

DNA - Di Nulla Academia

Rivista di studi camporesiani



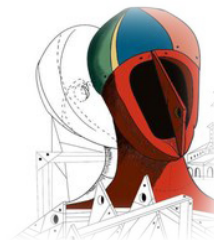
Vol. 2, n. 2 (2021)

## Inferno e postinferno I



## SOMMARIO

- Inferno e Postinferno* ..... p. 3  
BRUNO CAPACI, LUCIA RODLER
- Patire nel processo: tortura e confessione nella procedura penale d'antico regime* ..... p. 6  
ELIO TAVILLA
- «Non aspettavano altro»: il potere e la giustizia fai da te in un racconto di Dino Buzzati ..* p. 18  
SILVIA T. ZANGRANDI
- Il potere della parola. Gli Inferni di Anton Francesco Donii* ..... p. 29  
LAVINIA SPALANCA
- «Diverse lingue, orribili favelle...»: nota sulla lingua del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante* ..... p. 40  
ALESSANDRA ZANGRANDI
- «Non lungi al valicar di nostra vita»: Bernardo Bellini e la riscrittura dell'Inferno dantesco in occasione delle celebrazioni del 1865* ..... p. 62  
DOMENICO FADDA
- «Cognata, avete orrore di me?» Sul Malatestino di d'Annunzio* ..... p. 84  
ELENA MAIOLINI
- Varcare le soglie dell'aldilà: dalle fonti antiche a Calasso* ..... p. 102  
CHIARA FESTA
- Tartufi di carta. Dal «mondo infero» al «postinferno»* ..... p. 128  
CORRADO VIOLA



EDITORIALE

*Inferno e Postinferno*

BRUNO CAPACI<sup>1</sup>, LUCIA RODLER<sup>2</sup>

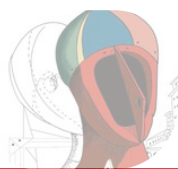
1 Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Corresponding author e-mail: [bruno.capaci2@unibo.it](mailto:bruno.capaci2@unibo.it)

2 Università di Trento  
Corresponding author e-mail: [lucia.rodler@unitn.it](mailto:lucia.rodler@unitn.it)

**I**l termine «inferno» evoca uno spazio-tempo di rovesciamento e sofferenza che ha richiamato l'attenzione di scrittori e artisti di ogni tempo: dalle visioni del Nuovo Testamento ai cupi scenari medioevali analizzati da Le Goff e Huizinga, dal carnevale dei diavoli divoratori agli scenari interiori narrati dalla predicazione barocca (in più occasioni descritti dal Camporesi di *Il paese della fame*, *La carne impassibile*, *La casa dell'eternità*), dalle paure degli inferni in terra e in vita della modernità metropolitana alle realtà distruttive del postinferno contemporaneo (ed è ancora Camporesi in *La miniera del mondo. Artieri, inventori, impostori* e di *Il governo del corpo*). Gli inferni richiamano viaggi verso luoghi claustrofobici di mali e paure, anche quando sono finzioni folcloriche, trasgressioni comiche, parodie letterarie. Gli inferni evocano corpi deformi, esagerati, ingordi, putrescenti, dilaniati da sofferenze somatiche e psichiche che, però, rappresentano anche il *redde rationem* di ogni singola esistenza. Esiste una topografia vertiginosa dell'Inferno ma anche una drammaturgia memorabile nelle parole di coloro che vi risiedono sotto permanente tortura.

Gli inferni sono devastanti da una parte, giusti dall'altra, inesorabili sempre. Dio è un fiscale durissimo, terribile nella sua soverchia giustizia perfetta, direbbe Piero Camporesi. Gli inferni sono ergastoli ostativi. Creano dolore ma confermano l'ordine del mondo (ad esempio con «l'impeccabile sistema punitivo escogitato da Dante», Camporesi), almeno fino a quando l'individuo avverte con forza il legame con Dio. L'inferno appare all'improvviso nelle ultime scene del *Don Giovanni* durante il banchetto solitario del libertino. Ai bocconi di gigante del suo istinto vitale si sostituisce la voragine dell'oltretomba che lo inghiotte. Dopo, soprattutto a partire dal Novecento, l'inferno è vissuto con rabbia e solitudine, come il Filippo Argenti di Caparezza, che crede solo nella violenza.

Gli inferni non attendono l'individuo *post mortem*, ma lo accolgono in vita. E così si chiudono le porte dei campi di concentramento dietro agli innocenti. Come dare immagine



a questo inimmaginabile? Artisti e scrittori hanno denunciato «l'eloquenza del diavolo» (H. Arendt) anche grazie a fotografie testimoniali, presentate così da G. Didi-Huberman: «Nessuno era lì per ascoltare il “giudizio” finale sulle proprie colpe: si entrava innocenti e innocenti si veniva torturati e massacrati». E questo accade ancora oggi in numerose zone del mondo di povertà e indifferenza sociale.

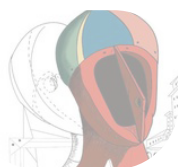
Inferno è anche postinferno per alludere alla pluralità di esperienze umane infernali (come stili di vita, più o meno volontari), oltre che per sottolineare la ricchezza di riferimenti pluridisciplinari che rendono il tema straordinariamente suggestivo dal punto di vista storico, letterario, sociologico e culturale in senso lato, cioè camporesiano. Ammaliati dalla seduzione del futuro, entriamo nel postinferno dell'eterno presente in cui ogni attimo è annuncio della dissoluzione, in cui non c'è traccia, direbbe ancora Camporesi, del dolce tempo peccaminoso dell'età trascorsa.

Il fascicolo è aperto dall'indagine che esplora il postinferno della tortura inquisitoriale in un luogo e in un tempo non ancora rischiarati dai Lumi di Beccaria, ma di cui resta la traccia sofferente vergata dalle puntigliose annotazioni dei notai criminali. Elio Tavilla esplora questo mondo, con l'acume e il talento narrativo di chi restituisce la voce degli archivi, descrivendo l'attività in cui “iudex per tormentum inquirat veritatem” e dando spazio alle parole sofferenti, per sempre iscritte nelle carte della sofferenza, dei dannati ai tormenti.

Ma sono davvero lontani i tempi del processo descritto nel saggio di apertura. L'intervento successivo di Silvia Zangrandi sembra smentire questa ipotesi indagando con finezza quello che accade attorno alla giustizia fai da te, alla realtà del male e della sofferenza, al potere della folla nel racconto di due incauti viaggiatori che visitano una città sconosciuta in *Non aspettavamo altro (Il crollo della Baliverna)* di Dino Buzzati. Lavinia Spalanca ci riporta puntualmente agli inferni cinquecenteschi e epistolari di Anton Francesco Doni in cui la ruota del supplizio subentra alla figurale allegoria dantesca. Il presente ha di nuovo il predominio nell'indagine perché «gli Inferni non sono altro, dunque, che un doppio esacerbato del reale, uno specchio rovesciato del mondo come la luna ariostesca». Ecco allora che *Il Mondo salvato dai ragazzini* viene acutamente accostato da Alessandra Zangrandi alla *Divina Commedia* per la struttura tripartita e (soprattutto) per il plurilinguismo e il pluristilismo di cui si ritrovano esempi ad apertura di pagina, ma in cui c'è traccia di Antigone e di Edipo; e in cui Carlottina d'oro femminella ariana indossa la stella gialla nel gioco che ne fa un accessorio condiviso con altri ragazzini che sbeffeggiano i gerarchi nazisti e allontanano la discriminazione e la guerra.

Domenico Fadda ci conduce in modo originale nell'*Inferno della Tirranide* di Bernardo Bellini, autorevole lessicografo del secolo XIX. Utilizzatore delle *bouts-rimés*, anzi degli stessi rimanti danteschi, Bernardo Bellini si misura con Dante per raccontare gli orrori della prima guerra di indipendenza e in particolare le gesta delle Cinque giornate di Milano. Nel VI centenario dantesco le passioni risorgimentali accesero con i loro ardori le fiamme di un inferno che si misurava ancora una volta con il presente, sebbene con risultati letterari che sia i contemporanei sia lo stesso Domenico Fadda non ritengono stupefacenti.

Chiara Festa ci conduce dall'inferno al mondo infero sulla strada rischiarata dal mito



classico, sulla scorta del viaggio di Orfeo come di quello di Ulisse. Perfettamente inserito nella sezione Psicologia e mito, questo intervento, ben calibrato in tutte le sue parti, percorre il sentiero che dai mitografi del Settecento ci porta al presente. Muovendo da Louis De Jaucourt a Roberto Calasso, non senza dimenticare la lezione di Graves e la riflessione filosofica di Jean Pierre Vernant, Chiara Festa indaga il mito con le lenti della modernità. Che il viandante entri nel regno dei morti o aspetti sulla soglia, versando il sangue del sacrificio poco importa; piuttosto conta, ci ricorda Chiara Festa, che la psiche sia consapevole di questa dimensione sotterranea nella quale sono posti i giacimenti più profondi dell'anima. Infine il mondo infero appare in cucina o sulla tavola nel saggio coltissimo di Corrado Viola che fa rivivere da par suo la suggestione camporesiana di inferno e postinferno. Il tartufo è il rappresentante odoroso e seduttivo del mondo di sotto, funghi e tartufi sono figli della notte, «ambiguo parto» della terra e della putredine che, però, non diventano mai «metafora-base» di un discorso letterario, di una pagina o di un verso poetici.

Altre strade, dunque, restano da percorrere per delineare una serie di nuclei di senso dominanti la scrittura infernale. Non per caso anche il primo fascicolo del 2022 sarà dedicato a questo tema, con un particolare approfondimento del rapporto tra letteratura e genere giudiziario.



CORPO: UMORI, BALSAMI, VELENI E MONSTRA

*Patire nel processo:  
tortura e confessione nella procedura penale d'antico regime*

ELIO TAVILLA

Università degli studi di Modena e Reggio Emilia  
Corresponding author e-mail: [carmeloelio.tavilla@unimore.it](mailto:carmeloelio.tavilla@unimore.it)

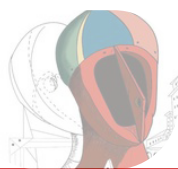
**ABSTRACT**

*Il saggio intende illustrare sinteticamente una linea di tendenza di ampio spettro cronologico che vede l'emersione progressiva della "parola". Un punto di svolta si registra alla fine del XII secolo con la repressione dell'eresia: la Chiesa predispone un nuovo tipo di processo fondato sul rapporto asimmetrico tra giudice e imputato nonché sulla deposizione trascritta e sottoscritta di quest'ultimo. Ben presto, la centralità della confessione eleverà la tortura quale ordinario meccanismo di pressione fisica e psicologica durante l'interrogatorio. Quello inquisitorio in breve tempo diventerà il processo adottato anche dalle autorità laiche per la repressione dei crimini: l'importanza dell'interrogatorio sotto tortura è documentato, tra l'altro, da diverse opere di giuristi e cancellieri, che intendevano fornire una guida e un ausilio nella verbalizzazione delle domande e delle risposte. Nel caso celebre del processo agli untori di peste del 1630, i verbali superstiti verranno riletti con sfumature e intenti diversi da Alessandro Verri e da Alessandro Manzoni tra fine Settecento e metà Ottocento: in entrambi gli autori, comunque, risaltano con forza la "parola" dolente dei torturati e la stortura impressa dalla violenza sul risultato finale delle sentenze e delle condanne.*

*The essay intends to briefly illustrate a broad chronological trend line that sees the progressive disclosure of the "word". We can see a turning point at the end of the twelfth century with the repression of heresy: the Church prepares a new type of trial based on the asymmetrical relationship between the judge and the defendant as well as on the transcribed and signed deposition of the latter. Soon, the centrality of confession will elevate torture as an ordinary mechanism of physical and psychological pressure during interrogation. Soon the inquisitorial process will also become adopted by the secular authorities for the repression of crimes: the importance of interrogation under torture is documented, among other things, by various works by jurists and chancellors, who intended to provide guidance and help in verbalizing questions and answers. In the famous case of the trial of the plague spreaders of 1630, Alessandro Verri and Alessandro Manzoni will re-read the surviving minutes with different intentions between the end of the eighteenth century and the mid-nineteenth century: in both authors, however, the painful "word" of the tortured and the distortion imprinted by violence on the final result of rulings and convictions stand out strongly.*

**KEYWORDS**

*Criminal trial; Confession; Torture; Interrogation*



**D**a quella grande selva, assai spesso oscura, che è stato l'alto-medioevo europeo, l'accertamento di ragione e torto nei conflitti emerge con contorni poco definiti. Le culture germaniche, sostanzialmente orali, confidavano nella saldezza delle regole tradizionali e nel dato fattuale delle evidenze materiali.<sup>1</sup> In tutti i casi in cui si trattasse di verificare una condizione personale o familiare, la titolarità di un bene, oppure anche il darsi o meno di un'offesa e si volesse far chiarezza davanti a tutta la comunità, si preferiva ricorrere al «giudizio di Dio», all'*ordalia*, che preferibilmente assumeva la forma del duello.<sup>2</sup> Se poi il conflitto era originato dalla violenza, la cultura germanica non vedeva altra strada che quella dello strumento, riconosciuto dalla comunità, della vendetta e della faida.<sup>3</sup>

La parola in quanto tale non aveva una sua autonoma considerazione, neppure nella forma della testimonianza, se non nei casi in cui integrasse specifici riti ammessi dalla consuetudine, come il giuramento: qui alla parola non si attribuiva forza in sé, ma quale richiamo a dio in quanto testimone, sotto pena di terrificata maledizione.<sup>4</sup> Al di fuori di questo caso, la parola restava elemento umano immateriale e, pertanto, inaffidabile, né si attribuiva a essa maggior valore se tradotta in segni vergati su carta o pergamena, al modo e con la lingua dei latini, i quali al documento erano avvezzi ad attribuire, a certe condizioni, la forza simbolica ed evocativa della realtà.<sup>5</sup>

La realtà, appunto.

La realtà preesisteva all'accertamento umano e così, allo stesso modo, anche le regole, che non si davano per potestà individuale di un qualche sovrano, ma si tramandavano attraverso il tempo e la forza della comunità che ne riconosceva la vigenza.<sup>6</sup> Su questo la cultura orale dei germani e quella scritta dei latini si trovavano d'accordo. Il processo quindi, quando si instaurava, poneva il giudice nella condizione obbligata di attestare la validità degli strumenti di prova – giuramento, testimonianze oppure (meno frequentemente) documenti – e, con essi, l'evidenza della realtà emersa attraverso quegli strumenti di prova. Si parla, in questo contesto, di processo accusatorio per intendere un procedimento in cui una parte accusa e l'altra resiste alle accuse davanti a un giudice che si limita ad accogliere le prove ammesse e, su quelle, a emettere una sentenza o meglio, con la terminologia del tempo, un *placitum*.<sup>7</sup>

La sottolineatura dell'esperienza processuale alto-medievale appare necessaria qualora si intenda rendere più palpabile lo scarto che si registra allorché, in un medioevo più maturo, si staglierà con forza inarrestabile un processo in cui la realtà da accertare sarà un'offesa contro chi non può essere convocato a giudizio come una qualsiasi parte oltraggiata, perché non si tratterà di un essere umano, ma di dio stesso e, per di più, non di un qualsiasi dio della tradizione pagana dei germani, ma del Dio onnipotente della Chiesa romana cattolica, in nome del quale non è possibile giurare né ricorrere a quella blasfema caricatura del processo che è l'*ordalia*. Si parla qui, lo si sarà capito, dell'eresia e di quello specifico processo che la Chiesa – per la prima volta nel 1184 con la bolla di papa Lucio III – instaurava per la conservazione della fede in terra, assumendo il compito dell'accusa





in nome di Dio e, in forza di ciò, legittimando giuridicamente (ed eticamente) qualsiasi strumento fosse in grado di contribuire all'accertamento della *verità*.<sup>8</sup>

Si badi: la *verità* qui incarna una dimensione ulteriore rispetto alla mera *realtà*, perché mentre all'emersione di quest'ultima il giudice assiste per così dire passivamente, come a teatro, per la seconda, invece, il giudice deve muoversi alla ricerca delle evidenze del male, deve cioè *inquirere*, cercare, appunto, ciò che deve essere combattuto ed estirpato. Ecco quindi il processo *inquisitorio*, nel quale alle due parti di attore e convenuto, offeso e offensore, si sostituiscono l'inquirente, che è anche giudice, e l'imputato, che assume le vesti di *reus*, vale a dire di "cosa", oggetto del procedimento.<sup>9</sup> La natura meramente strumentale del *reus* si rivela in tutta la sua evidenza a partire dal 1252 con la bolla *Ad extirpanda* di papa Innocenzo IV, che introdusse nel processo inquisitorio un dispositivo violento di accertamento della verità nei cui confronti la Chiesa aveva finora espresso riserve e addirittura divieti, vale a dire la tortura.<sup>10</sup> Tutto il percorso inquisitorio, dalla denuncia alla cattura, dall'interrogatorio (se del caso condotto con la tortura) sino alla sentenza, veniva rigorosamente documentato per iscritto ad opera di un notaio-cancelliere, che si trovò in tal modo a delineare una sorta di "modello" procedimentale da replicare ed eventualmente adattare al caso concreto di volta in volta messo agli atti.<sup>11</sup>

Così strutturato e connotato di forza coercitiva, il processo inquisitorio fu assai precocemente recepito da ordinamenti laici in via di affermazione, come i comuni cittadini medievali e i regni, che seppero cogliere il valore potestativo di tale forma di *iurisdictio*, in cui l'apparato pubblico finiva con l'esercitare una sorta di monopolio nell'uso della forza in vista dell'accertamento del delitto.<sup>12</sup> È quanto si registra in modo lampante nei due più importanti trattati medievali dedicati alla repressione del crimine, il *De maleficiis* e il *De tormentis*, scritti a metà del XIII secolo dal giudice cremasco Alberto Gandino,<sup>13</sup> poi recepiti dalla dottrina penalistica e processual-penalistica dell'età moderna attraverso una miriade di altri trattati, *practicae* e *instructiones*, mediante i quali i giuristi, specialmente tra Cinque e Seicento, costruirono quel che viene chiamato "sistema legale delle prove", un complesso di regole costruite in via consuetudinaria e dottrinale per definire qualità e quantità delle prove in vista dell'accertamento della *verità* processuale.<sup>14</sup>

La *verità* processuale veniva perseguita tramite un interrogatorio che, se condotto con i tormenti, assumeva il termine tecnico di *quaestio*. Così scriveva il canonista Niccolò Tedeschi nel primo Quattrocento: «Quaestio est veritatis indagatio per tormentum et potest appellari quaestio a querendo, quia iudex per tormentum inquirat veritatem».<sup>15</sup> Ancor oggi, *question* è il termine che gli storici francesi usano correntemente per indicare l'interrogatorio sotto tortura.<sup>16</sup>

Ora, la *verità* processuale davasi per raggiunta una volta che il giudice avesse acquisito la prova "piena" o un numero definito di prove "semipiene", autorizzando il giudice alla condanna.<sup>17</sup> La prova "piena" per eccellenza, in questo contesto, era principalmente una, la *confessione*, per ottenere la quale si poteva ricorrere, e in effetti spesso si ricorreva, ai tormenti.<sup>18</sup> La confessione poneva fine al processo di accertamento della verità e dava corso alla sentenza, sempre che non si aprisse l'ulteriore strada della ricerca dei correi.<sup>19</sup>





La confessione della sua provenienza ecclesial-inquisitoria, legata alla repressione dell'eresia, conservava un'ulteriore qualità oltre a quella di raggiungere l'obiettivo della verità: essa poteva avere il valore della redenzione per il reo-peccatore che, confessando la sua aberrazione, salvava l'anima, pur perdendo il corpo nell'esecuzione finale consegnata d'ufficio al braccio secolare.<sup>20</sup> La valenza redentoria della confessione nonché la qualità di prova "piena" riconosciuta unanimemente dalla dottrina fecero sì che su tale elemento si concentrasse quasi esclusivamente l'interesse del giudice-inquirente, che, una volta messe le mani sul *reus*, imboccava la strada più rapida per il raggiungimento della verità, estorcendola attraverso la tortura, sempre che le regole vigenti dettate dalla prassi e dalla dottrina la consentissero – si pensi al divieto di sottoporre a tormenti i bambini, gli anziani malati, le donne in gravidanza, oppure i soggetti privilegiati, quali nobili ed ecclesiastici.<sup>21</sup> Ecco finalmente che con la confessione la parola assurgeva a ruolo determinante nel processo: essa era accuratamente verbalizzata, sia quando si trattasse di riprodurre la domanda dell'inquirente-inquisitore, sia quando fissasse la deposizione dei testi e, soprattutto, del *reus*, in ispecie quando questi – risultato in seguito all'interrogatorio *negativo*, secondo la terminologia dei giuristi del tempo, cioè avendo negato l'addebito – fosse sottoposto a tortura per indurlo a confessare. La derivazione per così dire religiosa di questa pratica è evidente nei verbali degli interrogatori sotto tortura, quando si esorta ed ammonisce il *reus* ad avere davanti agli occhi Dio stesso, il quale valuterà la verità o meno della deposizione anche in vista della salvezza o, al contrario, della perdizione dell'anima. La formalizzazione delle domande del giudice inquirente nel latino della procedura e la trascrizione del *constitutum* (deposizione) nell'italiano dell'uomo comune contribuivano a rendere più distaccati sia il ricorso alla tortura sia la registrazione dei suoi esiti.

Prendiamo, ad esempio, il caso dell'interrogatorio di tal Antonio Forti, falegname di professione, registrato nelle *Istruzioni teorico-pratiche criminali* dal fiscale (cioè procuratore generale) dello Stato Pontificio Filippo Miroglio, edite nel 1758. Tale Forti, in un procedimento risalente al 1757, per fornire valore di prova alla sua deposizione, che, in quanto proveniente da un pregiudicato, ne sarebbe priva, dovette *purgarlo* le sue dichiarazioni attraverso i tormenti dei tratti di corda. Ecco cosa dichiara Forti:

Quel tanto che ho detto e deposto ne' miei esami e che ora ho confermata in faccia di questi carcerati, siccome l'ho detto e deposto per la verità, così ancora sono pronto e preparato in caso che faccia di bisogno di confermarlo anche in faccia de' medesimi nel tormento della corda.<sup>22</sup>

Il falegname Forti non può certo essersi espresso in questi termini, ma la sostanza della sua disponibilità a essere sottoposto a tortura viene trascritta dal notaio verbalizzante secondo uno schema consueto che infatti il Miroglio, l'autore delle *Istruzioni* da cui è tratto il passo, può utilizzare come modello per altri casi consimili.

Ancor più evidente il formalismo impresso dalla penna del notaio verbalizzante nei passi immediatamente successivi, quelli stilati nella camera della tortura. Il Forti viene introdotto



in loco tormentorum existentem per carcerum custodes spoliari, ligari et funi applicari. Qui sic spoliatus, ligatus et funi applicatus, antequam in altum elevaretur, fuit per Dominus [il giudice inquirente] benignius verbis hortatus et monitus ut Deus et iustitiam prae oculis habeat nec aliquem indebite inculpat, sed ea tantum quae vera sunt modo in presenti tormento ratificet et confirmet quid alias rationem erit redditurus in hoc mundo iustitiae et in alio Deo, ideo etc.<sup>23</sup>

Fa eco, in italiano, il Forti, il quale, prima di essere issato verso il soffitto con le mani legate dietro la schiena, ripete pedissequamente, ma in italiano, quanto detto dal giudice inquirente:

Sento l'ammonizione che Vostra Signoria mi fa di avere Iddio e la giustizia avanti gl'occhi e di non incolpare alcuno a torto nel presente tormento, ma solamente confermare in esso ciò che è vero, altrimenti sarò per renderne stretto conto in questo mondo alla giustizia e nell'altro a Dio; ed io rispondo che non ho incolpato né incolperò alcuno a torto e confermerò sempre ciò che è vero.<sup>24</sup>

A questo punto, viene dato l'ordine di sollevare l'interrogato con la carrucola. Il verbalizzante registra l'esclamazione di dolore del Forti: «Oh Gesù!»<sup>25</sup> Una formula, anche questa, che ricorre come esclamazione standard in molti altri processi verbali di interrogatori sotto tortura e che, nell'evocare il figlio di Dio solidale con il torturato per l'esperienza diretta patita sulla croce, condensa e nel medesimo tempo oblitera tutte le invocazioni, anche quelle meno commendevoli, sfuggite di bocca al malcapitato. Mentre patisce le pene dell'inferno sollevato sino al soffitto, il poveretto viene indotto a dichiarare quanto risulta nel verbale, in una forma che si può legittimamente dubitare sia quella usata da un uomo sottoposto a dolori atroci:

Tutto quello che ho deposto ne' miei esami e che ora ho confermato in faccia di questi carcerati è tutto vero e come tale lo confermo e ratifico nuovamente in questo tormento; ed in sostanza ho detto che con Pietro, Antonio e Francesco qui presenti [gli altri presunti complici] rubbassimo etc.<sup>26</sup>

E qui il Mirogli introduce un avvertimento che sarebbe comico, se non riguardasse l'integrità fisica di un uomo in carne ed ossa. L'avvertimento – il cui destinatario è il giudice istruttore e, insieme a lui, il notaio verbalizzante – è quello di evitare che l'imputato sia tenuto a rievocare tutti i capi di imputazione per i quali è chiamato a rispondere uno ad uno durante l'interrogatorio *sub tormentis*, perché il tempo impiegato potrebbe risultare fatale a chi è appeso al soffitto con le mani legate dietro la schiena, probabilmente con spalle e braccia già slogate, se non peggio: nel verbale basterà un rimando ad altra documentazione processuale, se non si vorrà infliggere all'imputato danni fisici irreversibili.<sup>27</sup>

In questa sede non ho intenzione di limitarmi alle fonti prettamente giuridiche e quindi vorrei rievocare due testi irrinunciabili della nostra letteratura e tra di loro intimamente legati: mi riferisco alle *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri (1777) e alla *Storia della colonna infame* di Alessandro Manzoni (1843).<sup>28</sup>



È noto come il secondo testo venne concepito dall'Autore dei *Promessi sposi* in garbata polemica con il fondatore dell'*Accademia dei Pugni* e le estremizzazioni contenute nel suo *pamphlet*. In Verri, in effetti, la vicenda legata alla peste del 1630 e al cosiddetto “processo agli untori” è basata su alcune evidenze processuali nell'esplicito intento di indurre nel lettore passioni quali la ripugnanza e l'indignazione contro le ‘barbare’ pratiche giudiziarie ancora in vigore negli anni in cui vennero scritte le *Osservazioni*.

Come sappiamo, Verri riporta gli interrogatori sotto tortura svolti tra il luglio e il settembre del 1630 a carico del commissario di Sanità Guglielmo Piazza, del barbiere Gian Giacomo Mora, di Giacinto Maganza (di cui è noto solo che era figlio di un frate), dell'oste Gian Stefano Baruello e del maestro di scherma Carlo Vedano.<sup>29</sup> L'Autore milanese non esita ad infarcire le deposizioni tratte dai verbali con commenti personali, al fine di impressionare il lettore o di aggravare il discredito delle procedure criminali del tempo. Si può pertanto dire che nei passi degli interrogatori usati dal Verri emerga una duplice retorica: la prima è quella che risulta direttamente dai verbali, nel senso che Verri lascia che i testi riportati parlino da sé; la seconda retorica è quella dei commenti dello stesso Verri, che interviene con semplici note o direttamente con passaggi intrisi di sdegno, sconcerto, sarcasmo.

