24, pp. 350-357.
- Melcher M. (2013), *Mindfulness vs. Smartphones*, https://www.huffpost.com/entry/mindfulness-vs-smartphone_b_2856462 (ultimo accesso 22 Giugno 2021).
- Miner M., Brasher F., McCurdy M., Lewis J., Younggren A. (2013), *Working Memory, Fluid Intelligence, and Impulsiveness in heavy media Multitaskers*, «Psychonomic Bulletin & Review», vol. 20, pp. 1274-1281.
- Morán A. L., Ramírez-Fernández C., Meza-Kubo V., Orihuela-Espina F., García-Canseco E., Grimaldo A. I., & Sucar E. (2015), *On the Effect of Previous Technological Experience on the Usability of a Virtual Rehabilitation Tool for the Physical Activation and Cognitive Stimulation of Elders*, «Journal of Medical Systems», vol. 39, n. 9 (104), <https://doi.org/10.1007/s10916-015-0297-0>.
- Northoff G., Farinelli M., Chattat R., Baldoni F. (2014), *La plasticità del Sé - Un approccio neuropsicodinamico*, Bologna, il Mulino.
- Nikken P., Schols M. (2015), *How and Why Parents Guide the Media use of Young Children*, «Journal of Child and Family Studies», vol. 24, pp. 3423-3435.
- Oberman L., Pascual-Leone A. (2013), *Changes in Plasticity Across the Lifespan: Cause of Disease and Target for Intervention*, «Progress in brain research», vol. 207, pp. 91-120.
- Panksepp J., Biven L. (2014), *Archeologia della mente*, Milano, Raffaello Cortina.
- Posner M.I., Petersen S.E. (1990), *The Attention System of the Human Brain*, «Annual Review of Neuroscience», vol. 13, pp. 25-42.
- Schultz W. (2015), *Neuronal Reward and Decision Signals: from Theories to Data*. «Physiological Reviews», vol. 95, pp. 853-951.
- Sherman L. E., Payton A. A., Hernandez L. M., Greenfield P. M., Dapretto M. (2016), *The Power of the Like in Adolescence: Effects of Peer Influence on Neural and Behavioral Responses to Social Media*, «Psychological Science», vol. 27, pp. 1027-1035.
- Spolidoro M., Sale A., Berardi N., Maffei L. (2008), *Plasticity in the Adult Brain: Lessons from the Visual System*, «Experimental Brain Research», vol. 192, pp. 335-341.
- Stothart C., Mitchum A., Yehnert C. (2015), *The Attentional Cost of Receiving a Cell phone Notification*, «Journal of Experimental Psychology», vol. 41, pp. 893-897.
- Thornton B., Faires A., Robbins M., Rollins E. (2014), *The Mere Presence of a Cell Phone May be distracting Implications for Attention and Task Performance*, «Social Psychology», vol. 45, pp. 479-488.
- Visser S. N., Danielson M. L., Bitsko R. H., Holbrook J. R., Kogan M. D., Ghandour R. M., et al. (2014), *Trends in the Parent-report of Health Care Provider-Diagnosed and Medicated Attention-Deficit/Hyperactivity Disorder: United States, 2003-2011*, «Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry», vol. 53, pp. 34-46.
- Will B., Galani R., Kelche C., Rosenzweig M.R. (2004), *Recovery from Brain Injury in Animals: Relative Efficacy of Environmental Enrichment, Physical Exercise or Formal Training (1990-2002)*, «Progress in Neurobiology», vol. 72, pp. 167-82.
- Yerkes R.M., Dodson J.D. (1908), *The Relation of Strength of Stimulus to Rapidity of Habit-Formation*, «Journal of Comparative Neurology», vol. 18, pp. 459-482.
- Zarif H., Nicolas S.Petit-Paitel A., Chabry J., Guyon A.(2017), *How Does an Enriched Environment Impact Hippocampus Brain Plasticity?*, «The Hippocampus - Plasticity and Functions», Ales Stuchlik, IntechOpen, <https://doi.org/10.5772/intechopen.71426> (ultimo accesso: 22 giugno 2021).
- Zhang W., Zhang L. (2012), *Explicating Multitasking with Computers: Gratifications and Situations*, «Computers in Human Behavior», vol. 28, pp. 1883-1891.
- Zuo Y., Yang G., Kwon E. (2005), *Long-Term Sensory Deprivation Prevents Dendritic Spine Loss in Primary Somatosensory Cortex*, «Nature», vol. 436, pp. 261-265.