Relativamente a tale secondo espediente retorico, se così lo si può definire, le tecniche sono sostanzialmente due.

Con la prima, la trama delle risposte all'interrogatorio veniva abilmente intrecciata con l'eloquio dell'Autore, creando un flusso narrativo ininterrotto. Questo avviene con le deposizioni di Piazza prima e di Mora poi. Ecco qualche esempio.

Dall'interrogatorio di Guglielmo Piazza:

L'infelice protestava di aver detta la verità, invocava Dio, invocava S. Carlo; esclamava, urlava dallo spasimo, chiedeva un sorso di acqua per ristoro, finalmente per far cessare lo strazio disse: *Mi facci lasciar giù che dirò quello che so*. Fu posto a terra e allora nuovamente interrogato rispose: *Io non so niente V. S. mi facci dare un poco d'acqua*; su di che nuovamente fu alzato e tormentato e dopo una lunghissima tortura nella quale si voleva che nominasse i Deputati, egli esclamando sempre: *Ah signore ah S. Carlo se lo sapessi lo direi*; poi disperato dal martirio gridava: *Ammazzatemi, ammazzatemi*, e insistendo il giudice a chiedergli *che si risolva ormai di dire la verità: per qual causa neghi di conoscere i Deputati della Parrocchia e di sapere che siano state unte le muraglie*, rispose quell'infelice: *La verità l'ho detta, io non so niente, se l'avessi saputo l'avria detto, se mi vogliono ammazzare che mi ammazzino*, e gemendo e urlando da uomo posto all'agonia, persisté sempre nello stesso detto sinché *submissa voce* ripeteva di aver detta la verità, e perdute le forze cessò d'esclamare, onde fu calato e riposto in carcere.<sup>30</sup>

Dall'interrogatorio di Giangiacomo Mora:

Quando cominciarono i tormenti esclamò: *Gesù Maria sia sempre in mia compagnia, son morto*. Il tormento cresceva ed egli esclamava, protestava la sua innocenza, e diceva: *Vedete quello che volete che dica che lo dirò*. Fa troppo senso alla umanità il seguitare questa scena che non pare rappresentata da uomini ma da que' spiriti malefici che c'insegnano essere occupati nel tormentare gli uomini.



[...] Calato al suolo, disse: *la verità è che il Commissario non ha pratica alcuna meco*. Il giudice gli rispose *che questa non è la verità che ha promesso di dire perciò si risolva a dirla altrimenti si tornerà a far levare e stringere*. Replicò lo sgraziato Mora: *Faccia V.S. quello che vuole*. Si rinnovarono gli strazi e il Mora urlava: *Vergine santissima sia quella che m'ajuta*. Sempre se gli cercava la verità dal giudice, egli ripeteva: *Veda quello che vuole che dica lo dirò*.<sup>31</sup>

Diversa la tecnica di commento che il Verri usa con gli interrogatori di Giacinto Maganza e Carlo Vedano, per i quali ricorre alla trascrizione integrale, punteggiata qua e là da note di commento. Come esempio possiamo scegliere la trascrizione del verbale relativo all'interrogatorio di Giacinto Maganza avvenuto l'8 luglio 1630. In diversi punti del testo troviamo note di commento del tenore seguente:

*Resp.* Io mi chiamo Giacinto Maganza e sono figliuolo d'un Frate che si chiama Frate Rocco che di presente si trova in S. Giovanni la Conca e sono Milanese e molto conosciuto in Porta Ticinese. [Nota del Verri:] Comincia da pazzo, o vero da indemoniato.<sup>32</sup>

*Resp.* Me lo ha detto con occasione che in Porta Ticinese mi addomandano il Romano così per soprannome e mi disse andiamo fuori da Porta Ticinese lì dietro alla Rosa d'oro ad un giardino che ha fatto fare lui a cercare delle biscie, dei zatti e dei ghezzi ed altri animali quali li fanno poi mangiare una creatura morta e come detti animali hanno mangiato quella creatura hanno le olle sotto terra e fanno gli unguenti e li danno poi a quelli che ungono le porte perché quell'unguento tira più che non fa la calamita.

[Nota del Verri:] Un pazzo legato non potrebbe fare un dialogo più privo di senso di questo.<sup>33</sup>

*Resp.* [...] e così gli unsi le spalle con quell'unguento e con mettergli il ferraiuolo gli unsi anche il collaro con le mani mie dove credo sono poi morti di tal unto.

[Nota del Verri:] E tutto per fare una burla! Questa è la narrativa d'un furioso insensato.<sup>34</sup>

È proprio questa tecnica retorica a essere oggetto della critica avanzata da Alessandro Manzoni nel riproporre il processo agli untori nella sua *Storia della colonna infame*. La critica non riguarda certo la riprovazione contro la pratica giudiziaria della tortura; quel che viene rimproverato al Verri è piuttosto di aver ricostruito la vicenda giudiziaria in modo tale da coprire sotto una tinta uniforme di biasimo, con un'unica grezza pennellata, le accuse superstiziose, l'ostinata e feroce inquisizione condotta dal capitano di giustizia, la prassi e le regole processuali del tempo che ammettevano la tortura, i giuristi e la loro dottrina che ne sostenevano la legittimità.<sup>35</sup> In tal modo, argomenta Manzoni, Verri intendeva suscitare, appunto, "passioni", cioè ribrezzo nei confronti della tortura ed esecrazione nei confronti della giustizia criminale del tempo; ma, facendo ciò, finiva per occultare o quantomeno sottovalutare la responsabilità del capitano di giustizia e di tutto l'apparato giudiziario coinvolto nella vicenda, compresi gli esponenti del massimo tribunale del ducato lombardo, il Senato milanese, che commisero scientemente errori ed omissioni pur di ottenere la confessione di un colpevole da dare in pasto a un'opinione pubblica spaventata e bisognosa



di una qualche rassicurazione – fosse anche, questa rassicurazione, il crudele ingranaggio di una giustizia sommaria e scriteriata.<sup>36</sup>

Con il suo generalizzato sdegno, ci dice il Manzoni, Verri finiva per assolvere, per così dire, i giudici milanesi, i quali si delineavano quali espressione di una «natura umana spinta invincibilmente al male da cagioni indipendenti dal suo arbitrio e come legata in un sogno perverso e affannoso, da cui non ha mezzo di riscotersi, di cui non può nemmeno accorgersi».<sup>37</sup> Tanto più, aggiunge l'Autore dei *Promessi Sposi*, che non è vero che i giuristi criminalisti fossero stati gli alleati migliori dei giudici nel sostenere la pratica dei tormenti, visto che le loro opere sono piene dei moniti contro un uso arbitrario e sconsiderato di quella pratica, i cui esiti, se non ben governati, potevano risultare in contraddizione con i fini per i quali essa era ammessa dall'ordinamento.<sup>38</sup>

Il Manzoni disponeva degli interrogatori degli «untori» indagati sulla scorta di due testi indiretti, un manoscritto che era appartenuto allo stesso Pietro Verri e che gli era stato consegnato dal figlio Gabriele e l'allegazione a stampa della difesa di don Giovanni Gaetano de Padilla, a un certo punto implicato nell'istruttoria per essere stato sospettato quale uno dei mandanti.<sup>39</sup> Il modo con cui Manzoni lavora di citazioni e di ordito narrativo non è molto diverso da quello del Verri, ma è la finalità che cambia.

«Pietro Verri guarda all'oscurità dei tempi e alle tremende istituzioni; Manzoni alle responsabilità individuali»: è una citazione tratta dall'introduzione che Leonardo Sciascia scrisse per *Storia della colonna infame* edita da Sellerio nel 1982, poi riedita, l'anno dopo, nella raccolta di scritti *Cruciverba*<sup>40</sup>. Il grande Racalmutese, in quella nota, non soltanto aveva modo di esprimere tutta la sua ammirazione nei confronti del Manzoni e del testo in oggetto, ma anche di difenderlo dalle pagine per così dire «revisioniste» dello storico e archivistico Fausto Nicolini, che in un saggio del 1935, poi riedito da Laterza nel 1937, *Peste e untori nei "Promessi sposi" e nella realtà storica*, difendeva i giudici milanesi, specie quelli del Senato milanese, di cui erano noti, a suo dire, in tutta Milano «l'integrità, l'illibatezza, l'ingegno, l'amore pel bene pubblico, lo spirito di sacrificio e il grande coraggio civile».<sup>41</sup> Al contrario, Sciascia li definisce «burocrati del Male»,<sup>42</sup> evocando quella «banalità del male» di arendtiana memoria che rende possibile il fascismo «eterno», per dirla, stavolta, alla Umberto Eco.<sup>43</sup>

Vorrei fermarmi qui e limitarmi, in un ultimo e fugace sguardo d'insieme, a notare l'effetto finale delle sommarie notazioni fin qui proposte.

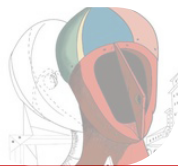
Come dall'ultimo piano di una scala a chiocciola, magari nella reinterpretazione grafica di un Escher, è possibile rileggere gli estratti del processo agli untori del 1630 come un pre-testo rispetto ad altri testi, o per meglio dire, iper-testi, attraverso i quali le tracce del dolore fisico inflitto a uomini non di carta e di inchiostro bensì di carne e di ossa sono servite a certi autori per affermare, ognuno di essi a partire dalle proprie personali passioni e in momenti storici diversi, un differente ideale di giustizia e forse, persino, di riparazione. Che è poi quanto, ancora oggi, impressiona e induce le migliori intelligenze alla vigilanza.





## NOTE

- 1 Sinatti d'Amico 1968; Loschiavo 2010.
- 2 Patetta 1890; Fiorelli 1965; Gaudemet 1965; Bartlett 1986.
- 3 Poly, Verdier 1985; Barthélemy, Bougard, Le Jan 2006; Povolo 2014.
- 4 Patetta 1890: 236; Salvioli 1925: 252-268; Scovazzi 1975: 169-172.
- 5 Sinatti d'Amico 1968: 128. Il contatto con la cultura latina ha portato precocemente i popoli germanici a riconoscere valore probatorio al documento scritto. Cfr. Farina 2017: 69 ss.
- 6 Cfr. Caravale 2013: 1 ss.
- 7 Padoa-Schioppa 2015.
- 8 Diehl 1989. Cfr. anche Kolpacoff Deane 2011 e Santangelo Cordani 2017.
- 9 Sbriccoli 2009a; Dezza 2013: 1 ss.; Tammaro 2018.
- 10 Serges 2011. Cfr. anche Fiorelli 1953.
- 11 Parmeggiani 2003; Errera 2018. Un esempio è il manuale predisposto dall'inquisitore bolognese Eliseo Masini nel 1621, su cui vd. Santangelo Cordani 2015.
- 12 Sbriccoli 2009b; Idem 2009c; Dezza 2013: 31 ss.
- 13 Kantorowicz 1928; Cordero 1986: 182-226; Quaglioni 1999.
- 14 Sbriccoli 2009d: 13-17; Garlati 2016; Agrì 2019: II, 343-361.
- 15 Abbas Panormitanus 1591: c. 263ra (*De regulis iuris*, regula VI, *Cum in cuntemplatione*, n. 1)
- 16 Vd. per esempio la recensione di Fossier 2018 alla monografia di Harang 2017.
- 17 Vd. Chiodi 2013.
- 18 Garlati 2016: 86-87; Costanzi 2019: 87
- 19 Chiodi 2014; Santangelo Cordani 2017: 140 ss.
- 20 Santangelo Cordani 2017: 193 ss.
- 21 Vd. ad esempio Sabelli 1715: § *Tortura*, 311a, nn. 6-8.
- 22 Mirogli 1758: 324.
- 23 *Ibidem*.
- 24 Ivi: 325.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *Ibidem*.
- 27 «E qui dovrà fare un brevissimo epilogo di tutti li furti che averete provati e contestati, non accadendo che esprima anche quelli fora li quali non avrete ricevute le prove, ed in fine conchiuderete “E con quel di più e come meglio si contiene in detti miei esami, nelli quali siccome ho detto intieramente la verità così in tutto ancora li confermo e ratifico nel presente tormento in faccia di questi carcerati qui presenti e degl'altri da me nominati benché assenti”» (Mirogli 1758: 325).
- 28 Vd. Garlati 2011: 408 ss.
- 29 Cfr. Barbarisi 2010: 3 ss.
- 30 Verri 2010: 53-54.
- 31 Ivi: 64-65.
- 32 Ivi: 71.
- 33 Ivi: 72.
- 34 Ivi: 74.
- 35 «Ci pare irragionevole l'indegnazione che nasce in noi spontanea contro gli autori di que' fatti, e che pur nello stesso tempo ci par nobile e santa: rimane l'orrore, e scompare la colpa; [...] Ma quando, nel guardar più attentamente a que' fatti, ci si scopre un'ingiustizia che poteva esser veduta da quelli stessi che la commettevano, un trasgredir le regole ammesse anche da loro, dell'azioni opposte ai lumi che non



solo c'erano al loro tempo, ma che essi medesimi, in circostanze simili, mostrarono d'averne, è un sollievo il pensare che, se non seppero quello che facevano, fu per non volerlo sapere, fu per quell'ignoranza che l'uomo assume e perde a suo piacere, e non è una scusa, ma una colpa; e che di tali fatti si può bensì esser forzatamente vittime, ma non autori» (Manzoni 1840: 752).

36 «Certo non era un effetto necessario del credere all'efficacia dell'unzioni pestifere, il credere che Guglielmo Piazza e Giangiacomo Mora le avessero messe in opera; come dell'esser la tortura in vigore non era effetto necessario che fosse fatta soffrire a tutti gli accusati, né che tutti quelli a cui si faceva soffrire, fossero sentenziati colpevoli. Verità che può parere sciocca per troppa evidenza: ma non di rado le verità troppo evidenti, che dovrebbero esser sottintese, sono in vece dimenticate; e dal non dimenticar questa dipende il giudicar rettamente quell'atroce giudizio. Noi abbiam cercato di metterla in luce, di far vedere che que' giudici condannaron degl'innocenti, che essi, con la più ferma persuasione dell'efficacia dell'unzioni, e con una legislazione che ammetteva la tortura, potevano riconoscere innocenti; e che anzi, per trovarli colpevoli, per che ricompariva ogni momento, in mille forme, e da mille parti, con caratteri chiari allora com'ora, come sempre, dovettero fare continui sforzi d'ingegno, e ricorrere a espedienti, de' quali non potevano ignorar l'ingiustizia. Non vogliamo certamente (e sarebbe un tristo assunto) togliere all'ignoranza e alla tortura la parte loro in quell'orribile fatto: ne furono, la prima un'occasion deplorabile, l'altra un mezzo crudele e attivo, quantunque non l'unico certamente né il principale. Ma crediamo che importi il distinguerne le vere ed efficienti cagioni che furono atti iniqui, prodotti da che se non da passioni perverse? [...] Dio solo ha potuto vedere se que' magistrati, trovando colpevoli d'un delitto che non c'era, ma che si voleva, furon più complici o ministri d'una moltitudine che, accecata, non dall'ignoranza, ma dalla malignità e dal furore, violava con quelle grida i precetti più positivi della legge divina di cui si vantava seguace. Ma la menzogna, l'abuso del potere, la violazione delle leggi e delle regole più note e ricevute, l'adoprar doppio peso e doppia misura, son cose che si posson riconoscere anche dagli uomini negli atti umani; e riconosciute, non si posson riferire altro che a passioni pervertitrici della volontà; né, per ispiegar gli atti materialmente iniqui di quel giudizio, se ne potrebbe trovar di men triste, che quella rabbia e quel timore» (ivi: 750-751).

37 Ivi: 752.

38 «l'intimazione ai giudici d'astenersi dall'inventar nuove maniere di tormentare, e in generale le riprensioni e i lamenti che attestano insieme la sfrenata e inventiva crudeltà dell'arbitrio, e l'intenzion, se non altro, di reprimerla e di svergognarla, non sono tanto del Farinacci, quanto de' criminalisti, direi quasi, in genere» (ivi: 769). Più in generale, vd. ivi: 769-780.

39 Vd. ivi: 753-754.

40 Sciascia 1983: 104.

41 Nicolini 1937: 303.

42 Sciascia 1983: 105.

43 Eco 1997: 25 ss.

## BIBLIOGRAFIA

Abbas Panormitanus (1591), *Commentaria in quartum et quintum Decretalium libros*, t. VII, Venetiis, apud Iuntam.

Agri A. (2019), *La giustizia criminale a Mantova in età asburgica: il Supremo Consiglio di Giustizia (1750-1786)*, 2 voll., Roma, Historia et ius.

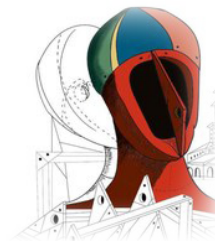




- Barbarisi G. (2010), *Nota introduttiva*, in Capra C., *Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri*, VI, *Scritti politici e della maturità*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 3-36.
- Barthélemy D., Bougard F., Le Jan R. (sous la direction de) (2006), *La vengeance, 400-1200*, Rome, École française de Rome.
- Bartlett R. (1986), *Trial by Fire and Water. The Medieval Judicial Ordeal*, Oxford, Oxford University Press.
- Caravale M. (2013), *Diritto senza legge. Lezioni di diritto comune*, Torino, Giappichelli.
- Chiodi G. (2013), *Nel labirinto delle prove legali: la testimonianza del complice nel processo penale d'età moderna*, «Rivista internazionale di diritto comune», 24, pp. 113-179.
- Idem (2014), *Tortura 'in caput alterius', confessione 'contra alios' e testimonianza del correo nel processo criminale medievale: nascita e primi sviluppi dei criteri del diritto comune (secoli XII-XIV)*, in Padoa-Schioppa A.-Mantovani D., *Interpretare il Digesto. Storia e metodi*, Pavia, IUSS Press, pp. 673-728.
- Cordero F. (1986), *Criminalia. Nascita dei sistemi penali*, Roma-Bari, Laterza.
- Costanzi C. (2019), *La morfologia del processo penale. Un approccio storico-filosofico all'epistemologia giudiziaria*, «Diritto Penale Contemporaneo», 4, pp. 73-95.
- Dezza E. (2013), *Lezioni di storia del processo penale*, Pavia, Pavia University Press.
- Diehl P. (1989), *Ad abolendam (X 5.7.9) and Imperial Legislation against Heresy*, «Bulletin of Medieval Canon Law», n.s., 19, pp. 1-11.
- Eco U. (1997), *Il fascismo eterno*, in Id., *Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani.
- Errera A. (2018), *La procedura inquisitoriale tra predicazione e diritto: la fase della inquisitio generalis*, in Gaffuri L. – Parrinello R.M., *Predicazione e sistemi giuridici nell'Occidente medievale / Preaching and legal Frameworks in the Middle Ages*, Firenze, Firenze University Press.
- Farina P. (2017), *La querela civile di falso*, I, *Origine e vicende storiche*, Roma, Roma TrE-Press.
- Fiorelli P. (1965), *Duello*, a) *Parte storica*, in *Enciclopedia del diritto*, XIV, Milano, Giuffrè, pp. 88-93.
- Fiorelli P. (1953), *La tortura giudiziaria nel diritto comune*, I, Milano, Giuffrè.
- Fossier A. (2018), *Soumis à la question*, «La vie des idées» (<https://laviedesidees.fr/Soumis-a-la-question.html>).
- Garlati A. (2011), «*Colpevoli di un delitto che non c'era*». *Il processo agli untori nella lettura di Verri e di Manzoni*, «La Corte d'Assise», 1 (2-3), pp. 395-449.
- Eadem, (2016), *Per una storia del processo penale: le pratiche criminali*, «Rivista di storia del diritto italiano», 89, pp. 71-109.
- Gaudemet J. (1965), *Les ordalies au Moyen Âge: doctrine, législation et pratique canoniques*, in *Recueils de la Société Jean Bodin*, XVII, *La Preuve. Moyen Âge et temps moderne*, 2<sup>e</sup> partie, Bruxelles, Éditions de la Librairie encyclopédique, pp. 99-135.
- Harang F. (2017), *La torture au Moyen Âge (Parlement de Paris XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, PUF.
- Kantorowicz H. (1926), *Albertus Gandinus und das Strafrecht der Scholastik*, II, *Die Theorie. Kritische Ausgabe des Tractatus de Maleficiis nebst textkritischer Einleitung*, Berlin-Leipzig, De Gruyter und Co.
- Kolpacoff Deane J. (2011), *A History of Medieval Heresy and Inquisition*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Loschiavo L. (2010), *La risoluzione dei conflitti in età altomedievale: un excursus storiografico*, in *Il diritto per la storia. Gli studi storico-giuridici nella ricerca medievistica*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 91-111.
- Idem (2015), *Aspetti della giustizia nei placiti longobardi: note sul sistema delle prove* (2006), in Id., *Giustizia medievale italiana dal Regnum ai comuni*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, pp. 1-18.
- Manzoni A. (1840), *I Promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni, edizione riveduta dall'autore. Storia della colonna infame, inedita*, Milano, Tipografia Gugliemini e Redaelli.



- Masini E. (1621), *Sacro Arsenale ovvero Pratica dell'ufficio della Santa Inquisitione*, Genova, Giuseppe Pavoni.
- Mirogli F. (1758), *Istruzioni teorico-prattiche criminali*, I, Roma, Generoso Salomoni
- Nicolini F. (1937), *Peste e untori nei "Promessi sposi" e nella realtà storica*, Bari, Laterza.
- Parmeggiani R. (2003), *La manualistica inquisitoriale (1230-1330). Alcuni percorsi di lettura*, «I quaderni del m.æ.s», 6, pp. 7-25.
- Patetta F. (1890), *Le ordalie. Studio di storia del diritto e scienza del diritto comparato*, Torino, Fratelli Bocca.
- Pifferi M. (2019), *Le insanabili antinomie della tortura. Modelli di verità e significato del dolore nella Quaestio per tormenta medievale*, «La legislazione penale» (<http://www.lalegislazionepenale.eu/le-insanabili-antinomie-della-tortura-modelli-di-verita-e-significato-del-dolore-nella-quaestio-per-tormenta-medievale-michele-pifferi/>).
- Poly J.-P., Verdier R. (textes réunis et présentées par) (1985), *La vengeance. Études d'ethnologie, d'histoire et de la philosophie*, III, *Vengeance, pouvoirs et idéologies dans quelques civilisations de l'Antiquité*, Paris, Éditions Cujas.
- Povolo C. (2014), *Faida e vendetta tra consuetudini e riti processuali nell'Europa medievale e moderna. Un approccio antropologico-giuridico*, in Ravančić G. (editor), *Our Daily Crime. Collection of Studies*, Zagreb, Hrvatski institut za povijest (Croatian Institute of History).
- Quaglioni D. (1999), *Gandino, Alberto*, in *Enciclopedia del diritto*, 52, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, pp. 620-624.
- Sabelli M.A. (1715), *Pratica universale*, Venezia, Paolo Baglioni.
- Salvioli G. (1925), *Storia della procedura civile e criminale*, I, in P. Del Giudice (dir.), *Storia del diritto italiano*, 3.1, Milano, Hoepli.
- Santangelo Cordani A. (2015), «*Del modo di procedere contro alle streghe nel Santo Ufficio*». *Il Sacro Arsenale di Eliseo Masini e gli albori del declino della caccia alle streghe*, «*Historia et ius*», 7, paper 4, pp. 1 ss.
- Eadem (2017), «*La pura verità*». *Processi antiereticali e inquisizione romana tra Cinque e Seicento*, Milano, Giuffrè.
- Sciascia L. (1983), *Cruciverba*, Einaudi, Torino.
- Sbriccoli M. (2009a), *L'inquisizione come apparato giuridico nella storia della giustizia criminale* (1999), in Id., *Storia del diritto penale e della giustizia. Scritti editi e inediti (1972-2007)*, Milano, Giuffrè, I, pp. 131-154.
- Idem (2009b), «*Vidi communiter observari*». *L'emersione di un ordine penale pubblico nelle città italiane del secolo XIII* (1998), *ivi*, I, pp. 73-110.
- Idem (2009c), «*Tormentum idest torquere mentem*». *Processo inquisitorio e interrogatorio per tortura nell'Italia comunale*, *ivi*, I, pp. 111-128.
- Idem (2009d), *Giustizia criminale* (2022), *ivi*, I, pp. 3-43.
- Scovazzi M. (1975), *Processo e procedura nel diritto germanico* (1958), ora in Id., *Scritti di storia del diritto germanico*, II, Milano, Giuffrè, pp. 123-215.
- Serges G. (2011), *La tortura giudiziaria. Evoluzione e fortuna di uno strumento d'imperio*, in Pace L., Santucci S., Serges G. (a cura di), *Moementi di storia della giustizia*, Roma, Aracne, pp. 211-323.
- Sinatti d'Amico F. (1968), *Le prove giudiziarie nel diritto longobardo. Legislazione e prassi da Rotari ad Astolfo*, Milano, Giuffrè.
- Tammaro C. (2018), *L'instructio probatoria nel processo penale medievale: osservazioni canoniche sull'ammissione e l'assunzione dei mezzi di prova nei secoli XIII e XIV*, «*Ius Canonicum*», 58, pp. 781-809.
- Verri P. (2010), *Osservazioni sulla tortura (1776-1777)*, nota introduttiva e testo a cura di Barbarisi G., commento a cura di Garlati L., in Capra R. (a cura di), *Edizione nazionale delle opere di Pietro Verri*, VI, *Scritti politici e della maturità*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.



CORPO: UMORI, BALSAMI, VELENI E MONSTRA

*«Non aspettavano altro»: il potere e la giustizia fai da te  
in un racconto di Dino Buzzati*

SILVIA T. ZANGRANDI

Università IULM Milano  
Corresponding author e-mail: [silvia.zangrandi@iulm.it](mailto:silvia.zangrandi@iulm.it)

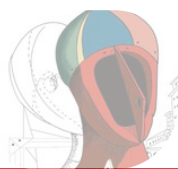
**ABSTRACT**

*Il racconto Non aspettavano altro (Il crollo della Baliverna) di Dino Buzzati esplicita le ragioni per le quali il potere sia da intendersi come struttura di relazione in cui un gruppo influisce sull'attività di un altro gruppo, obbligandolo a piegarsi al suo volere. L'eccessiva punizione inflitta a due forestieri, che contravvengono alle regole create all'uopo dagli abitanti del piccolo paese dove si addentrano i due incauti visitatori, è l'occasione per Buzzati di ragionare attorno alla giustizia fai da te, alla realtà del male e della sofferenza, al potere della folla.*

*Dino Buzzati's tale Just the very thing they wanted (The Collapse of the Baliverna) expresses the reasons why power is to be understood as a relationship structure in which a group influences the activity of another group, forcing it to bow to its own will. The excessive punishment inflicted on two unwary strangers, who enter the small town and violate the rules made up by its inhabitants, provides the setting for Buzzati's representation of do-it-yourself justice, the reality of evil and suffering, and the power of the crowd.*

**KEYWORDS**

*Dino Buzzati; Power; Do-It-Yourself Justice; Evil; Crowd Power*



Si sottragga la sofferenza inflitta agli uomini dagli uomini  
e si vedrà ciò che resterà di sofferenza nel mondo:  
a dire il vero, noi non lo sappiamo,  
tanto la violenza impregna la sofferenza

(Ricœur 1993:48-49)

Occuparsi del rapporto potere-giustizia è per Dino Buzzati l'occasione per ragionare attorno all'influenza da parte di un gruppo di persone sull'attività di un altro gruppo e per mostrare le modalità utilizzate da chi esercita il potere per obbligare chi non l'ha a piegarsi alla sua volontà. Il potere si costituisce come struttura di relazione alla quale, però, manca la capacità di dialogo e di comprensione rispetto alle ragioni di alcune decisioni o di certi comportamenti. Nella produzione dello scrittore bellunese questa tematica si combina con temi più facilmente attribuibili alla sua penna: il tempo che scorre, l'attesa, la paura, la solitudine, l'inspiegabile. Ci sono però alcuni racconti in cui il rapporto potere-giustizia è posto al centro della narrazione: in *Perquisizione* (*Siamo spiacenti di...*) il potere schizofrenico della polizia si traduce nell'arresto delle persone per bene benché nelle loro abitazioni non si trovino tracce di effrazioni (il protagonista del racconto, inspiegabilmente, tenta di convincere la polizia di essere un malvivente e proprio perché non ci sono tracce delle sue azioni delinquenti, viene arrestato); in altri racconti vengono descritti minuziosamente processi ricalcati sul vero, con tanto di giudici, avvocati dell'accusa e della difesa, testimoni (*Processo per idolatria* in *Siamo spiacenti di...*) o periti della difesa che si decapitano in aula (*Perizia processuale* in *Il crollo della Baliverna*) per dimostrare la veridicità delle loro assurde teorie.<sup>1</sup> Ciò che lega questi racconti è la paradossalità e l'iperbolicità degli eventi narrati.

C'è poi un racconto dove Buzzati si occupa nello specifico del potere di condannare: si tratta di *Non aspettavano altro*<sup>2</sup> riguardo al quale così si esprime Buzzati:

questa novella è dovuta all'esperienza della vita moderna (le code, l'odio dell'uomo per l'uomo quando c'è da trovare un posto nel treno, e così via...) ed è dovuta poi all'odio che provo io per il linciaggio. Il sentimento collettivo della folla contro una persona indifesa e debole, così tipico dell'umanità moderna, è una delle cose più abiette che ci sia.<sup>3</sup>

Qui Buzzati, utilizzando la modalità del *climax* ascendente, narra la vicenda assurda e inaccettabile di una giovane coppia che, durante la canicola estiva, si trova a passare in una città di cui non si conosce il nome. Mi soffermo un attimo su questa scelta perché merita la nostra attenzione: il fatto che Buzzati abbia deciso di non assegnare un nome al luogo in cui si svolge l'intera vicenda narrata non è indice di scarsa autenticità o credibilità, non è nemmeno sinonimo di riservatezza nei confronti di un luogo reale; piuttosto, esso accentua l'universalità della situazione descritta. Infatti, benché paradossale, quanto succede ai due personaggi principali potrebbe succedere realmente. Anna, stanchissima e provata dal gran caldo, non riuscendo né a trovare una camera d'albergo né a fare un bagno presso l'albergo



diurno, si immerge nella fontana cittadina riservata ai bambini. La ragazza viene prima invitata a uscire ma, dal momento che non bada ai richiami delle donne che siedono attorno alla fontana – le quali, in ossequio alla regola istituita dalla comunità, si limitano a immergere la mano – in un’*escalation* di violenza, viene dapprima colpita da lanci di fango e da conseguenti grasse e volgari risate, poi viene trascinata all’interno di una gabbia, con l’intento di issarla per poi esporla al pubblico ludibrio; le corde però si spezzano e la gabbia precipita in un fossato, consentendo così alla folla di lanciare infine su Anna, che ha perso i sensi per la botta, sputi e sversamento di latrine. Accanto a lei, il suo compagno Antonio, al quale viene riservato un trattamento non meno violento poiché, quando tenta di riportare la calma, viene colpito con un pugno e successivamente viene calato con una corda sopra la gabbia dove si trova Anna. In soldoni, questo è quanto viene narrato.

La lettura del racconto offre spunti interessanti che indagano attorno al fatto che è difficile e pericoloso esercitare il potere quando questo è disgiunto da un ordine morale e che, per esserci vera giustizia, serve un terzo attore che stabilisca il discrimine tra giusto e sbagliato: i personaggi del racconto sono vittime di un potere giudicante che la folla si è inopinatamente attribuito. La punizione spropositata inflitta ai due forestieri che contravvengono alle regole create all’uopo dagli abitanti del piccolo paese dove si addentrano è l’occasione per Buzzati di ragionare attorno alla giustizia fai da te, alla realtà del male e della sofferenza, al potere della folla. Ma andiamo per gradi.

Buzzati, facendo uso della progressione, ci immette in un ambiente da subito ostile ai personaggi principali: il caldo eccessivo, la stanchezza dei due (l’aggettivo «stanchi» è sempre al grado superlativo) si associa all’impossibilità di trovare ristoro. La ricerca di un albergo dove passare la notte e la risposta sempre uguale da parte dei portieri – «siamo completi»<sup>4</sup> benché Anna e Antonio abbiano la percezione che gli alberghi siano vuoti, sono il primo segnale di inospitalità e diffidenza. I portieri, infatti, fissano «la coppia come si guardano i nemici»<sup>5</sup>: il sospetto che i due destano è chiaramente dovuto al fatto di non essere del luogo. Il vocabolo «forestiero», così come «straniero», appariranno più volte nel racconto. Il secondo segnale di avversione spunta quando i due personaggi si recano all’albergo diurno: l’apparente curiosità benevola di chi sta aspettando il proprio turno si trasforma in fastidio e intolleranza quando Anna, non trovando il suo documento di identità, blocca la fila: «signorina, se non ha il documento, si levi per favore! [...] tutti si voltarono stupefatti e ripresero a bisbigliare con più foga».<sup>6</sup> L’iniziale insofferenza verso i due stranieri si trasforma in vera ostilità non appena Anna, vedendo una fontana, decide di entrarvi, ignorando che essa è riservata ai bambini del luogo.

Si affaccia qui un primo punto interessante: la difesa del territorio da parte di chi ci abita. Gli abitanti del luogo, abituati a pensarsi al centro del proprio mondo, cercano nella coppia caratteristiche simili alle loro, si creano un’immagine mentale dell’altro da sé ideale, con esigenze e obiettivi condivisi. Non trovandole, si scagliano contro chi reputano diverso, dimostrando la propria incapacità di accoglienza. La difesa del territorio si collega qui alla nozione di alterità. L’altro è accolto con sospetto e timore (il narratore usa il vocabolo





«forestiera» per evidenziare lo status della ragazza, evidentemente diverso e per questo origine di avversione); contro l'altro da sé si riversa, proprio perché straniero, la forza brutta di chi ritiene di avere il potere, perché autoctono, di decidere se e come sbarazzarsi dell'intruso. Ceserani annota che «le connotazioni negative e minacciose sono tanto più accentuate quanto più la comunità è chiusa in sé, si sente debole e minacciata, ha tracciato confini molto stretti fra sé e gli altri»<sup>7</sup>. La componente identitaria di una comunità è assicurata non solo dai luoghi, ma anche dalla fisionomia e dall'accento comune ai suoi abitanti. Più volte nel testo viene sottolineata questa differenza: parlando di Anna si legge che «dalla faccia e dall'accento si capiva ch'era forestiera»<sup>8</sup>; parlando di Antonio si legge: «Antonio era forestiero e tutti, là, parlavano in dialetto. Le sue parole ebbero un suono curioso, quasi ridicolo. Proprio al suo fianco uno si mise a ridere: "Per piacere, eh? Per piacere?" E gli faceva il verso»<sup>9</sup>. La lingua, anziché unire, separa, crea una barriera tra i personaggi che utilizzano l'italiano e la gente locale, che parla invece il dialetto e lo fa volutamente per non farsi capire dai due. Per questa ragione Antonio per la prima volta si sente diverso: «egli fu tra stranieri, in una terra lontana e inspiegabile, a lui feroce»<sup>10</sup>. Ciò che manca in questo rapporto è il principio di reciprocità, cioè una norma che attribuisca diritti agli stranieri, grazie alla quale le persone si riconoscono simili. Se invece gli abitanti fossero riusciti a percepire la differenza tra loro non come un limite alla comunicazione ma come una risorsa, l'incontro avrebbe anche potuto tramutarsi in parziale scontro, ma poi si sarebbe risolto in un'intesa poiché identità diverse sono portatrici di un differente e più fecondo sistema di valori. È a questo punto del racconto che si inizia a scorgere il rapporto tra potere e giustizia; Paul Ricoeur, nell'affrontare l'argomento, evidenzia la necessità di «vivere una vita buona con e per gli altri all'interno di istituzioni giuste»<sup>11</sup>. Si tratta, appunto, di un desiderio, «un *souhait* la cui radice ci fa pensare a *soin*, a una cura che è cura di sé, degli altri e delle istituzioni»<sup>12</sup>.

Secondo il sociologo Erving Goffman (1973), l'organizzazione sociale è incentrata sul diritto che si riferisce, tra le altre cose, al titolo di uso di un bene. Una persona che ha un diritto può però essere minacciata da un'altra, e questo costituisce un'offesa. Secondo Nadia Gonfiantini (2014), si può stabilire un nesso tra questa teoria e il racconto di Buzzati: per gli abitanti del luogo Anna diventa un'avversaria quando entra nella fontana dal momento che quest'ultima è, come direbbe Goffman, uno «spazio situazionale» che fa parte dello spazio pubblico locale ed è riservata ai bambini. Tale privilegio è rispettato dagli adulti i quali, nonostante la canicola, si limitano a immergere le mani. L'atto di Anna di sguazzare nell'acqua insieme ai più piccoli è un'autentica offesa al territorio e alle sue regole, aggravato dal fatto che, agli iniziali bonari rimproveri per farla uscire (pare di leggere in questo iniziale richiamo la comprensione dell'atto causato dal gran caldo e dalla stanchezza della ragazza), non segue il rispetto dell'avvertimento: infatti Anna lo ignora e ciò provoca la rabbia e la conseguente reazione delle donne. Il comportamento di Anna si traduce non solo in un atto di ribellione verso le leggi locali, ma anche nella negazione della libertà concessa ai piccoli della città a favore della libertà che la ragazza forestiera vuole per sé.



A questo si aggiunge un secondo punto importante: l'incapacità di dialogo tra le due parti che si erge a primo esempio di incontro mancato.<sup>13</sup> È interessante seguire lo sviluppo della vicenda: Buzzati descrive con cura i comportamenti adottati quando due diverse identità si incontrano: la ragazza, debilitata dal viaggio e dal gran caldo, decide di ignorare e poi, addirittura, di farsi beffe dei richiami degli abitanti del luogo che avvertono che solo i bambini possono entrare nella fontana (infatti, le madri sono sedute sul bordo mentre i loro figli sguazzano felici) e replica: «Bambini o no [...] ho bisogno di rinfrescarmi un poco, se permette».<sup>14</sup> In seguito, Anna, quando gli inviti a uscire si trasformano in ingiunzioni, «"Eh! [...]" rispose, alzando una mano a esprimere impazienza e noia».<sup>15</sup> A nulla serve l'esortazione di Antonio che prega la ragazza di uscire perché ormai si è rinfrescata. Se da un lato le donne locali avessero spiegato ad Anna l'esistenza di una norma non codificata ma rispettata da tutti gli abitanti del luogo, se le avessero, tuttavia, concesso di immergere i piedi gonfi nell'acqua fresca, comprendendo la sua reale necessità di rinfrescarsi, se dall'altro lato Anna non avesse abusato della loro pazienza e fosse uscita dalla fontana al loro ennesimo appello alle regole, le cose sarebbero andate diversamente. Invece, è proprio l'impotenza verbale di entrambe le parti, la mancanza di capacità di comunicazione e di comprensione dei reciproci bisogni a scatenare l'ira delle donne, che si esplicita, come detto, in un primo momento con il lancio di fango contro la ragazza da parte di una donna, poi con l'emulazione dell'atto brutale da parte delle altre donne e infine con la chiusura di Anna in una gabbia usata un tempo per la gogna. Buzzati rappresenta così la forza del branco: «la gente, poco prima intorpidita e molle, si era tutta eccitata. Gioia di umiliare quella ragazza spavalda».<sup>16</sup> Si presenta qui un discorso molto ampio di cui non mi occuperò, ma che merita di essere almeno accennato: il comportamento della folla. Umberto Galimberti (1992), dando una definizione della psicologia delle masse, sostiene che singoli individui agiscono in modo simile anche se non hanno significativi rapporti tra loro. Numerosità, anonimità, condivisione di finalità sono gli elementi che legano la massa:<sup>17</sup> grazie a essi si fa strada la convinzione di essere impunibili poiché non più singoli individui ma gruppo. La folla agisce sentendosi libera da ogni responsabilità, si lascia guidare dall'istinto e per questo è imprevedibile e incontrollabile. Si tratta, per dirla con Gustav Le Bon, di «un agglomeramento di uomini [che] possiede caratteri nuovi, molto diversi da quelli degli individui di cui esso si compone. La personalità cosciente svanisce, i sentimenti e le idee di tutte le unità sono orientate in una stessa direzione».<sup>18</sup> Come si legge nel racconto, quando Anna lancia nell'acqua un bambino che l'ha colpita alla caviglia con la sua barchetta, la madre del piccolo ha una reazione spropositata («Ammazza il mio bambino» urla) che non viene valutata obiettivamente dalle altre donne ma è l'ulteriore occasione da tutte condivisa per scaricare il proprio astio verso l'intrusa. Per Le Bon esiste una mente di gruppo che fa agire il singolo individuo in modo molto diverso da quanto avrebbe fatto se fosse stato isolato. Il comportamento della massa si basa sull'emotività: quando si è in gruppo, l'essere umano scatena i suoi peggiori istinti, si sente impunibile tanto che, nel racconto buzzatiano, persino le forze dell'ordine, non riuscendo a intervenire senza causare a loro volta violenza,





preferiscono non sanzionare nessuno e stare a guardare. Buzzati, in filigrana, mostra il suo scetticismo di fronte alla condotta delle forze dell'ordine:<sup>19</sup> le due guardie municipali, infatti, arrivano richiamate dalle grida delle donne e di Anna, «ma senza fretta [...] né accelerarono minimamente il passo».<sup>20</sup> Anche quando vedono che la folla sta trascinando brutalmente con sé la ragazza, tentano di fermarla ma lo fanno con poco convincimento, muovendo «passi incerti»;<sup>21</sup> addirittura, quando la gabbia dove è rinchiusa Anna precipita nel fossato, «una coppia di guardie ciondolavano su e giù nervosamente. Aspettavano che la gente se ne andasse? Così forse era stato ordinato dalle autorità per evitare disordini».<sup>22</sup> Quello narrato da Buzzati è un esempio di giustizia fai da te: la folla non ricorre alle guardie dell'ordine per far valere i propri diritti, non si affida ai custodi della legge (lo Stato, le forze dell'ordine), ma si fa giustizia da sola. Siamo qui di fronte a uno dei temi cardine della teoria generale delle scienze giuridiche: la tensione fra giustizia e diritto. La folla reagisce alla violazione di una regola interna (il divieto per gli adulti di entrare nella fontana), con ogni probabilità stabilita dalla comunità e quindi non riconosciuta dalla legge. Se la si analizza in sé, si deve concludere che, tutto sommato, è una regola poco rilevante e, oltretutto, c'è un'attenuante nel comportamento della ragazza che andrebbe considerato nella sua globalità e non soltanto nella prospettiva dell'atto finale: la sua estrema stanchezza e la ricerca di un po' di refrigerio. La folla, con ripetute ed esecrabili violazioni della legge penale e, prima ancora, dei principi fondanti i diritti umani, copre di fango la ragazza, la immobilizza, la picchia, la trascina nell'antica gabbia presso il castello, lascia che la gabbia col suo carico umano cada e, a completare l'opera, copre la ragazza, ormai immobile, di sputi. «Urla [...] trionfali»<sup>23</sup> accompagnano l'azione: il singolo individuo qui non esiste più, la personalità di ognuno si è annullata nello spirito del gruppo, che orienta sentimenti e azioni. Il racconto mostra plasticamente la necessità di istituire leggi per stabilire regole e per tutelare il singolo. Se la folla si fosse fatta assistere dalle guardie, se avesse permesso che la ragazza venisse giudicata secondo giustizia, Anna sarebbe stata sì sanzionata, ma in maniera ben diversa. Come acutamente scrive Claudio Magris,

la legge parte da una conoscenza più profonda del cuore umano, perché sa che esistono tanti cuori, ognuno con i suoi insondabili misteri e le sue appassionate tenebre, e che proprio per questo solo delle norme precise, che tutelano ognuno, permettono al singolo individuo di vivere la sua irripetibile vita, di coltivare i suoi dèi e i suoi demoni, senza essere impedito né oppresso dalla violenza di altri individui, come lui preda di inestricabili complicazioni del cuore.<sup>24</sup>

Del resto «le appassionate tenebre» delle donne del racconto, dovute forse al timore che il contatto della straniera con i bambini avrebbe potuto portare ai piccoli conseguenze negative (ad esempio malattie), associate alla mancanza di norme precise (qui siamo di fronte a norme dettate solo da una consuetudine) non hanno permesso all'intrusa «di vivere la sua irripetibile vita» e di non essere «oppressa dalla violenza di altri individui». Il racconto sottolinea l'esigenza di ristabilire un fecondo rapporto tra la sfera dell'etica e quella del diritto, punta il dito sulla necessità che il diritto stabilisca regole e garanzie



di tutela del singolo, senza le quali Anna e Antonio non possono stare in quella città. Ancora Magris ci soccorre: «rapporti puramente umani non hanno bisogno del diritto, lo ignorano; l'amicizia, l'amore, la contemplazione del cielo stellato non richiedono codici, giudici, avvocati che diventano d'improvviso invece necessari quando amore o amicizia si tramutano in sopraffazione e violenza».<sup>25</sup> Il racconto, sottotraccia, intende dimostrare le ragioni per le quali gli ordinamenti devono censurare il comportamento di chi intende farsi giustizia da sé e, di conseguenza, l'importanza di affidare a una istituzione terza, autonoma e indipendente, la pronuncia di una sentenza. Le fasi di una giustizia equa devono basarsi sull'ascolto: prima la parola all'accusa, che spiega il fatto; poi la difesa, che invita a comprenderne le ragioni; infine, il collegio che, ascoltate le parti, prende una decisione in merito. Giustizia e parola non devono procedere disgiunte e, quando questo succede, le conseguenze non possono che essere nefaste. Il racconto mostra infatti l'effetto distruttivo di ogni spirito vendicativo, preda, per dirla con Magris, di «inestricabili complicazioni del cuore». Buzzati sembra voler fare appello, seppur antifrasticamente, ai fondamentali principi di giustizia, sembra farsi antesignano della domanda sempre più diffusa nel secondo Novecento di una più stretta connessione tra giustizia e diritto, tra esperienza morale ed esperienza giuridica.<sup>26</sup> In anticipo sui tempi, Buzzati si ispira ai grandi ideali, come quelli esplicitati nel *Trattato di Lisbona* (2009) che dichiara che scopo dell'Unione Europea è di perseguire la pace, di combattere l'esclusione sociale e le discriminazioni, di promuovere la giustizia e la protezione sociale, la parità tra uomini e donne, la solidarietà tra le generazioni. Sostiene Marta Cartabia che «in ogni vicenda giudiziaria c'è sempre una dimensione pubblica: non è mai una questione meramente privata [...]. Un reato non è mai solo una storia privata, di vittima e carnefice, riguarda sempre l'intera comunità».<sup>27</sup> Alcuni giuristi concordano nell'affermare che il potere è una struttura di relazioni legata a valori elaborati da un certo contesto sociale in un certo momento storico. «Difficile cercare di definire il meccanismo di genesi del potere non tenendo conto della struttura che lo esprime e, parlando di questa, non tenendo conto dello specifico contesto socioculturale da cui deriva e che la giustifica».<sup>28</sup> Da lì la legittimazione di alcuni atti e la conseguente sanzione se quegli atti vengono annullati o compromessi da comportamenti non in linea con il contesto socioculturale che li ha prodotti. Il racconto buzzatiano permette un'analisi del contesto culturale in cui si è sviluppato il potere che la folla si è arrogata: alla base ci sono regole (o principi) locali accettati da tutti e quindi legittimati (nella fontana gli adulti non devono entrare); non appena qualcuno che non appartiene al gruppo, e che quindi non sa, col proprio comportamento contravviene alla regola, causa una reazione intesa a ristabilire l'ordine iniziale; il potere del singolo individuo (la donna che per prima lancia il fango contro Anna) diventa più forte quanto più forte e più ampia è l'accettazione di quell'atto da parte degli altri individui. In questo modo il potere diventa espressione dei valori interni di una comunità. «Il potere è la facoltà/volontà di far fare ad altri una determinata cosa, di influire cioè sull'attività di altri, in qualsiasi ordine, sfera o campo».<sup>29</sup> Arrivo ora all'ultimo punto che desidero esaminare: accanto all'appello alla giustizia



che tuteli Caino, nel nostro caso che tuteli Anna nella sua colpevolezza, Buzzati spinge l'acceleratore su un altro fattore, e cioè la punizione sproporzionata inflitta alla ragazza rispetto al reato compiuto. La folla, incalzata da «una forza cupa ed enorme [...] come se dai remoti pozzi della città fosse venuta su un'eco turpe e nera»,<sup>30</sup> si accanisce con una furia senza pari contro la giovane. Sembra che il male inflitto ad Anna possa essere giustificabile perché segue le direttive di un ordine morale stabilito dal gruppo. La folla non cerca la protezione e il sostegno delle guardie, non ne sente la necessità, forse non ha fiducia. Ciò che scrive Agamben in ben altro contesto sembra essere pensato proprio per la folla descritta qui da Buzzati: «i poteri hanno smarrito ogni coscienza della loro legittimità [...] l'ipertrofia del diritto che pretende di legiferare su tutto, tradisce [...] attraverso un eccesso di legalità formale la perdita di ogni legittimità sostanziale».<sup>31</sup> Se assecondiamo questa idea, riusciamo a spiegare la reazione della folla, che passa oltre la legge codificata e infligge ad Anna una punizione senza eguali che provoca un ribaltamento delle parti tramite il quale il confine tra colpevole e vittima si confonde. Infatti, d'accordo con Ricœur, «se l'errore rende l'uomo colpevole, la sofferenza lo rende vittima [...]». Nella sua struttura relazionale-dialogica il male commesso dall'uno trova la sua replica nel male subito da un altro».<sup>32</sup> Da vittima la popolazione locale si trasforma in carnefice: nel racconto vengono messi in primo piano dapprima il torto subito dalla gente del luogo, poi la collera e infine l'autoattribuzione di potere di condanna, che si esplicita in comportamenti sadici vissuti con gioia. La vendetta ha una duplice valenza: risarcire il torto subito e ristabilire l'ordine iniziale. Ma la violenza restituita genera un torto ancora più grande e ciò dimostra come il momento deontologico non possa avere l'ultima parola nella risoluzione dei conflitti. Le questioni attorno al diritto di punire sono molto complesse e piene di insidie, partono dal riconoscimento dell'errore commesso da parte di chi ha compiuto l'azione sbagliata, passano attraverso la responsabilizzazione del colpevole nei confronti della vittima grazie all'azione delle istituzioni, che devono essere chiamate in causa come mediatrici tra la parte offesa e la parte che ha offeso: a queste ultime è demandato il delicato compito di trovare la giusta punizione. Nel racconto analizzato manca tutto questo: la gente del luogo si è arrogata inopinatamente il diritto di punire, lo ha fatto in maniera violenta e inaccettabile perché sproporzionata al torto subito. Questo diritto, invece, dovrebbe essere lasciato esclusivamente a una parte terza: per esserci giustizia, infatti, è sempre necessaria la presenza di un terzo, di un'istituzione che, proprio perché non coinvolta direttamente, è in grado di essere obiettiva e di essere il fulcro che permette l'applicazione della giustizia. Tuttavia, anche attorno a questo diritto sorgono diversi dubbi; lasciamoci guidare ancora una volta da Ricœur:

un tormento costante per la filosofia morale, che finisce per coinvolgere anche il diritto e la giustizia penale, è senz'altro rappresentato dal diritto di punire [...]. Detto in tutta la sua brutalità, si tratta dello scandalo intellettuale legato al tratto più visibile della pena, ovvero l'aspetto della sofferenza inflitta dall'istituzione giudiziaria nei confronti del colpevole condannato.<sup>33</sup>



Ricœur si chiede se sia possibile provare a teorizzare una giustizia non violenta centrata non sul concetto di punizione ma su quello di restaurazione e ricostruzione. Così commenta Greta Mancini il pensiero del filosofo francese:

Essere giusti allora, e il concetto di giustizia stesso, [...] significa [...] riconoscere che davanti a noi c'è un essere fragile che non ha un prezzo e che, dunque, è per questo un essere insostituibile e non intercambiabile. A concetti [...] come distribuzione, competizione, conflitto, Ricœur auspica di poter sostituire dunque quelli di cooperazione e di riconciliazione.<sup>34</sup>

La giustizia può essere restauratrice dell'ordine solo se si basa sullo scambio dialettico: dopo la responsabilizzazione del colpevole rispetto ai propri atti, deve seguire la riabilitazione, grazie alla quale quest'ultimo può tornare a essere cittadino a pieno titolo una volta scontata la pena. A questo deve seguire il perdono, che consiste

nell'istituzione di un rapporto duplice tra i contraenti: la vittima slega il colpevole dall'insieme delle azioni che questi ha compiuto, alleggerendolo delle responsabilità che inevitabilmente gravano su di lui; ma al tempo stesso, sulla base di questo scioglimento, la vittima introduce una nuova responsabilità, che si volge al futuro del colpevole anziché al suo passato.<sup>35</sup>

Nel racconto buzzatiano viene a mancare tutto questo: il finale aperto lascia solo sperare che la giustizia possa fare il suo corso, che sia Anna sia la folla imbestialita possano ricevere la pena commisurata alle loro colpe e che si possa infine realizzare l'accoglienza del diverso da sé, delle sue esigenze e delle sue abitudini, che si traduce in equilibrio sociale, vero preludio alla possibilità di apertura verso il futuro.

---

## NOTE

1 Il racconto è liberamente tratto da un caso giudiziario, che ebbe vasta eco mediatica, avvenuto a Bangkok nel 1938 in cui una giovane venne trovata morta con diverse ferite sulla testa e l'avvocato riuscì a dimostrare con grande abilità che non si trattava di omicidio ma di suicidio. Il caso si chiuse, ma non tutti furono convinti dell'innocenza del marito della giovane.