APPENDICE

CORPUS:

Opere di Pietro Metastasio:

Didone Abbandonata [DA], 1724

Siroe [SR], 1726

Catone in Utica [CU], 1728

Olimpiade [OL], 1733

Attilio Regolo [AR], 1750 (composto tra il 1738 e il 1740)

Il trionfo di Clelia [TC], 1762.

Opere di Apostolo Zeno:

Venceslao [VN], 1703

Ifigenia in Aulide [IA], 1718

I due dittatori [DD], 1726

Per le edizioni dei testi ho fatto riferimento a Bellina, Tessarolo 2018 e Bellina, Urbani et al., 2021.

CRITERI DI SCANSIONE:

Per agevolare il confronto tra le opere, ho stabilito e applicato in modo sistematico alcuni criteri convenzionali, rimandando a un secondo momento eventuali distinzioni di carattere qualitativo o contestuale. Tutti i dati che riguardano specificamente le cesure sintattiche e gli endecasillabi composti (quindi Tab.3,4,5 e parte della Tab.3) sono stati calcolati escludendo i versi a gradino.

Inarcature:

Il grado più debole dell'inarcatura è costituito dal confine tra due sintagmi. Non rientra tra le inarcature, dunque, il caso di due proposizioni divise dal confine di verso, fatta eccezione per i seguenti casi:

- Reggente + completiva, solo se in successione lineare.
- Reggente + proposizioni relative con *che* (anche nelle forme oblique), solo quando pronomi e referente sono posti in stretta successione a cavallo del verso senza inversioni, prolessi o elementi di allontanamento.
- Reggente + gerundive, solo quando seguono direttamente la principale e non si trovano in inciso.
- Proposizioni consecutive.
- Reggente + subordinata con legami correlativi (*tanto...quanto*), ma solo quando la correlazione si svolge a cavallo del verso (...*tanto /quanto*...)

Ho inoltre considerato come parte della stessa frase eventuali soluzioni composte da congiunzione coordinante monosillabica (*e*, *ma*) più un inciso che termina in corrispondenza del confine di verso; in questi casi, dunque, **non** c'è inarcatura:

L'amor s'accrebbe; *e, come in tutti avviene,* //
la prudenza scemò. [...]

(OL, atto I, scena IV, v. 168)



Ho considerato i vocativi alla stregua di frasi nominali; dunque non producono enjambement con le altre proposizioni del periodo:

*E tu fra tanto ingrato
alla patria, a te stesso, al genitore //
qui nell'ozio ti perdi e nell'amore?*

(DA, atto I, scena II, v. 34)

Lo stesso vale con sintagmi nominali ripetuti in perfetta successione:

fuor che in me più sperar? *Megacle istesso, //
Megacle m'abbandona*

(OL, atto I, scena I, v. 6)

Una situazione particolare è data dagli incisi che iniziano all'interno di un endecasillabo e terminano perfettamente sul confine dello stesso verso: in questi casi ho dato priorità alla reggente, che risulterà quindi inarcata.

Cesure sintattiche:

Le cesure sintattiche sono definite dai confini di proposizione. Fanno eccezione solo i seguenti legami sintattici:

- Reggente + completiva, senza prolessi della subordinata.
- Reggente + proposizioni relative con *che* (anche nelle forme oblique), solo in mancanza di prolessi e di elementi che indichino chiaramente la natura appositiva della subordinata.
- Reggente + gerundive, solo in mancanza di prolessi della subordinata. Vale anche nel caso di costruzioni con preposizione + gerundio (ad es. OL, atto I, scena IV, v. 157: «in rammentando»).
- Proposizioni consecutive.
- Reggente + subordinata con legami correlativi (*tanto... quanto*), ma solo quando la correlazione si trova a contatto.

Ho considerato come proposizioni autonome eventuali segmenti nominali che sembrano sottintendere un verbo:

v'è Clearco di Sparta, / Ati di Tebe

(OL, atto I, scena V, v. 253)

Inoltre, in mancanza di incisi non ho tenuto conto della gerarchizzazione sintattica. In altre parole, la natura delle cesure (pausa di periodo, coordinazione etc) non condiziona la schedatura:

è costretto a tornar. / Giuollo /e vide [2 cesure sintattiche]

(AR, atto I, scena VII, v. 245)

Per le frasi incidentali ho considerato due diverse situazioni. Se i confini dell' inciso occupano interamente il primo o l'ultimo troncone dell'endecasillabo (nel caso di endecasillabi bipartiti s'intende quindi una delle due metà), allora il punto di contatto tra inciso e reggente corrisponde a una cesura sintattica. Questa situazione, peraltro molto rara, si verifica quando la reggente è inarcata:



[...] Egli ha gran tempo
ch'ardono del tuo bello, *e ben tu 'l sai*,
Casimiro e Alessandro.

(VN, atto I, scena VIII, vv. 252-254)

Se invece l'inciso è circondato prima e dopo dalla reggente, allora il verso resta unito al livello sintattico più superficiale, e dunque resta privo di "cesura sintattica". A meno che – ma è un caso davvero eccezionale – una delle due parti della reggente che circondano l'inciso non sia ripetuta per intero, rientrando così nella casistica delle riprese sintagmatiche (vd. sopra ai criteri per gli *enjambement*):

«Figlio» ei dice e l'ascolto «ingrato figlio,

(DA, atto I, scena I, v. 23)

La frase, inserita nella categoria *altro*, è stata suddivisa così:

«Figlio»/ei dice/e l'ascolto/«ingrato figlio

Estensione delle proposizioni:

I dati si riferiscono esclusivamente alle proposizioni avviate in cesura sintattica e inarcate. L'estensione è stata calcolata come combinazione di misure metriche intere. Eventuali segmenti tronchi o sdrucchioli, dunque, sono considerati come versi o emistichi con uscita piana (es.: un segmento di 6 sillabe con uscita tronca sarà un settenario o un emistichio eptasillabico). Nella composizione delle misure non ho tenuto conto delle possibili sinalefi in cesura sintattica o in confine di verso.

Tipologie della pausa nelle cesure sintattiche:

Questa voce è forse la più problematica. Dal momento che la punteggiatura, specialmente a questa altezza, non costituisce un criterio affidabile, ho cercato di basarmi quanto più possibile su criteri sintattici. Ho distinto innanzitutto tra due categorie: confini asindetici e confini con congiunzione. Nel secondo caso è facile riconoscere legami di subordinazione e coordinazione. Nel primo, invece, è più difficile distinguere tra giustapposizione di periodi distinti (p) e giustapposizione di proposizioni appartenenti allo stesso periodo (a). Nei casi in cui i segmenti non dipendono dalla stessa sovraordinata, ho dovuto considerare anche della punteggiatura. La virgola è stata sempre considerata come un segno sufficiente a inglobare la cesura sintattica nel gruppo "a". Nel caso di segni di punteggiatura più forti, invece, ho tenuto conto di elementi lessicali non propriamente investiti di funzioni sintattiche. In linea generale, il punto e virgola vale come la virgola quando si interpone tra due frasi semplici della stessa gerarchia sintattica che condividono lo stesso soggetto o che presentano evidenti riprese o contrasti lessicali e logici (es. *io vs tu*):

Se ne sdegnò; [a] sgridonne il figlio; [a] a lui
vietò di più vedermi [...]

(OL, vv. 174-176)

Le pause che dividono un'esortazione dalle istruzioni che la completano rientrano nel gruppo "a"; così anche le pause che dividono un'interrogativa diretta dalla frase che la introduce:

E mi lasci così? [p] *Va'*; [a] *ti perdono*

(OL, atto I, scena IX, v. 461)



Ma tu mi fai gielar. [p] Dimmi; [a] non sai

(OL, atto I, scena IX, v. 440)

Fraasi interrogative ed esclamative costituiscono sempre due periodi autonomi, a meno che non siano legate da congiunzione. Va tenuto presente, però, che in questi contesti la congiunzione ha molto spesso una funzione pleonastica. Ecco un esempio per ognuna delle casistiche:

vivrò dunque lontana? [a] E dove? [a]E quanto?

(IA, atto I, scena XI, v. 412)

[...] L'anima mia
dunque fia d'altri! [p] *E* ho da condurla io stesso
in braccio al mio rival! [p] *Ma* quel rivale /
è il caro amico. [...]