2 Il racconto uscì su «Oggi» il 7 dicembre 1947, poi uscì nella raccolta *Il crollo della Baliverna* (1954).

3 Panafieu 1995: 88.

4 Buzzati 1997: 327.

5 Ivi: 326.

6 Ivi: 328-329.

7 Ceserani 1998: 21-22.

8 Buzzati 1997: 332.



- 9 Ivi: 333.
- 10 Ivi: 336.
- 11 Ricœur 2003: 266.
- 12 Mancini 2017.
- 13 Prendo a prestito il termine da Aime 2005.
- 14 Buzzati 1997: 331.
- 15 Ivi: 331.
- 16 Ivi: 332.
- 17 Benché vi sia una lieve differenza tra i termini folla e massa, in questo contesto li uso indistintamente.
- 18 Le Bon 1895: 10.
- 19 Non è questa una novità: come detto in apertura, nel racconto *Perquisizione* Buzzati pone al centro la scelleratezza della polizia che arresta le persone per bene perché nelle loro abitazioni non si trovano tracce di effrazioni. Nel racconto *L'ibi (Siamo spiacenti di...)* la polizia non è in grado di capire chi sia il colpevole dell'omicidio dell'anziana usuraia, nonostante tutte le prove siano contro l'uomo che si autoaccusa. Quest'ultimo non solo viene irriso dalle forze dell'ordine, ma scopre che le tante tracce da lui lasciate accanto al cadavere sono state confuse dall'imperizia della polizia e, addirittura, durante il processo l'accusa lo scagiona reputando impossibile che una persona che, da giovane, tutti i giorni aveva portato sulle spalle a scuola un amico impossibilitato a camminare potesse trasformarsi in un violento assassino. E così l'uomo esce dal tribunale «verso una buia e inonorata libertà».
- 20 Buzzati 1997: 336.
- 21 Ivi: 337.
- 22 Ivi: 339.
- 23 Ivi: 337.
- 24 Magris 2006: 180-181.
- 25 Ivi: 175.
- 26 Cfr. Cantaro 2011: 11.
- 27 Cartabia 2021: II.
- 28 Origgi 1964: 911.
- 29 Ivi: 906.
- 30 Buzzati 1997: 337, 335.
- 31 Agamben 2013: 6.
- 32 Ricœur 1993: 13.
- 33 Alici 2012: 59.
- 34 Mancini 2017.
- 35 Martinengo 2007: 205.

## BIBLIOGRAFIA

- Aime M. (2005), *L'incontro mancato, Turisti, nativi, immagini*, Torino, Bollati Boringhieri.  
 Alici L. (a cura di) (2012), *Il diritto di punire Testi di Paul Ricœur*, Brescia, Morcelliana.  
 Agamben G. (2013), *Il mistero del male. Benedetto XVI e la fine dei tempi*, Bari-Roma, Laterza.  
 Buzzati D. (1975), *Siamo spiacenti di...*, Milano, Mondadori.  
 Idem (1997), *Il crollo della Baliverna*, [1954], Milano, Mondadori.



- Cantaro A. (a cura di) (2011), *Giustizia e diritto nella scienza giuridica europea*, Torino, Giappichelli.
- Cartabia M. (2021), *Per una giustizia che sia volta a riparare*, «Il sole 24 ore», 27 giugno.
- Ceserani R. (1998), *Lo straniero*, Bari-Roma, Laterza.
- Galimberti U. (1992), *Dizionario di Psicologia*, Torino, UTET.
- Goffman E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Gonfiantini N. (2014), «Non aspettavano altro»: la difesa del territorio e l'azione della folla, «Cultura e critica», novembre, <http://www.culturacritica.cc/2014/11/non-aspettavano-altro-la-difesa-del-territorio-e-lazione-della-folla-2/?lang=it> (ultimo accesso: 8 novembre 2021).
- Le Bon, G. (1895), *Psicologia delle folle*, <https://digilander.libero.it/rivista.criminale/e-book/psicologia-folle.pdf> (ultimo accesso: 8 novembre 2021).
- Magris C. (2006), *Davanti alla legge. Discorso de Investidura como «Doctor Honoris Causa» del Profesor Claudio Magris, pronunciados en el Solemne Acto celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 24 de febrero de 2006*, «Cuadernos de filología italiana», n. 13, pp. 175-181.
- Mancini G. (2017), *L'etica della giustizia in Paul Ricœur: dal proceduralismo alla ricostruzione del legame sociale*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», anno 18, <https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/greta-mancini-01> (ultimo accesso: 8 novembre 2021).
- Martinengo A. (2007), *Ermeneutica del soggetto ed esperienza del perdono nel pensiero di Paul Ricœur*, in Piras M. (a cura di), *Saggezza pratica e riconoscimento. Il pensiero etico-politico dell'ultimo Ricœur*, Roma, Meltemi, pp. 189-207.
- Origgi G. (1964), *Considerazioni per uno studio sul potere*, «Il Politico», dicembre, vol. 29, n. 4, pp. 906-916.
- Panafieu Y. (1995), *Dino Buzzati. Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu* [1973] Edizione speciale del Convegno di Feltre, Liancourt-St. Pierre, Y.P. Editions.
- Ricœur P. (1993), *Il male: una sfida alla filosofia e alla teologia*, Brescia, Morcelliana [*Le mal: un défi à la philosophie et à la théologie*].
- Ricœur P. (2003), *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book [*Soi-même comme un autre*].





CORPO: UMORI, BALSAMI, VELENI E MONSTRA

*Il potere della parola.  
Gli Inferni di Anton Francesco Doni*

LAVINIA SPALANCA

Università degli Studi di Palermo  
Corresponding author e-mail: [lavinia.spalanca@unipa.it](mailto:lavinia.spalanca@unipa.it)

**ABSTRACT**

*Ad alimentare gli Inferni, edito da Anton Francesco Doni nel 1553, è la coscienza infelice della condizione umana e il desiderio di rivalsa dalle ingiustizie patite. Evidente, dunque, è l'intento polemico dell'opera, rappresentazione trasfigurata dei vizi terreni e 'prefigurazione' dei castighi riservati a chi ha smarrito un'etica del vivere. Ma a connotare gli Inferni è altresì la sua natura duplice e contraddittoria, evidente nell'immagine della ruota del supplizio eterno: pur veicolando immagini di fiera crudeltà, questo simbolo ambivalente rivela la sua affinità col cerchio, emblema di perfezione, nell'oscillazione fra mondo del divenire e dell'eterno ritorno e nel moto che ora eleva, ora abbassa, apparentabile a quello della giustizia. È come se l'autore, in risposta all'utopia disattesa dei Mondi (1552), non potesse che concepire un'antiutopia in cui concretizzare quegli ideali di uguaglianza e rettitudine altrimenti irrealizzabili.*

*The unhappy conscience of the human condition and the desire for revenge from the injustices suffered feed the Inferni, published by Anton Francesco Doni in 1553. The work, therefore, has a polemical aim, a transfigured representation of human vices and a 'foreshadowing' of the punishments reserved for those who have lost ethics. The Inferni is also characterized by its dual and contradictory identity, as demonstrated by the wheel of eternal torture: while conveying images of fierce cruelty, this ambivalent symbol shows its similarity to the circle, emblem of perfection, moving between becoming and eternal return and between raising and lowering, comparable to the motion of justice. The author, in response to the impossible utopia of I Mondi (1552), images an opposite utopia to concretize those ideals of equality and righteousness otherwise unattainable.*

**KEYWORDS**

*Doni; Inferni; Utopia; Justice; Vice; Punishment; Ethics; Ambivalence; Equality*





**È** l'ossessione della giustizia, insieme all'inconsolabile sconforto misto al desiderio di rivalsa, lo stimolo d'origine degli *Inferni*, «libro secondo de' Mondi» edito da Anton Francesco Doni nel 1553.<sup>1</sup> Scrittore inquieto ed irrequieto, dall'incessante peregrinare di corte in corte alla ricerca vana di legittimazione sociale, scisso fra il desiderio d'integrazione e l'estraneità alle logiche di potere,<sup>2</sup> lo scrittore fiorentino usa la penna per denunciare gli inganni e i pericoli del mondo, in una prosa eccentrica e umoristica, volta alla rappresentazione allegorica della condizione umana. Ribelle alle iniquità della società del tempo, gravata dal consolidamento del sistema cortigiano, l'autore investe la scrittura di una funzione morale, dantescammente celata «sotto 'l velame de li versi strani».<sup>3</sup> Ad alimentare la *vis* polemica della sua opera è il ricorso all'espedito onirico, porta d'accesso privilegiata al regno dei castighi:

Questa è un'opera che descrive le pene che la potenza di voi altri principi infernali dà agli scolari perversi, le quali visibilmente m'è paruta di vedere in sogno. Onde nei nostri mondi di sopra ciascuno che la leggerà conoscerà per tal mezzo la giustizia che voi tenete costà giù disotto, castigando con acerbissime pene i rei. Così vi verranno i vivi a temere per i tormenti, e riverire ancora per giustamente tormentare chi n'è degno.<sup>4</sup>

A rivitalizzare un *topos* come il viaggio nell'oltretomba e la visione del mondo ultraterreno è l'artificio epistolare – la lettera che il Disperato, Academico Peregrino, rivolge al «Gran Plutone, principe dei dannati» – destinato ad inscrivere gli *Inferni*, sin dalle sue prime pagine, nell'ambito del discorso metaletterario.<sup>5</sup> Ma indice di modernità dell'opera è altresì la coscienza infelice della condizione umana, un inferno dei viventi dai travagli «più pessimi e crudeli» di quelli architettati dal demonio. Lungi da un generico scetticismo, l'autore enuclea infatti le cause di un malessere che attanaglia gli intellettuali del tempo, privi di una salda posizione sociale, sprovvisti di sostegno economico, e perciò vittime dell'arbitrio dei potenti. Se la legge del bisogno induce i letterati a consacrare le loro opere ai «signori», ecco che questi ricambiano trasformandosi in «nimici capitali» o, viceversa, praticando l'arte della menzogna: «fannoci le belle parole, cambiando promesse con i nostri scartabelli».<sup>6</sup> Parole amare, quelle del Disperato, che riflettono le delusioni patite dallo stesso Doni, alla perenne ed infruttuosa ricerca di un mecenate.

A inaugurare gli *Inferni*, come si è visto, è l'artificio epistolare, e ad una lettera dedicatoria *A' lettori* il Nostro affida infatti le sue ragioni di poetica, in linea di continuità col viaggio dantesco e in un analogo sdoppiarsi fra *auctor* e *agens*. Il legame con la tradizione risulta però solo apparente, complicato com'è dai rimandi ad altre fonti, ascrivibili al filone anticlassicista della nostra letteratura – secondo un gusto della stravaganza di sapore folenghiano<sup>7</sup> – in parallelo con l'adozione di uno stile carnevalesco, veicolato dalle allusioni sparse all'amato Burchiello, al Pulci, al Grazzini.<sup>8</sup>

Ma è soprattutto la forte tensione etica, vero stigma della prosa doniana, ad innervare la bizzarra fantasticheria dell'autore.<sup>9</sup> Per esplicitare la sua condanna di un universo tramato di inganni e beffe, restituitoci per metafora – «questo mondo è un'uccellaia tutta impaniata»



– l'autore si affida a tecniche di geminazione, in un intensificarsi degli effetti espressivi in termini di variazione e sinonimia. Si prenda, nell'ambito della citata metafora venatoria, il ricorrere di espressioni derivate da pania, quali «impaniata» e «panioni», o tratte dal lessema vischio, come «invischiamo» e «s'invischia». A rafforzare l'effetto è poi l'impiego di sinonimi di «uccellaia», quali «frasconaia» e «laberinti», e tutto ciò con l'intento di demistificare la precarietà che investe i sentimenti umani.<sup>10</sup>

Il rovesciamento di prospettiva, rispetto al procedimento dantesco, è inoltre rivelato dall'esegesi proposta: se il realismo della *Commedia* – com'è noto – implica il concetto di figura, ossia di adempimento al futuro di quanto narrato, quello dell'opera cinquecentesca è tutto rivolto al presente imperfetto dell'autore. Lo si evince già dalla *Prima visione*, contenente l'allegoria a chiave del testo, e la relativa critica della società del tempo: «e si dimostra che ciascuno dovrebbe fuggire lo andare al tenebroso luogo pien di miserie e non cercar la strada, sì come si fa continuamente oggi, per via di scelerato vivere».<sup>11</sup> È evidente, dunque, l'intento polemico che sorregge gli *Inferni*, rappresentazione trasfigurata dei vizi terreni e 'prefigurazione' dei castighi riservati a chi ha smarrito, colpevolmente, un'etica del vivere.

A conferma del legame con l'attualità è del resto la successiva lettera «agli scolari ignoranti»: è la loro stessa esistenza un'eterna condanna, come ne rivela il catalogo dei tormenti terreni («Farvi rognosi, aver debito, ogni cosa al giudeo, i libri in pegno»)<sup>12</sup> Non manca anche qui un significativo inserto metaletterario, come nello scambio di battute fra Dante, espressamente convocato nel testo, e Momo, *alter ego* dell'autore:

[DAN.]. «Voi andaste dunque inanzi o pur restaste? Secondo ch'io vi mostrai teneste la via forse? Ma come avete trovati tanti Inferni? Io per me non arei giudicato mai che si potesse passar più inanzi. I nostri antichi non penetraron già sì profondamente».

Mo. «Né ancora i nostri moderni naviganti averebbon trovato tanti novi paesi, se si fossero stati al detto e al fatto degli antichi».<sup>13</sup>

Rivendicando la consapevolezza dei moderni – testimoni dell'età delle scoperte geografiche – rispetto alla divina 'superficialità' degli antichi, l'ennesima maschera doniana prende le distanze dal precursore:<sup>14</sup> da una parte ribadendo la novità della sua materia («tanti Inferni»), dall'altra oltrepassando la prospettiva ascensionale dell'età medievale («Voi salisti», dice a Dante il Disperato, «su per Lucifero»), secondo una prospettiva orizzontale, nel segno della corporeità, tipicamente cinquecentesca: «entrai per il bellico di Lucifero nel suo corpo».<sup>15</sup> Ed è proprio nel corpo di Satana che s'ambienta la *Seconda visione*, potente raffigurazione allegorica che sembra partorita dal genio visionario di Bosch (FIG. 1).

Analogamente all'artista fiammingo, che nei suoi capricci enigmatici si affidava ad un "visibile parlare" per simboli, spesso esoterici, così il Doni raffigura, con icasticità manierista, la sua condanna del mondo terreno. A ricorrere sono i simboli alchemici dell'acqua e del fuoco, fusi in ossimorica sintesi. Dalle vene di Lucifero assimilate a «fiumi correnti



di bollite acque rosse infocate», al fegato che «pareva un lago congelato con una vampa terribile»,<sup>16</sup> la *rêverie* infernale svela la sua natura ambigua e contraddittoria. Se il fuoco, secondo Bachelard, accoglie in sé i valori antitetici del bene e del male, della rinascita e della distruzione, anche l'acqua assume una duplice prerogativa, sino ad incarnare come in questo caso – l'acqua che brucia – una vera contraddizione fenomenologica.<sup>17</sup> Altro simbolo ambivalente è la ruota del supplizio eterno – «in questo pelago era una gran ruota, la quale girava del continuo»<sup>18</sup> – vera e propria anafora visiva degli *Inferni*, raddoppiata dal corredo iconografico del testo (FIGG. 2-3-4).<sup>19</sup>

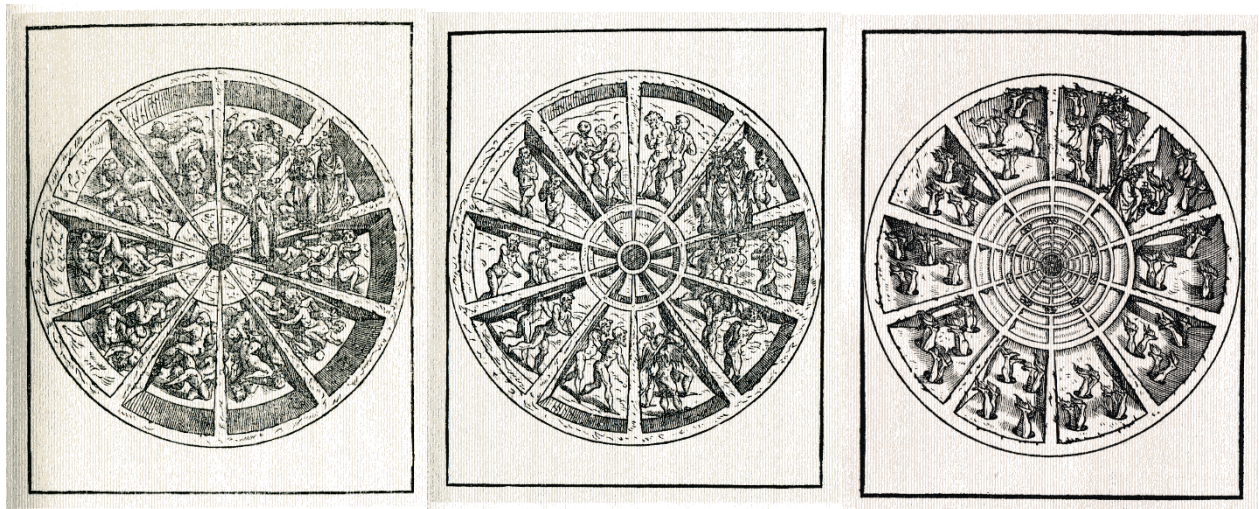


Fig. 2. Inferno primo. Dichiarazione della prima visione. La ruota degli scolari negligenti; Fig. 3. Inferno primo. Lettera di Plutone. Ruota dei pedanti; Fig. 4. Inferno sesto. Ruota dei poeti maldicenti.

Pur veicolando immagini di crudeltà, non sfugge la sua affinità col cerchio, emblema di perfezione, nell'oscillazione fra mondo del divenire e dell'eterno ritorno. Anche la struttura radiale conferisce alla ruota una connotazione positiva, così come il movimento che ora eleva, ora abbassa, apparentabile a quello della giustizia. Risulta perciò condivisibile, alla luce di questi rilievi, l'idea di «liminarità tra mondi infernali e mondi utopici» recentemente avanzata da Terracciano.<sup>20</sup> È come se il Doni, in risposta all'utopia dei *Mondi* – inattuabile nella realtà in virtù della fragilità teorica e della radicalità ideologica – concepisse paradossalmente gli *Inferni* – come avremo modo di vedere – nei termini di un'utopia rovesciata, in cui concretizzare quegli ideali di uguaglianza e probità altrimenti irrealizzabili. A farsi carico di questa sete di giustizia è una schiera di demoniaci aguzzini – tra cui uno sciame di feroci cavallette – che infierisce ripetutamente sui dannati: «Andavano in questo lago a nuoto, a uso di pesci, certi animali quasi come cavallette, ma grandi come uomini, con le ali aperte, poi tutto il corpo armato e in capo avevano uno sprone, e, nel corseggiare come pesci, spesso spesso davano di quello sprone a quelle anime che erano in ruota, nude e senza poter far difesa».<sup>21</sup>

Nel ritmo concitato del discorso, che traduce il dinamismo di questa brutale macchina di morte, l'autore compone un perfetto esemplare dell'immaginario manieristico, all'insegna



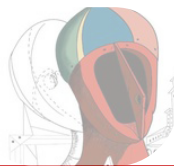


Fig. 1. *Inferno primo. Seconda visione. Lucifero*

dell'ambiguità metamorfica e della regressione verso il caos, simboli di quel principio dialettico che informa l'esistenza dell'intellettuale del tempo. Messa in crisi qualunque oggettività, smarrita «la fiducia in un significato immutabile dei fatti reali»,<sup>22</sup> l'artista di metà Cinquecento non può che concepire il mondo in chiave onirica e deformata, visionaria e grottesca, rivitalizzando il patrimonio della tradizione secondo un'inedita chiave ermeneutica: «parlando con una nuova maniera d'allegoria».<sup>23</sup> Se gli *Inferni* non sono altro, dunque, che un doppio esacerbato del reale, uno specchio rovesciato del mondo come la luna ariostesca (e, in parallelo, l'inversione dell'utopia dei *Mondi*), ecco che si profila la possibilità di una duplice lettura, che oltrepassa la tradizionale satira antierudita – siamo infatti nell'*Inferno degli scolari e de' pedanti* – per radicalizzarla ulteriormente. Gli scolari alla ruota siamo noi («la ruota adunque che è in questo mare del mondo viene a esser piena di noi altri scolari») e le cavallette che ci tormentano sono i pedanti crudeli. Abusando del loro primato intellettuale e sociale i cattivi maestri «ci voglion battere ancora e spronarci»,<sup>24</sup> ossia darci di sprone, esercitando un'autentica persecuzione. La satira antipedantesca si carica dunque di un'istanza egualitaria, incamerando le suggestioni della prosa religiosa del tempo, da Erasmo da Rotterdam ad Agrippa di Nettesheim, tesa a oltrepassare la «pura e semplice irrisione caricaturale», in funzione della «messa in discussione della legittimità speculativa dello stesso concetto classico-umanistico di attività intellettuale».<sup>25</sup>

Il citato impiego dell'artificio epistolare, luogo deputato alla dichiarazione dei propri principi ideologici e di poetica, è ulteriormente praticato nel terzo Inferno, quello *delle puttane e de' ruffiani*. Intingendo la penna nel nero della vendetta contro i signori, l'autore fa riferimento ad un ipotetico *Inferno degli Arroganti e Ignoranti*, in realtà mai composto. Quest'ultimo avrebbe dovuto costituire un dittico insieme all'*Inferno de' Cortigiani*,



annunciato questa volta nella vera lettera al «flagello de' signori», l'odiosamato autore del *Ragionamento delle corti* Pietro Aretino.<sup>26</sup> Al fustigatore dei principi Doni aveva infatti chiesto il *placet* perché potesse riempire «non una bolgia, ma un emisfero di quei bui, tenebrosi e scurissimi, de' fatti loro».<sup>27</sup>

Giocando, come si vede, sul doppio binario della verità autobiografica e della finzione epistolare, il Nostro mette in scena il suo “ragionamento” sulle corti del mondo, rette dall'incapacità di discernere il vero dal falso, la saggezza dalla follia. Si prenda, ad esempio, il discorso del Pazzo, imperniato sulla svalutazione dei savi e il conseguente apprezzamento dei folli: «E saremo pazzi e pazze tutti in un mescolamento, sotto sopra, a caso, alla bestiale, tanto è da pazzi. I segni da conoscere e' pazzi sono infiniti, ma perché la nostra pazzia è nuova a voi, ve ne darò alcuni segni, e dirò prima di me medesimo».<sup>28</sup>

A mimare il caos del mondo è, dunque, un “carnevale del linguaggio”<sup>29</sup> scandito dal raddoppiamento anaforico, dove la presunta arbitrarietà del segno altro non rende che il capovolgimento di valori tipico della società del tempo, un mondo stravolto restituito dallo sguardo impietoso del moralista, sempre affiorante dietro la maschera dell'istrione. Ed è proprio in virtù di quest'amara consapevolezza che l'autore si affida alla metafora architettonica, nel dialogo fra Momo e il Pazzo, per una cifrata denuncia del mondo di corte. Assistiamo infatti all'allegorico affresco del castello dei ruffiani e delle meretrici:

Egli fu adunque, un tempo fa, un signore ricco e potente che si diede in preda alle meretrici, e, per eterna memoria del fatto loro, egli fece fabricare un bellissimo e stupendo palazzo [...] Costui, dopo che egli ebbe fatto far questo, l'empie delle più belle meretrici che egli potesse avere [...] Quando veniva alcuno [...] vedutele tutte, pigliava a modo suo la donna, e con quella cenava onoratamente da principe, con musiche, balli e altri trattenimenti stupendi; talmente che i primi gentiluomini e gran maestri e signori, ai quali veniva agli orecchi questa lascivia sì rara, tutti andavano a pigliarne un saggio [...] Là si facevano comedie, musiche stupende, balli mirabili, ragionamenti, trattenimenti da fare diventar pazze le persone. Una volta questo palazzo (per abbreviarla) intero intero sprofondò e si voltò sotto sopra, e andò all'abisso con tutte quelle femine, con il signore, con i ruffiani e le ruffiane.<sup>30</sup>

Più che la versione manierista del castello di Atlante, il palazzo dei ruffiani qui evocato ricorda il ricettacolo di depravazioni, «paradiso dei vizii, inferno de le virtù», messo in scena dall'Aretino nel *Ragionamento delle corti*.<sup>31</sup> Dalla prospettiva privilegiata della Repubblica veneta, patria del diritto, città dell'anelata indipendenza economica, l'universo di corte appariva infatti all'autore come un luogo di abiezione, dominato dal culto del sesso e del denaro. Anche se le contingenze storiche, dalle guerre alle carestie, avevano «imputtanita tutta l'Italia»,<sup>32</sup> i veri colpevoli del degrado sono ritenuti i «gran maestri», ossia i signori che dall'alto della loro posizione avevano contribuito al ribaltamento dei principi morali, ponendo «il sommo bene nel fare impazzire i savi», al punto che della corte la «stultizia è la saviezza sua».<sup>33</sup> Anche per Doni, ammiratore dell'Aretino, la centralità dell'individuo è messa irrimediabilmente in discussione, e con essa la possibilità stessa di sovvertire la sorte col possesso della virtù. L'uomo del suo tempo è preda del caso e del caos, e dunque



dell'arbitrio dispotico di qualsivoglia principe. Da questo punto di vista, ecco che si legittima il paragone con le meretrici, abili nell'arte dell'inganno così come i signori di corte adusi a frodare, «a uso di buona puttana», gli ingenui intelletti che vi si accostano fiduciosi.<sup>34</sup>

La distopia infernale costituisce dunque il contraltare simbolico del precedente progetto utopico dei *Mondi*, a ennesima conferma che nessuna speranza di rinnovamento muove l'autore, nessuna fede in una possibile evoluzione del genere umano. Alla luce del suo acuto disincanto, il Doni non può che restituirci, in chiave polemicamente amara, la stessa società del suo tempo, un inferno dei viventi di cui l'allegoria del testo non rappresenta che lo specchio rovesciato.

---

## NOTE

1 Doni 1994: 207-380. Sulla genesi editoriale degli *Inferni* si vedano la *Nota al testo* di Patrizia Pellizzari all'edizione einaudiana (Ivi: XLIX-LXVII), che segue la versione definitiva del 1568, e i rilievi filologici di Giorgio Masi (Masi 1997: 264-329). Fondamentale, inoltre, l'edizione critica a cura di Sberlati 1998.

2 La critica alla realtà sociale non esclude infatti l'«insistita ricerca di un *ubi consistam*», secondo un costume tipico dell'intellettuale del tempo, come emerge dalla puntuale analisi di Pissavino 1991: 41-74.

3 Doni 1994: 291. La componente polemica degli scritti doniani, all'insegna del «social and moral criticism and ridicule of man's learning and accomplishments», è oggetto del volume di Grendler 1969 e del saggio di Duval-Wirth 1988: 49-64, che si sofferma sulla «violente dénonciation des moeurs contemporaines». La vena antagonista dell'autore non dovette sfuggire ai censori dell'Inquisizione, se è vero – come dimostra la recente indagine di Gigliola Fragnito – che anche gli *Inferni* comparivano fra i libri confiscati presenti nei depositi del Sant'Ufficio (Rizzarelli G. 2013: 345). Ma sugli interventi revisori della censura si veda anche il precedente contributo di Sberlati, che analizza le edizioni «espurgate» degli *Inferni*. Cfr. Sberlati 1997: 3-39.

4 Doni 1994: 209.

5 Per dirla con Anceschi, «la poetica *attraversa* la poesia come una disposizione riflessiva interna che conduce l'arte al rilievo dei suoi processi critici e alla consapevolezza degli ideali che porta in sé, ma va *oltre* (prima e dopo) la poesia del poeta che la propone» (Anceschi 1966: 49).

6 Doni 1994: 210.

7 Per un'accurata ricostruzione delle occorrenze folenghiane nell'opera del Doni, con particolare riferimento alla «ripresa del tema gastronomico», si veda Rodda 2013: 185-210.

8 Doni 1994: 353-354; 311; 312, 360. Alle *Rime* del poeta fiorentino, celebri per il gusto paradossale, Doni dedica nel 1553 un suo 'commento', ricco di divagazioni burlesche e incisi polemici, recentemente riportato alle stampe, per le Edizioni della Normale, da Carlo Alberto Girotto.

9 Ribaltando il celebre giudizio di Momigliano, secondo cui «la maschera di buffone» aveva soffocato il «volto del moralista» (Momigliano 1938: 61), Gianluca Genovese colloca i *Marmi* (1552-53),





altro testo chiave dell'opera doniana, nell'ambito della cosiddetta «prosa d'invenzione morale», a partire dalla presenza di temi di matrice luciana, senecana, erasmiana, in virtù della libertà di contaminazione fra i generi e del fitto gioco intertestuale, ma anche dello scetticismo sulla riformabilità del genere umano (tutti elementi che ritroviamo anche negli *Inferni*). Cfr. Genovese 2013: 151-167.

10 Doni 1994: 213.

11 Ivi: 222.

12 Ivi: 223.

13 Ivi: 224. Sulla funzione ideologica di Momo scrive Guglielminetti: «il Doni riprende le maschere del dio e del critico della divinità fatte oggetto, un secolo prima, del romanzo filosofico dell'Alberti *Momus* (prima stampa, Roma 1520). L'altro titolo, *De principe*, dice subito che il dio protagonista, Giove, incarnava il potere politico se non proprio quello pontificio; di conseguenza la finzione d'una corte celeste, da cui Momo è scacciato perché né collabora alle iniziative di sostegno del monarca, né si risparmia un costante diritto di libero giudizio, non deve aver perso del tutto la sua forza ideologica, nei riguardi di una situazione tuttora in sviluppo» (Ivi: XX).

14 Sui rapporti revisionistici che regolano la relazione dell'artista col suo precursore, soprattutto in termini di «compimento e antitesi», si veda Bloom 1983: 22-23. Peculiare dell'epoca doniana, del resto, è la «sfiducia nell'istituto stesso dell'*auctoritas* a tutto vantaggio di un *habitus* che se non è ancora compiutamente critico muove però in quella direzione». Cfr. Corsaro, Hendrix, Procaccioli 2007: 8.

15 Doni 1994: 224.

16 A comporre la geografia infernale è la compresenza del campo semantico dell'acqua («mar di zolfo», «lago congelato», «aghiacciato paese», «diacciato polmone», «liquidi andavano in una acqua che pareva il mare», «fiumi infernali», «tutto il lago, il mare, cioè quella ragunanza d'acque che facevano i quattro fiumi», «mare d'acque») e del fuoco («fuoco ardentissimo e grande», «fiamma del cuore», «zolfo ardente»). Ivi: 225.

17 Bachelard 1973: 207.

18 Doni 1994: 226.

19 Sulla «interconnessione fra testo e immagine» in funzione di una «nuova decodifica testuale», tale da identificare gli «*Inferni* come un libro concepito direttamente *sulle* immagini», si leggano le acute considerazioni di Masi 1988: 102-112. L'efficace riuso delle immagini praticato dall'autore, frutto del sodalizio con l'editore veneziano Marcolini, è anche oggetto dei contributi di Quondam 1980: 75-116, Mulinacci 2000: 111-140 e Temeroli 2005: 493-504.

20 Scrive il critico: «Se infatti l'*Inferno* di Dante è un monumento alla perfezione della giustizia divina, e un atlante straordinario delle passioni umane, gli *Inferni* di Doni sono, per larghi tratti, un documento dell'insofferenza dell'autore verso il mondo contemporaneo [...] Tra la polemica e il *calembour* si fa però ciclicamente strada il senso della vacuità e dell'insufficienza del sistema valoriale del mondo corrente, e la necessità di ricostruire, nell'altrove, nuovi universi di senso: si potrebbe far notare che si tratta della stessa necessità delle utopie»; e più avanti: «iscrivere la mappa delle pene nel corpo di Lucifero, per un autore così attento ai rapporti tra mappe, immagini e testi, non è operazione neutra o casuale: segno del rovesciamento della perfezione del mondo, antinomia massima, e in questo senso promessa incompiuta di un'antiutopia radicale». Cfr. Terracciano 2018: 413-414; 425.

21 Doni 1994: 226. Sull'originale rilettura doniana, anche in chiave iconografica, dell'immaginario utopico cinquecentesco si vedano le acute considerazioni di Procaccioli P. 1994: 13-27 e Rivoletti C. 2003.

22 Hauser 1965: 28.

23 Doni 1994: 227.

24 Ivi: 229.



25 Falcone 1984: 80. L'avversione nei confronti del pedante culmina nell'elogio paradossale dell'ignoranza, come dimostra Figorilli 2018: 295-314.

26 L'epistola dedicatoria dell'*Inferno secondo* è presente nella sola edizione marcoliniana, a causa dell'avvelenarsi dei rapporti fra Doni e Aretino, quest'ultimo destinatario suo malgrado, nel 1556, del violento libello *Teremoto*.

27 Doni 1994: 393.

28 Ivi: 259. Come avverte Mari, «l'artista si mette dunque a "fare il pazzo", con una recita che, pirandellianamente, viene presto interiorizzata al punto da diventare natura. La stessa nevrosi, inizialmente relegata nell'ambito della "vita" [...] si filtra a poco a poco nell'opera, dettando i soggetti e improntando la forma». Cfr. Mari, Spina 2004: III. Sulla «fenomenologia dell'«irregolare»» nel Cinquecento, all'insegna della marginalità rispetto al mondo di corte, si vedano anche le riflessioni di Baldassarri nell'Introduzione al volume di Malato 2007: 20-24.

29 Si prende qui in prestito la felice formula con cui Toscan identifica il linguaggio dell'equivoco: J. Toscan (1981), *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino*, Lille, Université de Lille III.

30 Doni 1994: 275-276.

31 Aretino 1975: 50.

32 Idem 1971: 5.

33 Idem 1975: 73, 95. Se le corti, come scrive Pevero introducendo il *Ragionamento*, «si sono trasformate, nella visione aretiniana, in un gigantesco e perenne carnevale», a livello espressivo questo capovolgimento di senso non può che tradursi in un'alterazione del linguaggio, che mima quello contorto e involuto di corte, frutto di una distorsione del pensiero fondata sull'inversione del rapporto fra verità e menzogna. Ivi: 10. La critica del sistema cortigiano, in un'epoca in cui risultava ormai anacronistico «ogni tentativo di educazione del principe», alimenta anche la *Moral Filosofia* del Doni, come emerge dall'acuta analisi di Bonazzi 2004: 81-95.

34 La vena antagonistica doniana connota anche il quarto Inferno, dedicato al peccato dell'avarizia e della prodigalità. Se la prima è biasimata per l'ingiusta diseguaglianza che veicola, il discorso assume un risvolto etico-politico, investendo il tema del potere e, soprattutto, il suo legame con l'universo della conoscenza: «E i principi avrebbero ad essere i primi a darsi in preda alla sapienza, perché un signore senza dottrina è, verbigrazia, come una nave senza remi o un falcon senza penne nelle ali» (Doni 1994: 291). L'ammonimento ai principi a prodigarsi nello studio, per giovare nella gestione del potere, sottende la velata denuncia della frattura fra politica e cultura allora in corso, responsabile del decadimento dell'Italia. Colpevoli di questo lento declino non sono soltanto i governanti, «signori senza lettera», ma soprattutto i finti dotti che hanno tradito il loro mandato, barattando il sapere disinteressato con la sua mercificazione. Alla luce di questa falsa concezione del sapere, deriva l'ennesima deviazione dal modello dantesco: interpretando il peccato dell'avarizia non in chiave anticlericale, bensì nella prediletta chiave antipedantesca, l'autore punta il dito sulla vendita della virtù intellettuale – «Avari chiamerò io i virtuosi ricchi, che non vogliono cavare il tesoro della virtù loro fuori e far partecipe il povero di qualche bella scienza» (Ivi: 296) – attribuendo ai presunti sapienti l'origine delle diseguaglianze sociali.

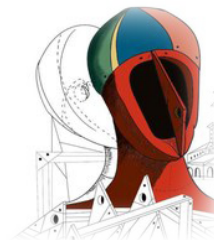


## BIBLIOGRAFIA

- Anceschi L. (1966), *Fenomenologia della critica con alcune appendici*, Bologna, Pàtron.
- Aretino P. (1971), *Teatro*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori.
- Idem (1975), *Ragionamento delle corti*, a cura di F. Pevere, Milano, Mursia.
- Bachelard G. (1973), *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo.
- Bloom H. (1983), *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli.
- Bonazzi N. (2004); *La corte inospitale. Critica e utopia del sistema cortigiano nella Moral Filosofia di Anton Francesco Doni*, «Studi e problemi di critica testuale», vol. LXVIII, pp. 81-95.
- Candela G. (1993), *Manierismo e condizioni della scrittura in Anton Francesco Doni*, New York, Peter Lang.
- Doni A.F. (1553), *Inferni del Doni academico pellegrino libro secondo de Mondi*, Venezia, Marcolini.
- Idem (1994), *I Mondì e gli Inferni*, a cura di P. Pellizzari, introduzione di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi.
- Idem (1998), *Inferni. Libro secondo de' Mondì*, edizione critica a cura di F. Sberlati, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Idem (1998), *Contra Aretinum (Teremoto, Vita, Oratione funerale. Con un'Appendice di lettere)*, a cura di P. Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli.
- Idem (2013), *Rime del Burchiello comentate dal Doni*, edizione critica e commento a cura di C.A. Girotto, Pisa, Edizioni della Normale.
- Del Fante A. (1980), *Note sui Mondì di Anton Francesco Doni*, «Annali dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Firenze», vol. II, pp. 111-149.
- Duval-Wirth G. (1988), *Un moraliste meconnu, Anton Francesco Doni Accademico peregrino et theoricien du bonheur (1513-1574)*, «Chroniques Italiennes», vol. XIII-XIV, pp. 49-64.
- Falcone G. (1984), *Pensiero religioso, scetticismo e satira contro il pedante nella letteratura del Cinquecento*, «Rassegna della letteratura italiana», vol. LXXXVIII, pp. 80-89.
- Figorilli M.C. (2008), *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*, Napoli, Liguori.
- Eadem (2018), *Ortensio Lando e le scritture paradossali e facete del Cinquecento*, «La Rassegna della Letteratura italiana», s. IX, vol. CXXII, 2, luglio-dicembre, pp. 295-314.
- Genovese G. (2013), «Parlo per ver dire». *Generi d'invenzione morale nei Marmi*, in Rizzarelli G. (a cura di), *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi, le arti*, Firenze, Olschki, pp. 151-167.
- Grendler P.F. (1969), *Critics of the Italian World 1530-1560 Anton Francesco Doni, Nicolò Franco e Ortensio Lando*, Madison, The University Wisconsin Press.
- Hauser A. (1965), *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi.
- Masi G. (1988), «Quelle discordanze sì perfette». *Anton Francesco Doni 1551-1553*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria», n.s. XXXIX, vol. LIII, pp. 11-112.
- Idem (1997), *Appunti su Anton Francesco Doni e sull'edizione dei Mondì e degli Inferni*, «Filologia e critica», vol. XXII, 1997, pp. 264-329.
- Idem (a cura di) (2008), «Una soma di libri». *L'edizione delle opere di Anton Francesco Doni*, Atti del Seminario Pisa 14 ottobre 2002, Firenze, Olschki.
- Malato E. (a cura di) (2007), *Gli "irregolari" nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del Convegno di Catania, 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma, Salerno Editrice.
- Mari M., Spina C. (2004), *Manieristi e irregolari del Cinquecento*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Momigliano A. (1938), *Studi di poesia*, Bari, Laterza.
- Mulinacci A. P. (2000), *Quando «le parole s'accordano con l'intaglio»: alcuni esempi di riuso e riscrittura di immagini in Anton Francesco Doni*, in Guidotti A., Rossi M. (a cura di), *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, Lucca, Pacini Fazzi, pp. 111-140.



- Pissavino P. (1991), *Inquietudini e acquiescenze: spazi utopici e pratiche ideologiche in Anton Francesco Doni (1513-1574)*, «Archivio di Storia della Cultura», vol. IV, pp. 41-74.
- Procaccioli P. (1994), *L'utopia consumata. Il "Mondo savio – Mondo pazzo" di Doni*, in *Letteratura italiana e utopia*, Roma, Editori Riuniti ("FM 1994. Annali del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Roma "La Sapienza"), pp. 13-27.
- Quondam A. (1980), *Nel giardino del Marcolini. Un editore veneziano tra Aretino e Doni*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLVII, pp. 75-116.
- Rivoletti C. (2003), *Le metamorfosi dell'utopia. Anton Francesco Doni e l'immaginario utopico di metà Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore.
- Rizzarelli G. (a cura di) (2013), *Dissonanze concordi. Temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna, il Mulino.
- Rodda G. (2013), *I maccheroni di Anton Francesco Doni*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXC, a. CXXX, 630, pp. 185-210.
- Sberlati F. (1997), *La pia ecdotica. L'edizione censurata degli Inferni di Anton Francesco Doni*, «Lettere Italiane», vol. XLIX, n. 1, pp. 3-39;
- Steenbergen C. (2007), *La retorica sull'imitazione in Anton Francesco Doni: l'autorità di un concetto poetico in trasformazione*, in Corsaro A., Hendrix H., Procaccioli P. (a cura di), *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del Seminario internazionale di studi (Urbino-Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), Manziana, Vecchiarelli, pp. 25-33;
- Stefanini A. (1992), *Illustrazioni marcoliniane e testi doniani*, in Scarano E., Diamanti D. (a cura di), *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione*, Seminario di studi (Pisa, gennaio-maggio 1991), Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Pisa, TEP, pp. 145-165.
- Temeroli P. (2005), *Astuzie del paratesto e gioco delle parti tra autore e editore nelle stampe di Francesco Marcolini*, in Santoro M., Tavoni M.G., (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 15-17 novembre 2004; Bologna, 18-19 novembre 2004), Roma Edizioni dell'Ateneo, pp. 493-504.
- Terracciano P. (2018), *Progettare l'altrove. Una nota su Inferni e Utopie alla metà del Cinquecento*, «Rinascimento», vol. LVIII, 2018, pp. 407-426.
- Toscan J. (1981), *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino*, Lille, Université de Lille III.



LA LETTERATURA DI VIAGGIO. GEOGRAFIE, AMBIENTI, LETTERATURE, PAESAGGI

## «Diverse lingue, orribili favelle...»: nota sulla lingua del *Mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante

ALESSANDRA ZANGRANDI

Università di Verona

Corresponding author e-mail: [alessandra.zangrandi@univr.it](mailto:alessandra.zangrandi@univr.it)

### ABSTRACT

*L'articolo propone un'analisi testuale e linguistica del Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi di Elsa Morante (Einaudi 1968): costruzione testuale, linguaggi settoriali, forestierismi, dialettalismi, grande abbondanza di nomi e toponimi compongono un'opera dalla difficile definizione testuale, che presenta chiari legami con il plurilinguismo e il pluristilismo della Divina Commedia. L'interpretazione del testo presenta riflessioni molto vicine a quelle presenti nei saggi morantiani coevi (Pro o contro la bomba atomica, Sul romanzo, Il Beato propagandista del Paradiso).*

*The article proposes a textual and linguistic analysis of Il Mondo salvato dai ragazzini e altri poemi by Elsa Morante (Einaudi 1968): textual structure, sectoral languages, foreign words, dialectal words, great abundance of names and toponyms make a poetic work which is related to the plurality of languages and styles of the Divina Commedia. The interpretation of the text presents remarks that are very close to remarks present in contemporary Morantian essays (Pro o contro la bomba atomica, Sul romanzo, Il Beato propagandista del Paradiso).*

### KEYWORDS

*Elsa Morante; Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi; Pro o contro la bomba atomica; Sul romanzo; Il Beato propagandista del Paradiso; Linguistic Analysis; Textual Analysis; Free Verse*





## 1. Introduzione

**I**l mondo salvato dai ragazzini e altri poemi è un testo dalla non immediata decifrabilità, a partire dal titolo bipartito composto da una dichiarazione fortemente assertiva (*Il mondo salvato dai ragazzini*) e un'appendice molto più indefinita (*e altri poemi*), che fa riferimento a un genere letterario normalmente riconducibile alla letteratura in versi, il cui significato va tuttavia riformulato quando si vada a vedere che tipo di versi (e di poemi) caratterizzino la seconda raccolta poetica di Elsa Morante. Il volume esce nel 1968 presso Einaudi<sup>1</sup> e arriva dieci anni dopo la prima raccolta poetica, *Alibi*, del 1958: tra le due opere sta *Lo scialle andaluso* (1963), raccolta nella quale Morante cerca di recuperare una parte della sua produzione di narrativa breve, organizzandola in un percorso tematico coerente. Come osserva, tra gli altri, Marco Carmello, *Alibi* e il *Mondo* separano i primi due romanzi dell'autrice (*Menzogna e sortilegio*, 1947, e *L'isola di Arturo*, 1957) dagli ultimi due (*La storia*, 1974, e *Aracoeli*, 1982) e hanno un valore di «soglia», in quanto la prima raccolta chiude il primo tempo dell'opera di Elsa Morante e la seconda ne apre il secondo tempo.<sup>2</sup> Sulla contiguità di lingua e stile tra il *Mondo* e la *Storia* pone l'accento anche Pier Vincenzo Mengaldo:

la *Storia* riusa, evidentemente, procedure linguistiche e stilistiche di quel testo poetico [*Mondo*] (cfr. soprattutto il romanesco popolare e infantile di Antigone nella *Serata a Colono*); [...] Come il *Mondo* rigetta in modo vivacemente polemico sia la tradizione poetica postermetica che quella neoavanguardistica, così la *Storia* si pone in aperto, acerbo contrasto con la civiltà che possiamo dire con amplificazione della prosa d'arte, e ugualmente con quella ancora della neoavanguardia e anzi con tutta la tradizione espressionistico-preziosa che fa capo a Gadda. Entrambe le opere morantiane invece perseguono e attuano (la *Storia* più radicalmente) un ideale che brevemente definiremo di affabulazione democratica e di sottomissione umile della lingua alla cosa.<sup>3</sup>

Questo accostamento risulta ancora più fondato se si considerano alcuni interventi critici della stessa Morante, che parlando del *Canzoniere* di Umberto Saba usa indifferentemente la definizione di 'poema' e di 'romanzo':

la qualità che distingue i poemi, o i romanzi in genere, dalle altre poesie meno vaste, è proprio questa: col nome di poema, o di romanzo, vengono definite le opere poetiche nelle quali si riconosce l'intenzione di rispecchiare l'uomo nella sua intrezza. Tale è il *Canzoniere* di Saba,<sup>4</sup>

e nel saggio *Sul romanzo* (pubblicato su «Nuovi Argomenti» nel 1959) accoglie sotto la categoria del romanzo anche opere (narrative) in versi:

succede pure, che, secondo le rigide, e talora incongrue, determinazioni dei «generi», le storie letterarie accademiche, nelle loro trattazioni del romanzo, studiano, sì, fra i romanzi – com'è logico –, *L'asino d'oro*, per esempio, o il *Don Chisciotte*; ma non, invece, l'*Eneide*, per esempio, o l'*Orlando furioso*; che pure, nella loro sostanza, sono assolutamente dei romanzi, e andrebbero studiati sotto lo stesso titolo dei primi due.<sup>5</sup>





La tradizionale distinzione tra verso e prosa per Elsa Morante non sembra quindi essere il *proprium* di un'opera poetica, tanto meno di un'opera come il *Mondo*, che accosta tra loro testi che rimandano a generi molto diversi, rispetto ai quali si dovrebbe resistere alla tentazione di studiarli come unità testuali e semantiche autonome, per interpretarli nell'insieme dell'opera in cui l'autrice li ha inseriti e della quale (nella quarta di copertina dell'edizione Einaudi 1968) scrive:

È un romanzo d'avventure e d'amore [...]. È un poema epico-lirico-didascalico in versi sciolti e rimati, regolari e irregolari. È un'autobiografia. È un memoriale. È un manifesto. È un balletto. È una tragedia. È una commedia. È un madrigale. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un sistema filosofico-sociale (naturalmente coinvolto nelle Attualità contemporanee, dominate dagli idoli atomici e dai conflitti mondiali fra il primo, il secondo e il terzo mondo: a cui si aggiunge il ricordo dell'*altro* mondo: un ricordo che dai filosofi contemporanei viene abitualmente rimosso).

## 2. *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi: struttura e temi*

Morante sembra pertanto invitare il lettore a non porre troppa attenzione al genere letterario in cui incasellare il *Mondo*, ma piuttosto a comprendere cosa lei intenda dire attraverso questa opera integralmente considerata: è indubbio, infatti, che, a fronte dell'apparente dispersione e frammentarietà tematica che il *Mondo* potrebbe suggerire a una prima lettura, Elsa Morante attui una serie di strategie testuali centripete che preservano l'integrità del testo nel suo *continuum* semantico e nella progressione dei contenuti, che presi nel loro insieme vogliono dimostrare a che patto il mondo possa essere salvato dai ragazzini. Data la complessità della costruzione testuale, si riporta qui di seguito l'indice delle tre sezioni e delle rispettive sottosezioni:

Parte prima: *Addio*

- I. [Dal luogo illune del tuo silenzio]
- II. [Tu sei partito credendo di giocare alla fuga]

Parte seconda: *La commedia chimica*

- I. *La mia bella cartolina dal Paradiso*
- II. *La sera domenicale*
- III. *La serata a Colono. Parodia*
- IV. *La smania dello scandalo*

Parte terza: *Canzoni popolari*

- I. *La canzone degli F. P. e degli I. M. in tre parti*
  1. *Introduzione esplicativa*
  2. *Parentesi. Agli F. P.*
  3. *Agli I. M.*



II. *Il mondo salvato dai ragazzini*. Poema di varie canzoni unite da un unico ritornello sovversivo e chiuse da un *Congedo*

1. *La canzone della forca*
2. *La canzone di Giuda e dello sposalizio* comprendente pure la canzone clandestina *della Grande Opera*, con la Cronistoria del Pazzariello
3. *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*
4. *Congedo* (non numerato)<sup>6</sup>

Come già il titolo complessivo dell'opera, anche i titoli delle singole sezioni o sottosezioni non risultano subito perspicui e in alcuni casi fanno riferimento a generi letterari (commedia, parodia) e poetici (canzone, che recupera la polisemia del termine già riscontrata e fatta propria da Leopardi) che andranno tuttavia verificati *in re*.<sup>7</sup> Già l'assegnazione dell'opera al genere della poesia è problematica, perché metro e ripartizioni strofiche (quando presenti) sono fortemente variabili: in alcuni casi il punto di riferimento è il verso lungo e informe di matrice whitmaniana (con frequenti richiami all'ordine legati non più alla regolarità metrica, strofica e rimica ma, per esempio, alle figure di ripetizione),<sup>8</sup> ma *La serata a Colono* è con tutta evidenza un testo teatrale e la *Canzone clandestina della Grande Opera* presenta un'impaginazione che si sviluppa in verticale e ospita pagine in scrittura calligrafica, righe musicali, disegni in stile futurista. Quando presenti, le rime (l'istituto metrico che resiste di più, rispetto a verso e strofa) coinvolgono parole del registro prosastico e spesso si susseguono a breve distanza, anche in posizione interna al verso, senza tuttavia creare uno schema rimico regolare:

[...] Noi qua viaggiamo sul cellulare [A] dell'ignoranza [B].  
 Non sappiamo né l'inizio [C] né la conclusione [D]. Ogni istante ci si affretta verso l'ignota destinazione [D].  
 Ci conviene approfittare [A] d'ogni occasione [D] correre a qualsiasi speranza [B] non trascurare [A] nessun indizio [C].  
 Chi sa quel che vi aspetta alla prossima stazione [D]?  
 Date retta [E] a questa mia povera canzone [D].

Non è detta [E]  
 che prima ancora del giorno del Giudizio [C]  
 quei pazzi F. P. non vi mettano [E, ipermetra] in minoranza [B].  
 Forse vi converrebbe cominciare [A] qualche esercizio [C]  
 per trovarvi preparati alla possibile circostanza [B].  
 Sarebbe una magnifica stravaganza [B]  
 di scavalcare [A] tutti insieme i tempi brutti [F]  
 in un allegro finale [G]: FELICI TUTTI [F]!  
 Forse, il primo segreto essenziale [G]  
 della felicità si potrebbe ancora ritrovare [A].  
 L'importante sarebbe di rimettersi a cercare [A]. (CP 158)



Riassumere un testo così articolato e complesso è impresa veramente ardua e rimando quindi alla lettura del *Mondo* proposta da Carmello 2018 (e ad altri studi che citerò di volta in volta); mi limito piuttosto a rammentare alcuni snodi testuali che saranno funzionali all'analisi linguistica dell'opera. Il primo testo della prima parte si apre con un *tu* assente cui si rivolge l'*io* che scrive: la critica, com'è noto, pone all'origine del *Mondo salvato dai ragazzini* il lungo dolore dell'autrice per la morte (avvenuta nel 1962) del giovane pittore americano Bill Morrow, cui Elsa era legata da profondo amore, allo stesso tempo coniugale e materno. Quello che all'apparenza è lo spunto per una poesia pienamente riconducibile al dominio della lirica nel *Mondo* diventa subito allegoria della lotta tra l'adesione alla realtà (che sola può salvare) e l'irrealtà autoimposta con l'inconsapevolezza dei più: il *tu* dei due testi di *Addio* è quindi il primo dei ragazzini che, potenzialmente, potrebbero salvare il mondo, e che tuttavia è caduto in un altrove definitivamente separato dal *qua* di chi scrive, delineato attraverso lunghe sequenze collegate anaforicamente: «Quaggiù i difficili ragazzetti [...] / possono ancora ridere» (A 11), «Qua un giorno di primo autunno [...] / ci si può esibire» (A 11), «Qua [...] i ragazzi ubbriaconi / possono, rincasando, scatenare...» (A 11), «Qua ci si può raccontare le storie della propria vita» (A 12), «Qua, se un amico è lontano, lo si può chiamare al telefono» (A 12), ecc.