(OL, atto I, scena IX, vv. 396-399)

Nel caso di proposizioni che introducono un discorso diretto, la cesura sintattica rientra nel gruppo "p" per un mero motivo di coerenza logica rispetto al trattamento riservato alle interrogative ed esclamative che vi si possono trovare all'interno.

TABELLE:

TAB.1. INCIDENZA DEGLI ENDECASILLABI E DEI SETTENARI NEL RECITATIVO:

a. Opere di Pietro Metastasio:

		Endecasillabi	Settenari	Tot.
DA	N	275	224	499
	%	55,1	44,9	100
SR	N	337	169	506
	%	63,1	36,9	100
CU	N	313	183	496
	%	63,1	36,9	100
OL	N	310	88	398
	%	77,9	22,1	100
AR	N	279	87	366
	%	76,2	23,8	100
TC	N	244	104	348
	%	70,1	29,9	100



b. Drammi di Apostolo Zeno:

		Endecasillabi	Settenari	Tot
VN	N.	148	125	273
	%	54,2	45,8	100
IA	N.	276	118	394
	%	70,1	29,9	100
DD	N.	189,0	62,0	251
	%	75,3	24,7	100

TAB.2. INARCATURE:

E_i = “endecasillabi composti” inarcati (f) che non accolgono un rejet.

E_{i-f}: “endecasillabi composti” inarcati che accolgono anche un rejet nella parte iniziale.

a. Opere di Pietro Metastasio:

	Sul totale dei versi (%)	Su ‘endecasillabi composti’ ¹ (%)	Tipologie (%)	
			E _f	E _{i-f}
DA	39,5	37,0	59,5	40,5
SR	56,7	62,6	31,2	68,8
CU	57,1	57,4	28,0	70,7
OL	67,6	76,3	24,8	75,2
AR	68,9	69,0	26,5	73,5
TC	69,3	83,7	17,7	82,3

b. Opere di Apostolo Zeno:

	Sul totale dei versi (%)	Su ‘endecasillabi composti’ (%)	Tipologie (%)	
			E _f	E _{i-f}
VN	41,4	50,8	39,4	60,6
IA	37,6	37,5	82,2	17,8
DD	42,6	36,9	54,8	45,2

¹ Sono esclusi i versi a gradino.

**TAB. 3: CESURE SINTATTICHE**

N.B. Dall'insieme degli endecasillabi sono esclusi i versi a gradino.

a. Opere di Pietro Metastasio:

	Incidenza (%)		Distribuzione per tipologia (%)		
	Sul Tot.	Sugli endecasillabi	A minore (5+7)	A maggiore (7+5)	Altro
DA	20,0	42,7	15,0	72,0	13,0
SR	24,3	47,3	10,6	78,9	10,6
CU	26,0	56,6	31,0	54,3	14,7
OL	47,7	84,4	16,8	64,2	18,9
AR	38,8	68,6	19,0	67,6	13,4
TC	38,8	74,2	18,5	65,2	16,3

b. Opere di Apostolo Zeno:

	Incidenza (%)		Distribuzione per tipologia (%)		
	Sul Tot.	Sugli endecasillabi	A minore (5+7)	A maggiore (7+5)	Altro
VN	23,8	23,8	33,8	53,8	12,3
IA	30,5	47,2	33,3	44,2	22,5
DD	33,5	49,1	21,4	58,3	20,2


TAB. 4: ESTENSIONE DELLE PROPOSIZIONI NEGLI ‘ENDECASILLABI COMPOSTI’ INARCATI²
a. Didone Abbandonata

	B								A			Altro		
	2x Endecasillabo		Endecasillabo + Settenario	Endecasillabo + Emistichio		Combinazioni eptasillabiche			Combinazioni endecasillabiche		2x Quinario	>B	B	A
	E-E	E + Emistichi	E+S S+E	E+E7 E7+E	E+E5 E5+E	E7+E7	S+E7 E7+S	S+S	S+E5 E5+S	E5+E7 E7+E5	E5+E5	0	3	1
N	0	0	0	4	10	0	0	0	5	11	3	0	8,1	2,7
%	0	0	0	37,8		0			43,2		8,1	10,8		