Passiamo subito all'ultimo testo (*Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*), ove viene raccontato un evento risalente al «Secolo Ventesimo» quando «Re dei Tedeschi [...] era un certo Hitler» (CP 741): la protagonista della canzone, la femminella ariana Carlotta detta la Carlottina d'oro, udito il proclama che impone a tutti gli ebrei del Grande Reich l'applicazione della stella gialla sugli indumenti, per un subitaneo «attacco d'allegria» (CP 243) si applica a sua volta una stella gialla sul petto e con quella inizia a girare per le vie di Berlino. L'episodio ricorda l'opposizione alle leggi razziali attuata da re Cristiano X, che per solidarietà verso la popolazione ebraica danese e spregio nei confronti del nazismo, nella Danimarca occupata minacciò di indossare lui stesso la stella di David, se gli occupanti l'avessero imposta agli ebrei danesi: gli ebrei di Danimarca non dovettero quindi subire l'umiliazione di esporre sul petto la stella gialla e, nella finzione del *Mondo* morantiano, i ragazzini coetanei della Carlottina («i miei compagni più malandri, le compagnucce sfiziose», CP 244) invadono le strade di Berlino con il simbolo sul petto, mettendo in ridicolo i più alti gerarchi nazisti<sup>9</sup> e ponendo fine a una guerra non ancora iniziata. Carmello (2018: 74) rileva come questa sia la prima volta in cui la Storia (titolo e protagonista del romanzo del 1974) irrompe in un'opera di Morante, a me sembra caso mai interessante sottolineare come il cronotopo del *Mondo salvato dai ragazzini* si chiuda in un momento storico (gli anni del Terzo Reich imperante) di molto anteriore alla morte di Bill Morrow (1962) che fornisce l'occasione da cui parte l'opera:<sup>10</sup> ci troviamo di fronte a una cronologia ribaltata, e il fatto che la Carlottina e i suoi compagni non siano riusciti a impedire la guerra e i suoi orrori paralleli sembra in qualche modo necessitare tutti gli altri orrori e scempi raccolti e raccontati nel *Mondo salvato dai ragazzini*, a partire dalla morte di Bill Morrow.



Tra il giovane artista americano e la studentessa berlinese si dipana una lunga serie di ragazzini che, ciascuno per la propria parte, sono chiamati a salvare la piccola porzione di mondo che è loro affidata: troviamo quindi Antigone, la ragazzina selvatica e semibarbara che accompagna all'ospedale il padre Edipo (che nell'accesso di una malattia neurodegenerativa si è accecato) e implora per lui cure e attenzione da parte di medici e infermieri;<sup>11</sup> gli F. P. (cioè i Felici Pochi), ragazzini almeno nell'anima perché dotati della *grâce*, di contro alla *pesanteur* che caratterizza invece gli I. M. (Infelici Molti);<sup>12</sup> se non anagraficamente, ancora per la grazia che illumina le loro vite e opere sono ragazzini gli «F. P. di fama internazionale» ricordati nel grafo cruciforme<sup>13</sup> di p. 140 (Spinoza, Gramsci, Giordano Bruno, Simone Weil, Rimbaud, Giovanna d'Arco, Mozart, Giovanni Bellini, Platone, Rembrandt); il Crocifisso della *Canzone della forca*, al quale si contrappone l'Impiccato della successiva *Canzone di Giuda e dello sposalizio*; La Mutria, al quale si contrappone il padre Simone, e la sua misteriosa sposetta; il Pazzariello contro cui si accanisce la Grande Opera.<sup>14</sup> Morante quindi inserisce nell'opera figure di ragazzini cui si contrappongono (non dialetticamente, ma in un serrato corpo a corpo) uomini di potere che hanno ceduto alla pesantezza del mondo, che apre la strada alla fuga nell'irrealtà.

Sotto questo punto di vista risulta di particolare interesse il Pazzariello, vera e propria *figura Christi*, che assume su di sé la morale che nella precedente canzone il Crocifisso aveva trasmesso alla Mutria<sup>15</sup> e combatte da solo la Grande Opera sottraendosi alle leggi che lo vorrebbero in carcere, alle convenzioni sociali che lo vorrebbero vestito, silenzioso e compunto, ai protocolli di sicurezza e di cura e alle stesse leggi biologiche: il Pazzariello viene infatti ripetutamente operato senza anestesia e subisce l'asportazione di vari organi, ma alla fine di ogni intervento ritrova sempre la propria integrità corporea, quasi ad inverare quanto anticipato nella *Parentesi*. *Agli F. P.*: «La vostra [degli F. P. e dei ragazzini] sostanza è conoscere / che questa macchina lacerante da noi [I. M.] chiamata *il corpo* / non era se non un rifugio sepolcrale / della paura e del desiderio» (CP 144).

### 3. Plurilinguismo e realismo nel *Mondo salvato dai ragazzini*

Il *Mondo salvato dai ragazzini* è stato accostato alla *Divina Commedia* per la struttura tripartita e (soprattutto) per il plurilinguismo e il pluristilismo di cui si ritrovano esempi ad apertura di pagina. Nel già ricordato saggio *Sul romanzo* Morante definisce 'romanzo' la *Commedia* e ne mette in luce i tratti di realismo, in nulla depotenziati dal fatto di trovarsi in un'opera che racconta un viaggio ultraterreno:

Un vero romanzo [...] è sempre realista: anche il più favoloso! e tanto peggio per i mediocri che non sanno riconoscere la sua realtà. Soltanto degli sciocchi, a esempio, potrebbero disconoscere il realismo di Alighieri: per quanto il suo romanzo pretenda narrare le peripezie di un vivente nell'oltretomba e metta gli angeli e i diavoli sulla scena.<sup>16</sup>



Queste considerazioni sulla *Commedia* come opera realistica, oltre a far scivolare in secondo piano la questione della definizione del genere letterario del *Mondo*, mi sembra possano essere utili anche per interpretare la seconda raccolta poetica di Elsa Morante come opera realistica, nonostante la cronologia controfattuale, l'ambientazione distopica da romanzo orwelliano o bradburiano e i tratti favolistici di alcune sottosezioni (lo sposalizio della Mutria con la ragazzina che resta senza nome, la reazione della Carlottina e dei suoi compagni di scuola all'imposizione della stella gialla): anche il *Mondo* presenta un saldo ancoramento alla realtà integrale, che l'arte (rappresentata dalla fantasia creativa dei ragazzini) può salvare. Ci viene in aiuto un altro saggio della nostra autrice, *Pro o contro la bomba atomica*, anch'esso problematico fin dal titolo, perché Elsa Morante parla del ruolo politico e civile che ogni scrittore dovrebbe assumere attraverso le proprie opere:

ridotti alla elementare paura dell'esistenza, nell'evasione da se stessi e quindi dalla realtà, loro [gli scrittori contemporanei], come chi ricorre alla droga, si assuefanno all'irrealtà, che è la degradazione più squallida, tale che in tutta la loro storia gli uomini non hanno conosciuto mai l'uguale. Alienati, poi, anche nel senso della negazione definitiva, poiché per la via dell'irrealtà non si arriva al Nirvana dei sapienti, ma proprio al suo contrario, il Caos, che è la regressione infima e la più angosciosa.<sup>17</sup>

Il vero scrittore, insomma, guarda la realtà fino in fondo, senza distogliere lo sguardo, esattamente come La Mutria (e non suo padre Simone) si carica sulle spalle la forca cui sarà appeso il Crocifisso e poi dà sepoltura a Giuda, sotterrando con il suo corpo anche i denari guadagnati per il tradimento.

Uno dei sottotesti presenti nel *Mondo salvato dai ragazzini*, si è detto, è la *Divina Commedia*, alla quale Morante attinge (tra l'altro) una varietà di linguaggi, stili e registri comunicativi assenti non solo nella precedente raccolta poetica, ma anche nei due romanzi del 1948 e del 1957.<sup>18</sup> Se quella di plurilinguismo è categoria che si applica alla *Commedia* nella sua interezza, nel *Mondo* il riferimento principale è all'*Inferno*, e forse ancora più specificamente all'antinferno, dove Dante *agens* sente «diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle» (e di questa potente scena si sarebbe ricordato anche Primo Levi nel raccontare l'arrivo in Lager in *Se questo è un uomo*). Alla prima cantica della *Commedia* rimandano la cacofonia presente in molte pagine (dai numerosi interventi del Coro nella *Serata a Colono* alle pagine calligrafiche della *Canzone clandestina della Grande Opera*), l'abbassamento fino al linguaggio disfemico (anche questo per lo più assente nei primi due romanzi e nei racconti morantiani) e l'ambientazione veramente infernale: lo sguardo dell'*io* che scrive trova infatti i propri soggetti «nei ghetti / negli harlem / in Siberia / nel Texas / a Buchenwald / in galera / sulla forca sulla sedia elettrica / nel suicidio» (CP 147). Quello che mette in scena Morante è un inferno «ubiquo», «polverizzato»,<sup>19</sup> orizzontale, spesso non più distinguibile nel mondo contemporaneo, e sembra essere almeno in parte anticipato dall'affermazione presente nei versi di chiusura della poesia posta in esergo all'*Isola di Arturo* e inserita poi in *Alibi*: «[...] E tu non saprai la legge / ch'io, come tanti, imparo, / – e a me ha spezzato il cuore: // fuori del limbo non v'è



*eliso*». <sup>20</sup> Il polo opposto e positivo di questo inferno tutto terreno non è quindi il paradiso (reale o solo immaginato), ma il limbo, nella sua assoluta parzialità e limitatezza, un po' come per il Montale di [*Spesso il male di vivere...*] al male di vivere si contrappone non il bene o la gioia di vivere ma la divina Indifferenza. In questo inferno puntiforme si esercita la violenza della Storia, che infligge punizioni sanguinarie, ma non mosse dalla giustizia divina (diversamente da quanto accade nell'inferno dantesco):

Un tale

(F. P. anonimo)

che fu dato in pasto alle belve sotto i Cesari perché schiavo  
 ridato in pasto alle belve sotto i Flavii perché cristiano  
 sgozzato a Tenochtitlan perché femmina vergine  
 bruciato vivo dai Papi perché empio maledetto  
 ribruciato vivo dai Vescovi delle Fiandre perché strega ossessa  
 fucilato dagli Zar perché rivoluzionario  
 impiccato da Stalin perché anarchico  
 rastrellato dai fascisti perché maschio di leva  
 gassato a Buchenwald perché ebreo  
 bruciato a Dallas perché negro  
 mangiato dai Cannibali Zulù perché bianco  
 affogato in una alluvione del Friuli perché friulano  
 bombardato nel Vietnam perché stava a letto a partorire  
 schiacciato nei crolli di Agrigento nell'anno 1900 perché  
 si trovava nel cantone del palazzo a vendere i lupini;  
 e attualmente vive in incognito contento e felice dentro una grotta in un qualche tibet  
 va dicendo che [...] (CP 158-159).<sup>21</sup>

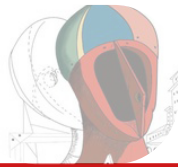
#### 4. Analisi linguistica: una lingua-mondo

##### 4.1 Nomi propri e toponimi

Un elemento che rimanda senz'altro alla tessitura linguistica della *Commedia* è la fittissima presenza di nomi propri e toponimi, che si ritrovano quasi ad apertura di pagina. Tra i nomi propri appaiono figure storiche di primo piano (in genere colpevoli delle grandi tragedie della storia), nomi di divinità dei vari Olimpi, ma anche nomi attribuiti ad animali e nomi che rimandano a personaggi evidentemente inventati, gli uni e gli altri inseriti nel flusso continuo del testo:

l'Abissino (CC 104), Adamo (CC 131), Adolfo (CP 152), Antigone (*passim* nella *Serata a Colono*), Arjuna (CC 102), Arturo (CC 70), *Ayin* (CC 95), Bambi (CC 40), le Benigne (CC 59, CC 109), Benito (CP 152), Billie Holiday (A 9), Budda (A 16, CP 213), Cagliostro (CC 102), Carlotta e Carlottina (CP 241 e poi *passim*), Cecilia Metella (A 13), i Cesari (CP 158), la Chimera (CC 102), Coat (CC 101), Cristo (A 16, CP 213), Diabolik (CC 96), Disney (CC 40), Edipo (*passim* nella





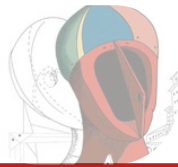
*Serata a Colono*), Elì (CC 33), le Erinni (CC 59), il Fariseo ‘Gesù’ (CP 148), Febo (CC 101), Fidel (A 9), Filistenka Tristoff (CP 150), i Flavii (CP 158), le Furie (CC 59, 87, 101), Gabriele (CC 102), Gatto stivalato (CC 102), Gautama il Sublime (A 9), Giacobbe (CP 143), Giocasta (CC 69, CC 99), Via della Scimmia (CC 32), Giuseppe Verdi (A 13), «Goebbels Paul Joseph, soprannominato Itterizia» (CP 246), «Goering Hermann, detto il Ciccione o il Panzone» (CP 246), Henry Beyle (CP 138), Hitler (CP 241, CP 245: «Hitler Adolfo, inteso fra i ragazzini col nomignolo di Monobaffo o di Vaffàn»), Ianardana (CC 102), Iaveh (CC 101), Idra (CC 102), Ismene (CC 78), James Bond (CP 176), Konkuahat (A 14), Laio (CC 69), Lazzaro (CP 143), Mae West (A 13), Maia (CC 69), Maometto (CC 102), Mao-Tse Tung (CP 197), Maria (CC 69), Marx (CP 141), Menelik (CC 97), San Michele (CC 96), Milarepa (CC 102), Minotauro (CC 102), le Misericordiose (CC 59), il Pazzariello (CP 189 e poi *passim*), *Piedeenfiato* (CC 71), Piedegonfio (CC 92, CC 104), Pinocchio (CC 96), Principe Facciadivina (A 16), Ra (CC 101), Rechtung (CC 102), Rossi Paolo (CP 151), Rufo La Mutria (CP 165 e poi *passim*), Sacripante (CC 107), lo Sciancato (CC 104), Sheerazade (CC 31), Simone detto Simò (CP 165 e poi *passim* nella *Canzone della forca*), Socrate (CC 102, CP 213), Stalin (CP 158), Toroseduto (CC 96), il sultano Unis (A 15), Uomopipistrello (CC 96), Volodia Maiakovskij (CP 149).

I toponimi fanno invece riferimento a luoghi ben reali, e anche in questo caso spesso è una geografia dell’orrore e della tragedia quella che emerge dal *Mondo salvato dai ragazzini*:

Africa (CC 40, CC 44, CC 48, CC 129), Agrigento (CP 158), Artide (CC 118, CP 142), Avenue Americas (CC 32), Berlino (CP 241, CP 242, CP 244), Beverly Hills (CC 96), Buchenwald (CC 112, CP 147, CP 158), Cana (CC 102), Caraibi (CC 96), Chicago (CP 182), Cimmeria (CC 97), Congo (CP 146), Cremlino (CC 97), Cuba (A 16), Dallas (CP 158), eden (CC 84) e Eden (CP 141), Emmaus (CP 143), Etiopia (CC 104), Fiandre (CP 158), Filippine (CC 96), Friuli (CP 158), *geenna* (CC 94), Gerusalemme (CC 67, CC 96, CP 141, CP 154), Golgota (A 13), Grecia (CC 90), Indie (CC 118), himalaie ‘montagne’ (CP 138), Hiroshima (CC 68), Kasbah (CP 138), Kentucky (A 15), Lago Tana (CC 40, CC 44), Londra (A 12), Luogo-del-Cranio (CC 97), Mecca (CC 97), Montecarlo (CC 96), la Navona (CC 32), New York City (A 12), Nilo (A 15), Olimpia (CC 112), Persepoli (A 12), Pescheria (CC 64), Piazza dell’Impero (CP 182), Sahara (A 10), Salitella di Santa Rosalia (CC 82, 83), Samarkanda (A 12, CP 182), Shangai (CP 182), Siberia (CC 40, CP 147, CC 31), *Si-erra mo-rena* (CP 180), Sudamerica (CC 48), Tebe (CC 67, CC 71), Tessaglia (CC 77), Tenochtitlan (CC 97, CP 158), Texas (CP 147), tibet ‘montagna’ (CP 158), TLATELOLCO (CC 40, CC 56, CC 57, CC52: «A Tlatelolco a Tla te lol co»), Tule (CC 97), Unter Den Linden (CP 245), Grandi Urali (CC 96), Via Appia (A 13), Via della Scimmia (CC 32), Vietnam (CP 158), White Horse Tavern (CC 97).

## 4.2 Linguaggi settoriali

Molto ben rappresentati sono anche i linguaggi settoriali, a partire da quello della burocrazia: accanto alle locuzioni che indicano sedi amministrative o istituzionali (reali o inventate), come «Archivi Municipali» (CP 244), «Banca Nazionale» (CP 220), «Brefotrofito Nazionale» (CP 211), «Nuovo Centro Rieducazione Minorenni Traviati» (CP 207), «Crematorio Statale» (CP 225), «Nuovo Impero» (CP 205), «Obitorio Parrocchiale» (CP 220), ecc.



si ritrovano nomi di cariche («alto funzionario del Corpo Diplomatico» CP 167, «Sua Maestà Imperiale» CP 225, «ministro» CP, «sottosegretario» CP 242) e soprattutto il ricco formulario che rimanda alla modulistica e alle comunicazioni stereotipe della Pubblica Amministrazione:

qua si certifica, in fede (CP 137); (lo stesso c. s.) (CP 139); ci fornisca / per favore d'urgenza nome cognome e indirizzo (CP 139); soddisfare alla Vs. preg.ma ordinazione (CP 139); qualche (defunto) F. P. di fama internazionale ivi citato (CP 140); figlio di Benito e di Adolfo sopra menzionato (CP 152); Per conoscenza. Vi diamo qui lettura / della scheda informativa e segnaletica / dell'oggetto in questione / compilata, siglata, registrata, numerata e conservata / negli Archivi Segreti della / Imperiale Prefettura (CP 191),

e l'elenco potrebbe essere ancora molto lungo (si veda, in particolare, la scheda informativa e segnaletica del Pazzariello – CP 192-203 – e le accuse mosse allo stesso Pazzariello – CP 197-198). Si sarà notato che il linguaggio burocratico interessa quasi esclusivamente la terza parte del *Mondo*, le *Canzoni popolari*: nell'ambientazione distopica scelta per l'ultima parte dell'opera, la burocrazia è la prima forma di potere che ingabbia l'individuo in norme di comportamento contro natura, che lo fanno insensibilmente passare dal mondo reale a una condizione di irrealtà che mantiene una parvenza di realtà proprio attraverso le leggi e il loro linguaggio solo apparentemente preciso e razionale.

La terminologia che rimanda all'ambito militare, gendarmesco e processuale (che non sempre è possibile distinguere con nettezza) è invece ben rappresentata tanto nella *Commedia chimica* quanto nelle *Canzoni popolari*. Anche in quest'area lessicale si trovano termini che indicano ruoli, funzioni o cariche («boia» A 21; «Capomanipolo» CP 152; «generale» CP 242 e «Generalissimo» CC 77, CC 79, CP 167; «guardia» CP 185, CP 199, «guardia di questura» A 14 e «guardiano» CC 27; «milite» CP 167 e «milizia» CP 170; «Prefetto (Imperiale)» CP 211; «Questore Imperiale» CP 211; «questurino» A 17, CP 151, CP 184, CP 242; «sentinella» CP 207; «sergente» CP 165, CP 168, CP 170; «sgherri» CC 98; «sorvegliante» CP 187; «sottufficiale» CP 242; «squadristi» CP 168; «ufficiale» CP 242; «vigile del traffico» CP 188) e corpi militari o tribunali evidentemente inventati («Squadra del Costume Illibato» CP 195, «Tribunale Irregolare» CP 221), accanto a termini meno connotati, che tuttavia caratterizzano la lingua del *Mondo* per la loro abbondanza:

appropriazione indebita (CP 208), assassino (CC 54), assolto (CC 34), carcerario (A 20, CC 31, CC 32), contumacia (CC 53), criminale (CP 200), delinquente abituale (CP 200), detenuto (CP 199), esercito (CP 242), evaso (CP 209), forza (CP 166, CP 167, CP 170), *forza armata* (CP 167), forzato (CC 31), giustiziato (CP 172), grazia (CC 34), guardina (CP 195), imputazione (CP 184), indagine (CP 244), latitante (CC 54, CP 209), pregiudicato (CP 200), processo (CP 184), questura (A 18), recidivo (CC 34, CP 200), scheda informativa e segnaletica (CP 191), doppia scorta marziale (CP 168), sorvegliato speciale (CP 200), indebita sottrazione (CP 209), supplitio (CC 34, CP 165), trasgressione al divieto (CP 209), truppa (CP 242).



Ultima area lessicale che mette conto considerare è quella del linguaggio medico e ospedaliero, ben presente soprattutto nella *Serata a Colono* (ambientata per l'appunto in un corridoio del reparto Neuro-deliri) e nella *Canzone clandestina della Grande Opera*:

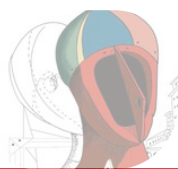
astanteria (CC 42), (sonnellino) atassico (CP 202), autopsia (CP 206), bacillo (CP 202), camicia di forza (CP 201), certificato (CP 202), chirurgia (CP 206), chirurgo (CP 206), criterio profilattico (CP 202), degente (CP 201, CP 202), disturbo mentale (CP 201), etere (CC 112), focolaio (CP 204), garza (CC 112), infermiere (CP 202), iniezione (CC 42, CC 79), ipodermoclisi (CC 83), isolamento (CC 42), Istituto Neuropsicobiologico Statale (CP 206, 212), malformazione cerebrale (CP 200), maniaco (CP 206), Manicomio Imperiale (CP 203), medicina (CC 80, CC 81, CC 105, CC 106, CP 153), medico (CP 202), microbo (CP 204), movimento convulsivo (CC 62), nosocomio (CP 201), (forma di) *ornitomania contagiosa* (CP 202),<sup>22</sup> ossesso (CP 206), paziente (CP 201), penicillina (CP 153), ricettario (CC 57), ricoverato (CP 207), sfoghi maniacali della malattia (CP 202), siringa (CC 79, CC 86), soggetto 'individuo' (CP 203, CP 206), squilibrato (CP 206), tare fisionomiche (CP 209), suppurazione (CP 215), tavola anatomica (CP 206), terapia (CP 202), termometro (CC 78, CC 79: *tremometro*, nella lingua storpiata di Antigone), trasfusione (CC 72, CC 73, CC 74), trattamento terapeutico (CP 201), tumefazione (CP 215).

Il cerchio tra i diversi linguaggi settoriali si chiude quando lingua della burocrazia, delle forze dell'ordine e dell'assistenza medica si coniugano in un *pastiche* che ha senz'altro valore parodico come molte delle sequenze testuali del *Mondo*, ma propone un buon esempio di come una lingua che non sappia aderire alla realtà risulti espressiva solo di sé stessa: un esempio efficace, a questo proposito, è il certificato del Pazzariello firmato dal «*Capo del Manicomio Imperiale*», ove si avvicendano «*tratterebbesi*», «*soggetto non ragionante animale*», «*forma inenarrabile / virulenta epidemica atipica intrattabile*» (e *inenarrabile* non è aggettivo del linguaggio medico), «*DIAGNOSI: indignantabile. / PROGNOSI: impronosticabile*», «*situazione di conseguenza extraregolamentare*», «*il caso in oggetto*», «*nostra competenza*», «*In fede e coscienza / e alla presenza ufficiale dei testimoni di Stato*» (CP 203).

### 4.3 Lo scostamento della lingua standard

Questa ampia messe di tecnicismi allontana la lingua del *Mondo salvato dai ragazzini* dalla lingua della poesia lirica, ma anche di buona parte della poesia italiana degli anni Sessanta-Settanta. Nella seconda raccolta poetica sono per lo più assenti le voci auliche e del linguaggio poetico tradizionale che ancora resistevano in *Alibi*: nel *Mondo* lo scostamento dalla lingua standard si riscontra in un numero relativamente ristretto di voci, per es. in participi presenti non comuni:

cantante (CP 169, CP 171), esclamante (CC 91), giocante (CC 130), girante (CP 182), guardante (CP 183), minacciante (CP 177, CP 179), modulante (CC 121), portante 'che indossa' (CP 152), [apparecchio] purgante (CP 187), ribollente (CC 129), ritornante (CC 69, CC 124), rullante (CP 190), rumoreggiante (CC 66), scherzante (CC 129), sfoggiante (CP 152),



cui si possono aggiungere il participio futuro *morituro* (CP 143, CP 160) e il notevole *tessitura* nella frase «la sindone materna tessitura di fresco amore sul corpo» (CP 143). Anche l'aggettivazione offre qualche occasione di allontanamento dalla lingua comune, ma spesso non in direzione della lingua poetica (es.: *monocromatico*, *plurisecolare*, *poliglotta*...):

anellata (CC 91), arrochito (CC 104, CC 107), assolato («le viene incontro, / fresco assolato ridente / il ragazzo Adamo» CC 131), [pareti] bruttate (CC 32), ceruleo (CP 172), cherubico (CP 245), crespuito 'riccio' (CP 174), delirata («sciame parassita d'una fossa delirata in sogno» CP 145), diaccio (CC 112), (cielo) diluviale (A 13), esperidi agg. («le frutta raccolte dalle nuvole esperidi» CC 132), flagrante 'noto, famoso' (CP 137), illune (A 7), implume («Le ali del primo giorno battono implumi e sperdute» CC 124), mielato (CC 80), monocromatico (CP 199), narcotico («nel sole narcotico meridiano» CC 131), nictalope 'che vede al buio' (CC 60), plurisecolare (CP 146), poliglotta (CP 232), preclaro (CP 196), prospiciente (CP 233), (ammasso) proteiforme (CP 226), ragazzini agg. («come venti mandolini ragazzini sotto le finestre / d'una bella ragazzina» CP 151), reverendo agg. («in tonaca reverenda» CP 149), (muro) sgorbato (CC 73), suasivo (CC 79), TETERRIMO (CP 146), tricuspide (CP 185).

#### 4.4 Formazione delle parole

Un altro settore molto produttivo nella lingua di quest'opera è quello della formazione delle parole, ove si evidenziano numerosi alterati a partire dai diminutivi e vezzeggiativi, veramente molto frequenti ed espressivi dei protagonisti del *Mondo* (i ragazzini), del loro linguaggio, ma anche dello sguardo dell'autrice:

*-ello*: alberello (CC 89), asinello (CC 99, CP 202), bambinello (CP 185, CP 216), femminella (CP 241), garzoncello (CP 244), guaglioncella (CC 65), orfanella (CP 161), paesello (CP 196), piccioncello (CP 171), ricciutella (CC 91), scorfaniello 'brutto' (CP 240), studentello (CP 244), zingarello (CC 65, CP 178);

*-etto*: angioletto (CP 245), bacetto (CP 180, CP 194), boccoletto (CP 189), capretto (CC 101), carretto (CC 64, CP 202), carriatella (CP 168), chioschetto (CC 64), ciuffetto (A 7), fagianetto (CC 96), figlietta (CC 78), foglietto (CP 172), galletto (CC 54, CC 96), lunghetto (CP 192), maglietta (A 7), magretto (CC 90), manovaleto (CP 244), maschietto (CP 167), materassetto (A 15), mazzetto (A 19, CC 104, CP 176), moretto (CC 92), musichetta (CP 238), occhietto (CP 176), oretta (CC 83), organetto (CC 73), piccoletto (CP 168, CP 209), pupetto (CP 191), ragazzetto (A 11, A 15, A 18, CP 142, CP 151, CP 245, CP 246, CP 247), reginetta (CP 176), riccetto (CP 192, 239, 242), sandaletto (CP 193), scaletta (CC 108), scialletto (CC 112), sciarpetta (CC 130, CP 189), segnetto (CC 107), sorrisetto (CC 78, CP 206), sposetta (CP 175), tronetto (CP 150), vecchietto (CP 241), vicoletto (CP 138), vocetta (CP 166), *voletto* (CC 121), zuffoletto (CP 208);

*-ino*: anellino (CC 107), babbino (CC 80), CANDELINA (CC 126), canestrino (CP 245), canzoncina (CC 124), cinturina (CC 27), cravattina (A 9), creaturina (CP 223), ditino (CC 107), fogliolina (CP 176), fruttino (CC 90), gattino (A 11), lumino (CC 109), malatino (CC 89), marroncino (CP 176), piedino (CC 91), orchestrine (CC 64), piccolino (CC 107), piedino (CC



110), principino (CC 96), puledrino (CC 111), ragazzino/a (CP 151, CP 185, CP 244, CP 246), soldatino (CC 96), sonnellino (CP 202), statuína (CP 245), tavolino (A 19), teatrino (CC 64), vocina (CP 232);

-*olo*: bestiola (CC 91), cagnòlo (A 16), camiciola (A 9, CC 112), finestruola (CC 61);

-*uccio*: ABITUCCIO (CC 86), canuccio (CC 54), coltelluccio (CC 96, CP 173), compagnuccia (CP 244), favilluccia (CP 176), figghiuzzo (CC 107, variante di area centro-meridionale), lettuccio (A 7, CC 129, CP 144), manuccia (CP 142, 178, 239), sorelluccia (CP 142), spallucce (CP 167), stanzuccia (A 9).

Tra le neoformazioni si segnalano invece alcuni parasintetici (che rimandano, com'è noto, alla lingua della *Divina Commedia*):

abbocolato (CP 192), (occhio) abbottato (A 17), addannarsi (CP 217), improfessorare (CP 152), (prognosi) impronosticabile (CP 203), (diagnosi) indignantabile (CP 203), (corde) inestirpate (CC 68), (lune) svenate (CC 91),

alcuni verbi denominali come *autoritare* («le autorità non si adatterebbero all'estrema ridicolaggine / d'autoritare» CP 244), *babbare* (CP 154), *baccalaureare* (CP 152), *girandolare* (CP 210), *mammare* (CP 154), *minorare* (CP 157), e infine un discreto numero di composti:

(zingarella) semibarbara (CC 65), (guagliocella) malcresciuta (CC 65), (occhio) azzurro-bianco (CC 97), Antimondo («per tutto il mondo per tutto l'antimondo» CC 98), ragazzo-ragazza («E a me lo domandi, / o mio povero / ragazzo-ragazza?!» CP 161), (razza) camitico-semitica (CP 188), (perverso) sadico-orale (CP 196), (maestranze) tecnico-agricolo-industriali (CP 197), (plutocrazie) giudaico-americane (CP 197), (effetto) ottico-visivo (CP 199), Onagri-Asinelli (CP 199), (sistema) catalettico-ipnotico (CP 201), (sbadiglio) ultrasonante (CP 202), (fecondazione) meteorica-alluvionale (CP 203), Istituto Neuropsicobiologico Statale (CP 206, 207), (occhiata) semi-incuriosita (CP 206), audiopartecipare (CP 221), radioascoltare (CP 233),

cui si possono aggiungere alcune univerbazioni: *Berlinasupermolleggiatafuoriserieultimomodello* (CP 149), *millenniluci* (CC67), *Piedeenfiato* (CC 71), *Piedegonfio* (CC 92, CC 104), *quarantamiliardi* (CP 157), (effetto) *suicidomicidiale* (CP 153), *teletrattenimenti* (CP 197).

La *Canzone degli F. P. e degli I. M.* è inoltre attraversata da un significativo manipolo di terne di avverbi in *-mente*, che (di nuovo) allontanano la lingua del *Mondo salvato dai ragazzini* dalla lingua più tipica della poesia lirica, a partire già dalla consistenza sillabica di questi avverbi, variamente disposti nei *blanc verse*:

Assolutamente irrimediabilmente / definitivamente (CP 147), irregolarmente assurdamente manicomialmente (CP 148), desolatamente squallidamente miserabilmente (CP 149), seriamente / liberamente / vittoriosamente (CP 151), TRISTE foneticamente semanticamente morfologicamente triste (CP 152), definitivamente obiettivamente finalmente (CP 156).





## 4.5 Forestierismi

Anche le lingue straniere sono ben rappresentate nel *Mondo*, a partire dall'inglese:

blues (CC 77, CC 97), BUM 'boom' (CP 197), bunker (CP 207), clacson (CP 209), film (CP 190, CP 238), gangster (CP 190), harlem 'quartiere ghetto' (CC 124, CP 147), huligano (CC 99), jazz (A 11), jet (CP 138), night (CC 98), nowhere («E qui e lì e nowhere adesso nell'eterno e nel mai», CC 67), outsider (CP 195), reporter (CP 215), ring (CC 98), Rotary Club (CP 199), sciakke 'shake', ballo in voga negli anni 60 (CP 239), set (CC 98), Shut up! (CP 156), slogan (CP 154), smog (CC 112), standard (CP 190), stock (CP 139), superstar (CP 201), teddy (CC 99), transistor (CP 185), twist (CP 239), VIP (CP 199).

Più contenuta la serie delle parole prese in prestito dal tedesco (tutte, se non vedo male, relative al contesto storico del Terzo Reich e dintorni):

Ach! (CP 244), ACHTUNG (CP 242), Fuehrer [sic] (CP 151 e poi *passim*), Gauleiter 'gerarca nazista' (CP 244), «*die goldlottchen*, cioè *la carlottina d'oro*» (CP 242), Herr («soldati, marinai, Herr e Von» CP 244), kaputt (CC 39, 40), lager (CC 98, CP 144), leviathan (CP 142), maschinenpistole (CC 40, CC 52, CC 56, CC 61, CC 63), panzer (CP 207), (grande) REICH (CP 242, CP 243), Reichstag (CP 246),

dallo spagnolo:

cañon (CC 70), *Cielito lindo*, titolo di canzone (CP 180 e poi *passim*), peyote (CC 96), rumba (CP 239), sierra (CC 68), cui si può aggiungere il portoghese *samba* (CP 239),

e dal francese:

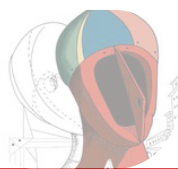
grand-guignol (CC 128), hélas! (CP 201), Morgue (CP 149, CP 186), réclame (CP 242), Taisez vous! (CP 156).

A questi pochi lemmi francesi si devono poi aggiungere le citazioni da Rimbaud che chiudono alcuni dei testi della *Smania dello scandalo* e che si affiancano a una citazione dall'aria di Papageno nel *Flauto magico* di Mozart («LASS DIE GLOCKEN KLINGEN KLINGEN» CC 122) e alla ripresa di una nenia popolare in dialetto («QUANNO MAMMETA T'HA FATTO / VO' SAPE' CHE CE METTETTE? / MIELE ZUCCHERO E CANNELLA MIELE ZUCCHERO E CANNELLA» CP 127).<sup>23</sup>

La presenza di citazioni (anche da testi che rimandano a tradizioni diverse da quella europea e occidentale) è segnalata dalla stessa autrice nella nota posta a chiusura del *Mondo*:

Le frasi spezzate e ripetute del Coro [nella *Serata a Colono*] sono riprese, in parte, da documentazioni di O. P. ['Ordinamento Penitenziario?'], campi di concentramento, discorsi politici e militari antichi e moderni ecc. Altre differenti citazioni che sparsamente si incontrano nel Coro o che





vengono prestate a vari personaggi del dialogo, provengono da antichi canti aztechi, da Sofocle, da un vecchio blues di forzati, dall'Inno dei Morti ebraico, dalle *Istruzioni alle rêclute*, dalla Bibbia, dai Veda,<sup>24</sup>

e seguono indicazioni più dettagliate riguardo le riprese da Allen Ginsberg, Hölderlin, Rimbaud e *Flauto Magico*.

#### 4.6 Dialetto e italiano popolare

È una lingua-mondo quella che Elsa Morante ha creato per la sua seconda opera poetica, onnicomprensiva di tutte le varianti diastratiche, diacroniche e diatopiche della lingua italiana, nella quale trova cittadinanza naturalmente anche il dialetto. Rispetto all'impiego dei dialettismi nel *Mondo salvato dai ragazzini* si deve innanzitutto fare un discorso a parte per la *Serata a Colono*, in cui la zingarella semibarbara Antigone parla una lingua di matrice dialettale che lascia ampio spazio alle varie costruzioni dell'italiano popolare (dislocazioni, topicalizzazioni, anacoluti, *che* polivalenti, metatesi e malapropismi...).<sup>25</sup> Il dialetto di Antigone è di area centro-meridionale ma non coincide con nessun dialetto reale, perché la sua è una figura universale che trascende l'identificazione con un territorio ben preciso: al polo opposto sta la lingua di Edipo, a sua volta figura universale che assume in sé la letteratura antica (Sofocle, ma non solo) e quella contemporanea (le citazioni-traduzioni da Ginsberg e Hölderlin). Entrambe si oppongono e resistono di fronte alla lingua burocratica di medici, infermieri, suore, portantini e alla lingua infarcita di slogan del Coro che (diversamente rispetto alle tragedie classiche) non ha la funzione di illustrare gli antefatti o i singoli passaggi ma costituisce un costante rumore di fondo che disturba il dialogo tra i diversi attanti, già difficile perché ciascuno si serve di un codice linguistico diverso.<sup>26</sup>

Nelle altre sezioni dell'opera, invece, la presenza del dialetto è limitata e si riduce a singole tessere poco marcate e di facile comprensione: *carriatella* (CP 167), *cerasa* (CP 198), *giudio* (CP 244), *malandro* (CC 91, CC 94, CP 244), *pazziare* (CP 188), *pivello* (CP 170), *pollarolo* (CP 178), *polpetielli* (CP 166), *scorfaniello* 'brutto' (CP 240), *sfruculiare* (CP 148), *tinticarello* 'ridarella' (CP 243), e poco altro, già acclimatato nella lingua italiana. Nelle altre sezioni ha invece ampio spazio il linguaggio colloquiale, rappresentato da singoli lemmi (spesso interiezioni o simili):

ahi ahi (CP 152), ahimè (CP 198), ahò (CP 148, CP 149, CP 177), «Ammàppela!» (CP 206), appiappare (CP 167), burino (CP 172, CP 197), cartata 'involucro di carta' (CP 166, CP 170), ciuco (CP 202), crapa (CP 180), crepare (CP 167), Evviva! (CP 154), fusto 'aitante' (CP 177), ghirigoro (CC 70), ingrugnare (CP 176), ingrugnato (A 14, CP 165, CP 166), intignato (CP 176), lazzaro (CP 166), Macché! macché (CP 147), magnaccia (CP 198), Mah! (CP 146), mamma mia (CP 150), mammana (CC 111), «Mannaggia!» (CP 176, CP 237), nanna (CC 91), olà (CP 157), olè! (CP 148, CP 149), panza (CP 167), piscia (CP 191), qui-pro-quo (CP 199), riocco (CP 226),



rogna 'problema' (CP 147), scarruffato (CP 172), sisa (CC 112), strafotenza (CP 174), tiè (CP 167), «tigna» (CP 177), «Uffa!!» (CP 177), urrà! (CP 150), zompare (CP 185), zompo sost. (CP 237),

e anche da locuzioni e frasi che mimano la lingua orale:

gli resta sempre da ingollare questo rospo (CP 147); Oramai dovrete capire la solfa: non vi resta che abbozzare! (CP 148); Alla faccia vostra, I. M.! (CP 151); riecchi che tornano a zompare (CP 153); Questa terra non è mica roba vostra (CP 156); E non vi viene mai lo sfizio [...] (CP 157); Basta. Ti saluto. Ciao. (CP 161); [forca] che gli toccava a lui di portarsela a norma di legge (CP 165, ove si segnala anche il corto circuito generato dalla formula di linguaggio burocratico inserita in coda); Ehi, tu che sei gagliardo (CP 165); Io, senza essere atletico, / però sono robusto (CP 166); mi chiamavo Rufo, insomma La Mutria (CP 170); Perfino mia madre, che è mia madre, [...] (CP 177); Ma insomma, chi era?! come nasceva?! Boh! (CP 191), ecc. ecc.

A questa stessa area linguistica si possono poi associare le (poche) voci disfemiche, che si segnalano perché rappresentano una novità nella lingua di Elsa Morante che troverà qualche spazio nella *Storia* e in *Aracoeli*:

cesso (A 16), coglioni (CP 157, CP 166), cornuto (CP 167), deretano (CP 185), fetenti (CP 166, CP 178), fidemignotta (CP 178), (farsi) fottere (CP 244), magnacci (CP 247), merda (A 11, CP 167, CP 213), puttana (CC 90, CP 197, CP 211), puttanaccia (CP 194), puzzoni (CP 166), schifenze (CP 196), stronzate (di vacca) (A 16), stronzo (CP 167), troie (CP 167).

Un ultimo aspetto da prendere in considerazione nella scrittura del *Mondo*, e nello specifico della *Commedia chimica*, sarebbe la presenza, sottotraccia, di riferimenti a nomi o sigle di sostanze stupefacenti assunte da Elsa Morante durante la stesura dell'opera, sulla scia della beat generation e prima ancora dei poeti maledetti francesi, ma (nonostante la cospicua letteratura critica su questo tema) trovo questo aspetto meno significativo rispetto alla reazione spesso esplosiva creata dalle diverse lingue che entrano nell'opera. Per una valutazione del linguaggio psichedelico della *Commedia chimica* rimando a Ceracchini 2015, che ha verificato sugli autografi gli appunti e le indicazioni di Elsa Morante su questo aspetto specifico.

## 5. Il potere creativo della parola e i «gerghi obbligatori» dell'irrealtà

Prima di provare a trarre qualche conclusione sulla lingua del *Mondo salvato dai ragazzini* (strettamente correlata, com'è ovvio, all'opera che Morante intendeva scrivere), mi sembra utile rileggere un passo della *Serata a Colono* in cui Edipo elenca le potenzialità creative (ma anche mistificatrici) proprie di ogni lingua:

*Dolore e beatitudine – gli altri e me stesso*  
tutti questi nomi sono differenze fittizie



ch'io posso invertire e mutare quando voglio.  
 Posso chiamare la veglia *dormire*; me stesso *Legione*,  
 e gli altri *Piedeenfiato*. Posso dire: *domani fu*  
 e intitolare questo muro scalcinato: *la Reggia di Tebe*.  
 Posso smembrare tutti i nomi e ricomporli a caso, creandone mostri più strani  
 delle chimere e dei centauri.  
 Posso abolire i linguaggi usati e inventarne altri inauditi. Depredare le necropoli o i barbari  
 dei loro nomi.  
 Posso ordinare gerarchie di nomi  
 certuni venerandoli come sacri, altri schifandoli come immondi,  
 e dopo sovvertirne gli ordini. Mischiare le voci di tutti i vocabolari  
 a un corale di bestemmia o d'implorazione,  
 o meditare su un solo nome, riducendo gli altri al silenzio.  
 Posso straniarmi di ogni significato verbale.  
 Vociferare in una lingua dei misteri come gli ossessi e le sibille.  
 O emettere sillabe senza senso. O proferire soltanto dei numeri.  
 Posso, rigettando per sempre le voci articolate,  
 urlare come i muti, abbaiare come i cani o fischiare come il vento... (CC 70-71).

In questo passo Edipo sta descrivendo l'esperienza di scrittura di Elsa Morante ma anche l'esperienza di lettura del lettore (che ancora non è arrivato alla *Canzone clandestina della Grande Opera*, con le sue pagine a sviluppo verticale), e sta dichiarando che la parola può continuamente riscrivere e ridefinire la realtà e far diventare il «muro scalcinato»<sup>27</sup> del reparto Neuro-deliri la reggia di Tebe: resta tuttavia da definire se questa operazione metamorfica sia indirizzata verso la creazione di mondi irreali (quelli che Elsa Morante ripudia nel già ricordato saggio *Pro o contro la bomba atomica*) o verso una rappresentazione realistica che si inverte in un livello superiore rispetto a quello della realtà materiale e quotidiana con cui il lettore si confronta. Per risolvere il dilemma può venirci in aiuto un altro saggio della nostra autrice, *Il Beato propagandista del Paradiso*, dedicato al Beato Angelico, che si apre con una riflessione di carattere linguistico:

La povera mia (nostra) lingua materna è cresciuta nella fabbrica deformante delle città degradate, fra le lotte evasive dei meccanismi schiavistici, e le ripugnanti, continue tentazioni della bruttezza. Ricevendo per dottrina imposta – come canoni di fede ecumenica – le tetre Scritture del Progresso tecnologico, i Messaggi ossessivi della Merce, e le spettrali Annunciazioni della Gerusalemme industriale, s'è ritratta a cercare le proprie immagini di salute nell'esclusione da qualsiasi chiesa. E forzata, fino dall'infanzia, a frequentare i gerghi obbligatori dell'irrealtà collettiva, s'è ridotta a riinventare un proprio lessico, scavandolo, magari, da qualche vocabolario esotico, indecifrabile per i suoi contemporanei: e rifornendo il proprio tesoro magari dai loro rifiuti, piuttosto che dalle loro botteghe.  
 Come potrà, dunque, una nel mio-nostro stato, non dico capire, ma perdonare quella lingua beata e angelica? Forse, le mie resistenze al Beato pittore sono colpa, soprattutto, della mia invidia. In realtà, più che nel significato di *santo*, qui, a me, *beato* suona piuttosto in quello di *fortunato*, o *beato lui*.<sup>28</sup>

Il saggio è del 1970, e quindi non anticipa ma caso mai fa tesoro dell'esperienza maturata



da Morante di fronte ai limiti dei «gerghi obbligatori» con cui si era misurata nel *Mondo salvato dai ragazzini* e con cui sarebbe tornata a confrontarsi nella scrittura della *Storia*;<sup>29</sup> mi pare poi interessante che Elsa Morante parli di «lingua beata e angelica» a proposito di opere delle arti figurative, che si esprimono in un codice non verbale, come se volesse sancire che, dal suo punto di vista, l'attraversamento delle tradizionali barriere tra generi e linguaggi è fatto compiuto una volta per tutte. Nelle pagine preliminari a questo stesso saggio Morante, paragonando l'epoca storica del Beato Angelico con quella contemporanea, afferma inoltre che «la manifestazione dell'irrealtà, cioè la bruttezza, è un mostro recente»;<sup>30</sup> torna quindi il concetto di irrealtà, che evidentemente è centrale nella sua riflessione di quegli anni e che può essere arginata con il ritorno alla realtà osservata e rappresentata nella sua interezza. Nella raccolta poetica del 1958 (che sviluppa in forma lirica alcune delle istanze presenti nei primi due romanzi) Morante aveva affrontato i temi con la strategia dell'alibi, assumendo cioè uno sguardo collocato costantemente altrove rispetto all'oggetto descritto o al sentimento espresso perché non riesce a (o teme di) affrontarlo di petto; nel *Mondo salvato dai ragazzini*, invece, anche per darsi ragione delle sofferenze e del lutto che funestano la sua vita in quel giro d'anni, e per dare una risposta alle istanze innovatrici portate avanti dai «ragazzini» (studenti liceali e universitari, obiettori di coscienza, oppositori alle guerre in atto e agli arsenali atomici), la nostra autrice non distoglie lo sguardo, lo fissa direttamente sui luoghi di sofferenza e degrado, sulle vittime e sugli ultimi e li colloca al centro della propria opera.

## 6. Conclusioni

Le ambientazioni, le figure e le trame che emergono dal *Mondo salvato dai ragazzini* non sono accostabili alle istanze del neorealismo, che nella letteratura italiana degli anni Sessanta era già superato e che non esercita nessun influsso nemmeno nelle precedenti opere di Elsa Morante. Per il *Mondo* vale caso mai la categoria di realismo, cioè di osservazione diretta della realtà, così come la nostra autrice l'aveva appresa dalla *Divina Commedia* (si veda la citazione riportata *supra*) e che Gianfranco Contini (in un saggio del 1965) accosta in maniera inscindibile all'altra categoria dello sperimentalismo: «a me pare che il nostro Dante non possa essere che il Dante della realtà e della sperimentazione continua».<sup>31</sup> Il Dante dei poeti e lettori contemporanei a Contini e a Morante è quindi il Dante che sperimenta nuove modalità espressive e piega la lingua a significare concetti non ancora espressi (o non espressi in forme così nette e nitide). Per Elsa Morante sperimentalismo vuol dire superamento delle forme e dei generi della tradizione e scrittura di un'opera di poesia con mezzi linguistici e stilistici estranei alla poesia e alla poesia lirica in ispecie. La realtà descritta nel *Mondo* non offre infatti materia per la lirica e nemmeno per la tragedia (e infatti la *Serata a Colono* ha come sottotitolo *Parodia*), e sono caso mai altri linguaggi come il cinema, il fumetto, la radio a fornire gli strumenti per rappresentare la cacofonia e la sovraesposizione al flusso continuo di suoni da cui è difficile estrapolare un senso. Si



scorrono le pagine della *Canzone clandestina della Grande Opera* (trasmessa, non per caso, da una radio), ove le scelte grafiche antitradizionali e la storia del Pazzariello in un primo momento suggeriscono l'idea di un nonsense, di uno scherzo poetico fine a sé stesso; tuttavia, leggendo queste pagine alla luce degli scritti saggistici coevi di Elsa Morante, si comprende che da quel nonsense è possibile ricavare un senso, a patto di demitizzarlo e desacralizzarlo, un po' come fa la Carlottina quando decide di applicare al petto la stella di Davide o il Pazzariello quando, mentre viene operato senza anestesia, osserva le proprie interiora ed esclama «Ammàppela! Tutta questa roba è mia?» (CP 206).

È evidente che questa del *Mondo salvato dai ragazzini* non è la risposta definitiva trovata da Elsa Morante per stare dentro la realtà, osservarla, farla propria e descriverla: nella *Storia* il principio di salvezza rappresentato dal ragazzino poeta Useppe si scontra con lo scandalo millenario della violenza, della guerra e della povertà ed è destinato a soccombere, diversamente dai suoi fratelli maggiori dell'opera precedente. Questa soluzione transitoria, che non sarà compresa dai primi lettori, consente alla nostra autrice di liquidare tutta la prima parte della sua produzione letteraria e di aprire alla seconda e ultima: tanto la *Storia* quanto *Aracoeli* ripropongono una lingua fortemente espressiva (anche se non espressionistica, come rileva Mengaldo), presentano ambientazioni cupe con improvvisi punti di fuga verso la natura, gli animali, la poesia, l'amore tra madre e figlio..., ingaggiano un corpo a corpo con la rappresentazione della realtà senza infingimenti che non sarebbe stato possibile realizzare senza la ricerca di un nuovo realismo messa in atto nel *Mondo salvato dai ragazzini* attraverso la parodia dei generi letterari tradizionali e la costruzione di una lingua che fornisce un rinnovato principio d'ordine all'insignificanza dei «gerghi obbligatori» contemporanei.

---

## NOTE

1 Come edizioni di riferimento verranno usati i due volumi dei Meridiani Mondadori dedicati alle Opere morantiane (rispettivamente Morante 1988 e Morante 1990).

2 Carmello 2018: 18.

3 Mengaldo 2000: 147.

4 Morante 1990: 1491.

5 Ivi: 1497.

6 Consapevole dei limiti di ogni ripartizione interna del testo, ho deciso di indicare le singole porzioni testuali con una sigla che rimanda alla rispettiva sezione (A = Addio; CC = La commedia chimica; CP = Canzoni popolari), senza ulteriori riferimenti alle varie sottosezioni; l'edizione di riferimento, come si è detto, è il secondo volume delle Opere (Morante 1990). Nelle citazioni si rispetterà il tratto grafico presente nel testo (tondo, corsivo, maiuscolo).

7 Per i «titoli metrici» nella poesia italiana del Novecento rimando a Mengaldo 1991: 7.

8 Giovannetti-Lavezzi 2010: 255.





9 «E da tre finestre dei piani superiori quasi contemporaneamente / s'affacciano / Hitler Adolfo, inteso fra i ragazzini col nomignolo di Monobaffo o anche di Vaffàn, / Goering Hermann, detto il Ciccione o il Panzone, / e Goebbels Paul Joseph, soprannominato Itterizia. / Le loro tre facce maniache / guardano in su, stravolte da un orrore così nudo / da parere una indecenza» (CP 246).

10 La cronologia interna dell'opera nella Canzone degli F. P. e degli I. M. in tre parti progredisce fino al 1967: «Buon anno. Ci risiamo. È il primo gennaio. Anno 1967. Dopo Cristo. / Secolo Ventesimo. Era atomica» (CP 146).

11 Questa di Morante si aggiunge alle numerose riscritture moderne dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, nelle quali trama, ambientazione e personaggi subiscono un processo di risemantizzazione, spesso in chiave attualizzante (si veda, a questo proposito, Rodighiero 2007).

12 *Grâce e pesanteur* sono termini che rimandano senz'altro al pensiero di Simone Weil che, com'è noto, Elsa Morante iniziò a leggere intorno alla metà degli anni Sessanta, subito a ridosso dell'elaborazione del *Mondo salvato dai ragazzini*. La bibliografia sulla presenza di Simone Weil nell'opera della nostra autrice è abbastanza cospicua, per il tema della *grâce* e della *pesanteur* si veda Splendorini 2008.

13 Per un'interpretazione del grafo come albero rivoluzionario della libertà (che attribuirebbe al *Mondo* un significato più spiccatamente ideologico) rimando a Di Fazio 2014: 118-119.

14 Paola Azzolini vede anticipati nelle figure del *Mondo* alcuni dei personaggi che si ritroveranno poi nella Storia: «Antigone come Ida, dalla "mente malcresciuta", Edipo, che ha letto tutti i libri, come Davide, segnati dalla condanna alla morte di ogni intelligenza che spezza la prodigiosa unità del creato. E ancora il Pazzariello come Usepe, il capretto destinato al sacrificio, ambedue dai riccioli morati e dal ciuffetto ribelle al centro della testa» (Azzolini 2007: 437-438).