In sintesi		
	N.	%
A	20	54,1
B	54,0	45,9
>B	0	0,0
Tot.	74	100

b. Olimpiade

	B								A			Altro		
	2x Endecasillabo		Endecasillabo + Settenario	Endecasillabo + Emistichio		Combinazioni eptasillabiche			Combinazioni endecasillabiche		2x Quinario	>B	B	A
	E-E	E + Emistichi	E+S S+E	E+E7 E7+E	E+E5 E5+E	E7+E7	S+E7 E7+S	S+S	S+E5 E5+S	E5+E7 E7+E5	E5+E5	3	17	26
N	0	0	1	1	4	8	2	0	6	57	20	2,1	11,7	17,9
%	0	0	0,7	3,4		6,9			43,4		13,8	31,7		

In sintesi		
	N	%
A	109	75,2
B	33,0	22,8
>B	3	2,1
Tot.	145	100

² E = Endecasillabo; E5 o E7 = emistichi (di cinque e sette sillabe); S = settenario.

c. *Ifigenia in Aulide*

	B								A			Altro		
	2x Endecasillabo		Endecasillabo + Settenario	Endecasillabo + Emistichio		Combinazioni eptasillabiche			Combinazioni endecasillabiche		2x Quinario	>B	B	A
	E-E	E + Emistichi	E+S S+E	E+E7 E7+E	E+E5 E5+E	E7+E7	S+E7 E7+S	S+S	S+E5 E5+S	E5+E7 E7+E5	E5+E5	4	7	8
N	2	0	0	4	5	0	2	0	5	8	0	8,9	15,6	17,8
%	4,4	0	0,0	20,0		4,4			28,9		0,0	42,2		

In sintesi		
	N	%
A	21	46,7
B	20	44,4
>B	4	8,9
Tot	45	100

TAB. 5. TIPOLOGIA DELLE PAUSE IN CESURA SINTATTICA

a. *Didone Abbandonata*

a1

	% Sul totale degli 'endecasillabi composti'					
	Versi con una sola cesura sintattica				Versi con più di una cesura sintattica	
	P ³	A	C	S	*P*	Altro
N.	26	24	31	11	2	6
%	26,0	24,0	31,0	11,0	2,0	6,0
%	50,0			42,0		6,0

a2

	% Su 'endecasillabi composti' con una sola cesura sintattica			
	P	A	C	S
N.	26	24	31	11
%	28,3	26,1	33,7	12,0
%	54,3		45,7	

3 P = pausa di periodo; A = pausa asindetica, ma non periodale. C = coordinazione; S = subordinazione. *P* = almeno una pausa periodale. Altro = combinazioni di più cesure sintattiche del tipo A, C o S.



b. Olimpiade

b1.

%							
Sul totale degli 'endecasillabi composti'							
	Versi con una sola cesura sintattica				Versi con più di una cesura sintattica		
	P	A	C	S	*P*	Altro	
N.	120	16	22	8	21	3	
%	63,2	8,4	11,6	4,2	11,1	1,6	
%	71,6			15,8		11,1	1,6

b2.

%				
Su 'endecasillabi composti' con una sola cesura sintattica				
	P	A	C	S
N.	120	16	22	8
%	72,3	9,6	13,3	4,8
%	81,9			18,1

c. Attilio Regolo

c1

%							
Sul totale degli 'endecasillabi composti'							
	Versi con una sola cesura sintattica				Versi con più di una cesura sintattica		
	P	A	C	S	*P*	Altro	
N.	104	9	17	9	3	0	
%	73,2	6,3	12,0	6,3	2,1	0,0	
%	79,6			18,3		2,1	0,0

c2

%				
Su 'endecasillabi composti' con una sola cesura sintattica				
	P	A	C	S
N.	104	9	17	9
%	74,8	6,5	12,2	6,5
%	81,3			18,7



d. Ifigenia in Aulide

d1

	%					
	Sul totale degli 'endecasillabi composti'					
	Versi con una sola cesura sintattica				Versi con più di una cesura sintattica	
	P	A	C	S	*P*	Altro
N.	41	11	24	25	12	7
%	34,2	9,2	20,0	20,8	10,0	5,8
%	43,3		40,8		10,0	5,8

d2

	%			
	Su 'endecasillabi composti' con una sola cesura sintattica			
	P	A	C	S
N.	41	11	24	25
%	40,6	10,9	23,8	24,8
%	51,5		48,5	