15 «PURE SE CI FA TREMARE / PER GLI SPASIMI E LA PAURA, / TUTTO QUESTO, / IN SOSTANZA E VERITÀ, / NON È NIENT'ALTRO / CHE UN GIOCO» (CP 169, maiusc. orig.). Il segreto rivelato dal Crocifisso torna, con variazioni, in altre pagine del *Mondo salvato dai ragazzini*, e anticipa l'intuizione del poeta 'naturale' Usepe nella *Storia* («Tutto uno scherzo»); il GIOCO su cui si fonda il *Mondo*, e in particolare la terza parte, è il gioco divino che, nelle tradizioni orientali, porta alla metamorfosi della realtà e alla creazione poetica (Dell'Aia 2013: 115-170).

16 Morante 1990: 1502.

17 Ivi: 1544. Anche Walter Siti definisce il realismo in modi simili: «Il realismo, per come la vedo io, è l'antiabitudine: è il leggero strappo, il particolare inaspettato, che apre uno squarcio nella nostra stereotipia mentale [...] Realismo è quella postura verbale o iconica (talvolta casuale, talvolta ottenuta a forza di tecnica) che coglie impreparata la realtà, o ci coglie impreparati di fronte alla realtà; la nostra enciclopedia percettiva non fa in tempo ad accorrere per normalizzare» (Siti 2013: 8).

18 Per l'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante rimando di nuovo al saggio di Mengaldo 2000.

19 Camporesi 1995: 43 e 45.

20 Morante 1988: 947.

21 Dopo «va dicendo che» avviene un cambio di voce, cioè la parola passa all'F. P. vittima di tutte le vendette appena elencate: tale passaggio non è segnalato da nessun espediente interpuntivo ma separato da alcune righe bianche che precedono l'inizio del discorso dell'F. P. Nel *Mondo salvato dai ragazzini* avvengono numerosi passaggi di voce, a partire da *Addio*, dove il *tu* a un certo punto prende la parola e si sostituisce all'*io* scrivente, ma quasi mai vengono esplicitati graficamente: non mi sembra, tuttavia, che si possa parlare di polifonia, perché in ogni sezione del libro c'è uno stretto controllo della voce autoriale, che riconduce a sé il testo nella sua interezza.

22 È una delle patologie riscontrate nel Pazzariello: «Lasciato sveglio, e posto, per un ovvio criterio / profilattico, in gabbia, tosto identificàvasi in un cardellino o canaria, dandosi a svolettare e canticchiare



senza posa / colpito da una forma d'ornitomania contagiosa / il cui bacillo attacca indiscriminatamente tutti quanti all'intorno [...]» (CP 202).

23 Per una lettura della *Smania dello scandalo* e del rapporto tra testo e citazioni si veda Ardeni 2014. Nel testo 9 della *Smania* è inserito anche il verso di una canzone popolare napoletana («Chiagneva sempre ca durmeva sola» CC 129) per il quale rimando a Dell'Aia 2018: 3-5.

24 Morante 1990: 253.

25 «La “zingarella semibarbara” mima un imprecisato dialetto centro-meridionale, ricco di pleonasmi, con tratti riconducibili a un'oralità ispirata al parlato popolare. La Morante ha cercato di fissare tale loquela mediante particolari modalità: prime fra tutte, a sottolineare la piena libertà delle associazioni mentali, l'assenza di ogni segno di interpunzione; ne consegue che le frasi si susseguono assemblate dal collante del polisindeto e del che polivalente, il quale appare in tutta la sua possibile gamma di funzioni. Inoltre l'iterazione di alcuni elementi del discorso serve a enfatizzare l'espressività di quei passi, nei quali interagiscono fattori diastratici, diafasici, diatopici» (Pelo 2008: 143, e si veda anche Paglia 2011).

26 *La serata a Colono* è testo teatrale destinato alla lettura, anche se è stata messa in scena almeno una volta con Carlo Cecchi nei panni di Edipo (cfr. «Ariel» 2012). Per chi legge il testo alle varietà linguistiche dei personaggi si aggiunge quella delle didascalie, spesso ampie e con tratti presi dalla lingua della prosa letteraria, per es.: «I TRE GUARDIANI, che ormai non si curano più d'ascoltare i suoi [di Antigone] discorsi, rimangono muti e inespressivi, nella loro posa indolente; mentre di là dalla parete divisoria, il CORO non cessa di confabulare c. s. Sperduta, forastica, Antigone si accosta alla panca; e con la brusca prontezza d'una gatta, ripiglia la sua famosa lettera “di raccomandazione”, lasciata là dai guardiani, e se la ripone gelosamente al sicuro, dentro la manica. Poi si risolve a sedersi sull'angolo estremo della panca, in punta in punta: ma subito ripensandoci, si rialza, si toglie di dosso il cappottino; e stesolo accanto alla barella sul pavimento, ci si accomoda sopra seduta» (CC 51, cors. miei).

27 Il sintagma riprende evidentemente lo «scalcinato muro» di [*Non chiederci la parola...*]. Nel *Mondo salvato dai ragazzini* i richiami testuali alla poesia di Montale (a partire dal titolo bipartito dell'opera che ricorda *La bufera e altro*) sono così numerosi che meriterebbero uno studio specificamente dedicato.

28 Morante 1990: 1558.

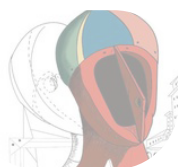
29 Si veda, a questo proposito, Rosa 1994.

30 Morante 1990: 1559.

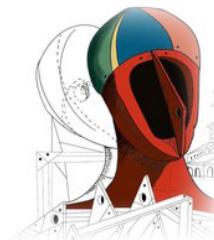
31 Contini 1976: 111.

## BIBLIOGRAFIA

- Ardeni V. (2014), *L'espressione della dicotomia tra artista e società nella Smania dello scandalo di Elsa Morante*, «Carte italiane», vol. II, n. 9, pp. 119-136.
- «Ariel» (2012), *Elsa Morante e la Serata a Colono*, «Ariel. Semestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo» (2012), vol. II, n. 2.
- Azzolini P. (2007), *Attraversando la poesia di Elsa Morante*, «Studi novecenteschi», vol. XXXIV, n. 74, pp. 429-439.
- Camporesi P. (1995), *C'era una volta l'inferno*, in Idem, *Il governo del corpo*, Milano, Garzanti, pp. 42-46.
- Carmello M. (2018), *La poesia di Elsa Morante. Una presentazione*, Roma, Carocci.
- Ceracchini S. (2015), *Le chiavi e le ispirazioni letterarie della Commedia chimica*, in *Le fonti di Elsa*, a cura di E. Palandri e H. Serkowska, «Innesti | Crossroads», vol. XL, n. 9, Venezia, Edizioni di Ca' Foscari, pp. 85-92.
- Contini G. (1976), *Un'interpretazione di Dante*, in Idem, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino,



- Einaudi, pp. 110-118.
- Dell'Aia L. (2013), *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Roma, Aracne.
- Eadem (2018), *Gioco e alibi nella poetica di Elsa Morante*, «griseldaonline», vol. XVII, pp. 1-12 (ultimo accesso: 28 agosto 2021).
- Di Fazio A. (2014), *La lingua della sommossa ne Il mondo salvato dai ragazzini: "Un sistema linguistico così comunicativo da scandalizzare"*, «Cuadernos de Filología Italiana», vol. XXI, Nùm. Especial, pp. 113-130.
- Giovannetti P. – Lavezzi G. (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- Mengaldo P. V. (1991), *Titoli poetici novecenteschi*, in Idem, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, pp. 3-26.
- Idem (2000), *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante*, in Idem, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 147-168.
- Morante E. (1988), *Opere*, vol. 1, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano, Mondadori.
- Eadem (1990), *Opere*, vol. 2, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Milano, Mondadori.
- Paglia S. (2011), *I segni reiterati del cambiamento e della trasformazione. Note sulla lingua e lo stile della «Serata a Colono» di Elsa Morante*, «Critica letteraria», vol. XXXIX, n. 1, pp. 138-162.
- Pelo A. (2008), *La serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile*, «La lingua italiana», vol. V, pp. 137-151.
- Rodighiero A. (2007), *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*, Verona, Fiorini.
- Rosa G. (1994), *Contro i gerghi dell'irrealtà*, «Studi novecenteschi», vol. XXXIV, n. 74, pp. 251-270.
- Siti W. (2013), *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo.
- Splendorini I. (2008), *De la grâce et de la pesanteur: les métaphores animales dans "La Storia" et "Aracoeli" d'Elsa Morante*, «Italies», vol. XII, pp. 319-341.



DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

«Non lungi al valicar di nostra vita»:  
Bernardo Bellini e la riscrittura dell'*Inferno* dantesco  
in occasione delle celebrazioni del 1865

DOMENICO FADDA

Università per Stranieri di Perugia

Corresponding author e-mail: [domenico.fadda@unistrapg.it](mailto:domenico.fadda@unistrapg.it)

**ABSTRACT**

*L'articolo prende in esame L'Inferno della Tirannide di Bernardo Bellini, poema dedicato alla Prima guerra d'indipendenza e consistente in una riscrittura dell'Inferno dantesco realizzata grazie alla tecnica delle bouts-rimés. Il primo tema considerato è quello del sesto centenario della nascita di Dante (1865), occasione che diede luogo alla pubblicazione dell'opera. A seguire, una breve sintesi sulla bio-bibliografia di Bellini, anch'essa necessaria per un'opportuna contestualizzazione. Il resto del saggio affronta l'analisi del testo, al fine di identificare dei punti di contatto con alcune fonti storiche e di approfondire il rapporto tra la riscrittura e l'originale.*

*The article is dedicated to L'Inferno della Tirannide by Bernardo Bellini, a poem on the First Italian War of Independence which is also a bouts-rimés version of Dante's Inferno. The first theme considered is the sixth centenary of Dante's birth (1865), for which the poem was published. The next section is a summary of Bellini's bio-bibliography, intending to give an appropriate contextualization. The rest of the essay consists in the analysis of the text, in order to recognize some links with some historical sources, and to consider the relationship between Bellini's poem and Dante's Commedia.*

**KEYWORDS**

*Dante Alighieri; Dante Studies; Dante's Centenary; Dante's Inferno; Risorgimento Studies; 19th Century; Bernardo Bellini; L'Inferno della Tirannide*



## 1. La «selva oscura» del centenario

L'eccezionalità delle celebrazioni per il sesto centenario della nascita di Dante è stata evidenziata da una lunga tradizione di studi: il 1865 viene ormai riconosciuto come il momento culminante di un culto laico che contribuì notevolmente al consolidarsi dell'identità nazionale. A partire da Dionisotti, secondo il quale «nulla di simile a quella celebrazione si era mai visto prima in Italia, né si vide poi»,<sup>1</sup> per arrivare agli studi più recenti di Fulvio Conti, che sottolinea come «il nome di Dante si prestasse a essere utilizzato come strumento di rivendicazione di un sentimento d'italianità».<sup>2</sup> Non è pertanto necessario ritornare sull'importanza dell'evento dal punto di vista storico-culturale. Basti ricordare che le celebrazioni ufficiali si tennero a Firenze, capitale da poco più di tre mesi, tra il 14 e il 16 maggio, lasciando sì una traccia importante fino ai nostri giorni come la famosa statua di Dante, realizzata da Enrico Pazzi, sita in piazza Santa Croce, ma soprattutto dispiegandosi in un fitto calendario di eventi ormai dimenticati. Per avere un'idea ben definita in merito alla varietà dei festeggiamenti, è sufficiente consultare la *Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze*:<sup>3</sup> troviamo non solo, come ci si aspetterebbe, raduni letterari, mostre e declamazioni della *Divina Commedia*, ma anche regate sull'Arno, divertimenti equestri, tombole a beneficio degli asili di carità, distribuzioni di sussidi, luminarie ed esecuzioni corali.

Il tripudio dei festeggiamenti si rifletté, naturalmente, nella straordinaria quantità di pubblicazioni a tema dantesco. Non esistono, al momento, delle statistiche cui fare riferimento; tuttavia, per avere una visione d'insieme nell'ambito della produzione in versi, è possibile consultare la monumentale antologia in quindici volumi *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, realizzata da Carlo Del Balzo tra il 1889 e il 1909. Prevedibilmente, all'interno della raccolta si trovano autori del rango di Byron, Leopardi e Pellico, ma non mancano numerose bizzarrie e curiosità letterarie, dai sonetti acrostici sul nome *Dante Alighieri*<sup>4</sup> a un testo in ottave nel quale lo stesso autore viene rimproverato da Dante per il fatto di voler sposare una discendente di Bonifacio VIII.<sup>5</sup> La raccolta copre, con una media di oltre seicento pagine per volume, un arco cronologico che va dalla fine del Duecento alla metà dell'Ottocento, ma è facilmente riscontrabile una notevole sproporzione rispetto al numero di poesie relative a ogni secolo. Già a partire dalla metà del settimo volume, infatti, sono presenti testi pubblicati nell'Ottocento, mentre a partire dalla metà dell'undicesimo vengono annoverati quasi soltanto lavori pubblicati nel 1865.

All'interno di questa «selva oscura di componimenti»<sup>6</sup> troviamo anche un curioso poema di Bernardo Bellini, pubblicato in occasione del centenario dantesco: *L'Inferno della Tirannide*, stampato a Torino dalla Tipografia eredi Botta di Palazzo Carignano.<sup>7</sup> L'opera, consistente in una riscrittura integrale dell'*Inferno* vincolata al mantenimento di tutte le parole-rima della cantica dantesca, è dedicata alla Prima guerra d'indipendenza; non si tratta, tuttavia, di un resoconto storico, ma di una visione che cerca di ricalcare, per quanto maldestramente, quella della *Commedia*. I protagonisti sono lo stesso Bernardo Bellini,





chiamato «il Lombardo», e Dante Alighieri, che assume il medesimo ruolo di guida che nel testo originale veniva rivestito da Virgilio. I due personaggi vagano per l'Italia sconvolta dai fatti del '48, specialmente quelli relativi alle Cinque giornate di Milano, per poi compiere una discesa agli inferi. Qui incontrano dannati di vario genere, i cui castighi oltremondani coincidono talvolta con quelli descritti da Dante. La riscrittura dell'*Inferno*, inoltre, fu seguita da un palinsesto del *Purgatorio* realizzato secondo le stesse modalità e dedicato alla situazione di Venezia e Roma nel 1865; in questa sede, tuttavia, ci si soffermerà soltanto sul rifacimento della prima cantica.

## 2. «Quel da Cremona rigattier di Pindo»

Prima di vedere nel dettaglio le caratteristiche del poema, dall'inconsueta forma metrica alle analogie con l'*Inferno* dantesco (passando per un confronto con i fatti storici), è necessario soffermarsi sulla vita di Bernardo Bellini. Una figura ben nota agli studiosi di italianistica: se l'Ottocento può essere definito il «secolo d'oro della lessicografia»,<sup>8</sup> ciò si deve anche a quel dizionario noto, per l'appunto, come *Tommaseo - Bellini*, pubblicato a Torino dall'editore Pomba tra il 1861 e il 1879. In merito all'importanza dell'opera giova ricordare le parole di Gianfranco Folena, che la definì un «bilancio globale della storia linguistica, civile e letteraria dell'Italia preunitaria offerto all'Italia unita».<sup>9</sup> Fu infatti, per lungo tempo, una risorsa fondamentale, tanto da permettere a un autore del rango di Gabriele d'Annunzio di ricavare molte idee seminali per i propri componimenti direttamente dalle voci del dizionario.<sup>10</sup> Non mancarono, certamente, le dovute riserve: Mario Praz lo definì «il principe dei nostri vocabolari» soltanto «in mancanza di meglio».<sup>11</sup> Sta di fatto che restò uno strumento imprescindibile fino al *Grande dizionario della lingua italiana* diretto da Salvatore Battaglia.

Ma la bibliografia di Bellini si estende a molti altri campi, ben al di là delle compilazioni lessicografiche: parliamo di una produzione ricchissima, che conta oltre sessanta titoli e per comprendere la quale è opportuno fornire alcune note biografiche, per quanto superficiali. Una certa cautela si rende necessaria, da un lato, proprio per via dell'ingente quantità di pubblicazioni di un poligrafo nato nell'anno in cui Francia cadeva la monarchia e scomparso quando in Italia si affermava la Sinistra Storica; dall'altro, in quanto non esistono, attualmente, studi sulla biografia belliniana, fatta eccezione per la voce dedicata nel *Dizionario biografico degli italiani*<sup>12</sup> (che costituisce, insieme ai *Cenni biografici* ad opera del cognato<sup>13</sup> Pier Luigi Donini, l'unica fonte disponibile).<sup>14</sup>

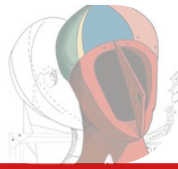
Limitandoci, dunque, ai dati essenziali, possiamo ricordare che Bernardo Bellini nacque a Griante, sul lago di Como, nel 1792. Della sua giovinezza sappiamo che lavorò presso la prefettura comasca per potersi permettere gli studi di giurisprudenza a Pavia: un'inclinazione che contrastava, certamente, con quella verso le lettere antiche, tale da spingerlo a realizzare numerose traduzioni dal greco. Un carattere alquanto bellicoso lo indusse, dopo il trasferimento a Milano (1814), a prendere parte alla polemica tra classicisti



e romantici, nella quale si schierò fieramente con i primi. Tornò dunque sul lago di Como, ospite a Villa d'Este della principessa Carolina di Brunswick, che ne apprezzava le rare doti di poeta improvvisatore. Dopo un nuovo periodo milanese, che lo vide collaborare all'*Accattabrighe* (giornale filoaustrico nato nel 1818 in contrapposizione al *Conciliatore*), si stabilì a Cremona, dove insegnò lettere nel liceo locale e aprì un'officina tipografica. Le mutevoli inclinazioni politiche di Bellini ebbero forti conseguenze sui suoi spostamenti: dopo aver tentato invano di ottenere il titolo di cavaliere omaggiando gli Asburgo, decise di votarsi alla causa dei Savoia, arrivando a trasferirsi a Torino nel '48 (probabilmente per necessità). Qui resterà, fatta eccezione per i soggiorni a Parigi (nel '49, dopo la rotta di Novara) e a Cagliari (almeno dal '52 al '55,<sup>15</sup> come professore di retorica), fino alla morte, sopraggiunta nel 1876. Una vita all'insegna della partecipazione al dibattito letterario e politico, evidentemente. Del resto, basta consultare la bibliografia belliniana per rilevare come questa rispecchi fedelmente l'evolversi della cultura ottocentesca.

Si evidenziano, anzitutto, le traduzioni dal greco: la *Batracomiomachia* (1812), la *Traduzione dei poeti classici greci in verso italiano* (1816), gli *Inni di Callimaco Cireneo* e gli *Idilli di Teocrito siracusano* (1817). Quando dichiarò di voler tradurre tutti i poeti greci, Bellini suscitò la tacita reazione di Leopardi, che scrisse di aver «trasecolato in leggendo il ragguaglio di questo disegno».<sup>16</sup> Si segnalano, poi, due tragedie giovanili di argomento dantesco, anche queste in linea con la moda del tempo: *Il Conte Ugolino* (1818) e *Francesca da Rimini* (1820). Lo scontro con Monti, suscitato dall'intenzione, da parte di Bellini, di difendere strenuamente il Cesari, ha lasciato traccia nell'almanacco *Il naso antico di Fozio diviso in cento fiuti curiosi, critici, letterarii* (1821 - 1827). Un'ulteriore polemica nacque dal componimento filoromantico *Le due scuole* (1844) di Giovanni Prati: Bellini parodiò i versi del poeta trentino con la stessa tecnica che adotterà, molti anni dopo, per le riscritture dantesche, e arrivò a sfogare la propria vena antiromantica in una *Classicoromanticomachia* (1844).<sup>17</sup> Prati, dal canto suo, lo definì spregiativamente «Quel da Cremona rigattier di Pindo».<sup>18</sup> Quanto alla produzione lessicografica, oltre al *Dizionario della lingua italiana* compilato con Tommaseo, vanno menzionate le collaborazioni al *Vocabolario universale della lingua italiana* (1845-1856; si trattava di una riedizione del Tramater), al *Vocabolario universale latino-italiano e italiano-latino* (1850 - 1854) di Antonio Bazzarini, nonché al *Protolessico italiano-latino* (1854) con Tommaso Vallauri. Non mancano, inoltre, opere poetiche di notevole estensione, come *Il Triete Anglico* (1818), «poema polimetrico [...] vacuo e pomposo»<sup>19</sup> sugli ultimi anni delle guerre napoleoniche, e *La Colombiade* (1826), dedicata alla scoperta dell'America. Vengono poi altri versi non solo su temi classici come quello della bellezza, affrontato nella *Callomazia* (1856), ma anche su argomenti insoliti: Bellini scrisse una *Perippopaedia* (1817), dedicata all'allevamento dei cavalli, un'*Alsoteria adriaca* (1838), relativa a una sua caduta in un canale di Venezia,<sup>20</sup> e *Il Parlamento* (1857), «in cui esponeva didatticamente le norme del parlamentarismo».<sup>21</sup>

È all'interno di questa variegata produzione che si colloca *L'Inferno della Tirannide*, pubblicato, come si è detto, in occasione del centenario dantesco del 1865. Il testo vide



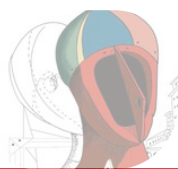
la stampa durante il periodo torinese; eppure, stando al titolo integrale (*L'Inferno della Tirannide conseguitato dalla guerra per l'indipendenza italiana nel 1848*), Bellini realizzò l'opera già nel '48. L'anno seguente ne avrebbe consegnato il manoscritto a Federico Ozanam (come si ricava dalla premessa indirizzata al lettore):

Questo poetico lavoro che ora si pubblica, scritto però dal suo autore da ben oltre 16 anni, l'illustre OZANAM Professore di Eloquenza Italiana presso la Sorbona in Parigi ebbe a chiamarlo sforzo mirabile d'ingegno, per le superate difficoltà e per la spontaneità delle rime che paiono essere del tutto originali. E questo giudizio di tanto insigne letterato non fu dato da lui in sul caldo della prima lettura, ma dopo due mesi che tenne presso di sé il manoscritto consegnatogli dall'autore nel 1849, mentr'egli dimorò per alcun tempo in Parigi.<sup>22</sup>

Una datazione così alta, tuttavia, è certamente poco plausibile. Anzitutto, nel poema sono presenti riferimenti a fatti storici occorsi ben oltre questa data, come l'impresa dei Mille.<sup>23</sup> Di ciò si accorse Del Balzo, quando scrisse che Bellini «fu troppo adulatore di casa Savoia con aggiunte evidentemente scritte dopo il 1860».<sup>24</sup> Praz, secondo il quale «d'aggiunte non può parlarsi in un poema a rime obbligate», si domandava «che cosa tenesse il luogo della spedizione dei Mille nella redazione data in lettura all'Ozanam, o se a questo non fu sottoposto che un saggio».<sup>25</sup> Pur volendo ammettere un rimaneggiamento successivo, resta comunque imprescindibile la testimonianza di Pier Luigi Donini, che ci consente di spostare la datazione indicata dall'autore di oltre dieci anni: secondo il cognato, «vedendosi nel 1859 scioperato», Bellini «sulle rime della prima e della seconda cantica di Dante si diè a comporre *l'Inferno della tirannide* e il *Purgatorio d'Italia*».<sup>26</sup>

Un'ulteriore problema è dato dall'autenticità delle parole di Federico Ozanam, velatamente contestata da Luigi Capuana nell'articolo *Di alcune poesie scritte pel sesto centenario di Dante*, uscito sulla «Rivista Italica» poco tempo dopo la pubblicazione del poema:<sup>27</sup>

Chi volesse vedere a che si possa arrivare quando l'imitazione non piglia norme neanche dalla logica, legga qualcuno dai XXXIV canti di Bernardo Bellini *obbligati alle rime dei XXXIV canti dell'Inferno di Dante Alighieri* pubblicati col titolo *L'Inferno della Tirannide conseguitato dalla guerra per l'indipendenza italiana nel 1848*. Poche cose ha prodotto la più fine pedanteria che possano stare al paragone di quest'aborto, il quale non onora per nulla il criterio d'un uomo noto come valentissimo nelle greche lettere e nelle latine. Quand'anche potesse esser creduto vero il giudizio del compianto Ozanam riportato nella prefazioncina, che cotal lavoro fosse *sforzo mirabile d'ingegno per le superate difficoltà e per la spontaneità delle rime che paiono essere del tutto originali* (e non è sempre vero) noi domanderemmo al chiarissimo professore (che già ne minaccia con un *Purgatorio* della stessa natura) in qual modo egli intende mai l'arte, e se gli par sufficiente titolo di lode l'aver superato difficoltà acrobatiche cui nessuno lo obbligava, senza darsi verun pensiero di ciò che per la poesia è precisamente quello che l'anima riguardo al corpo umano. Eppure egli è anco autore d'un poema di estetica!<sup>28</sup>



Parole durissime, da ricondurre a una tendenza fin troppo evidente quando ci si occupi della ricezione di Bernardo Bellini in ambito critico. I pochi studiosi che si sono confrontati con l'autore de *L'Inferno della Tirannide* hanno espresso soprattutto pareri negativi: si va dall'epiteto di «policromo omuncolo»<sup>29</sup> formulato da Nello Lombardo, per il quale «non può un cachetico passerotto parodiare l'aquila reale»,<sup>30</sup> al perentorio giudizio di Vittorio Amedeo Arullani, secondo cui Bellini «fu mediocre in tutto che trattò o tentò».<sup>31</sup> Tali posizioni, a onor del vero, non sono mai del tutto scisse da un giudizio morale sulle sue ondivaghe inclinazioni politiche; eppure, è stata proprio la riscrittura dantesca a guadagnargli la fama di mattoide. Il ricorso a questo termine non vuole essere casuale: Bellini fu censito come tale dallo psichiatra di scuola lombrosiana Giuseppe Amadei,<sup>32</sup> e un capitolo a lui dedicato è presente nel saggio *I mattoidi italiani* di Paolo Albani (2012). Perfino Praz, autore dell'unico studio approfondito sul poema, si espresse con termini particolarmente sprezzanti, arrivando ad affermare che Bellini «entra nella pelle di Dante come una malattia, disgrega le fibre della *Commedia* come un *lupus*».<sup>33</sup> Molte note negative sono dedicate alla tecnica compositiva: «dall'anello dantesco il Bellini ha tolto la gemma per incastonarvi un culo di bottiglia»;<sup>34</sup> «qui davvero le rime [...] paiono essere del tutto originali: da un mantello di porpora il Bellini ha ricavato uno strofinaccio».<sup>35</sup> E proprio da questo aspetto, ossia dalla questione delle parole-rima, sarà interessante partire per analizzare l'opera.

### 3. Cenni storici sull'uso delle *bouts-rimés*

Nel frontespizio de *L'Inferno della Tirannide* troviamo la seguente descrizione: «CANTICA DI XXXIV CANTI / [...] / OBBLIGATI / ALLE RIME DEI XXXIV CANTI DELL'INFERNO / DI / DANTE ALIGHIERI». Tuttavia, se nel riscrivere i versi di un altro poeta si fosse limitato a mantenerne inalterate soltanto le rime, Bellini non avrebbe fatto qualcosa di particolarmente innovativo.<sup>36</sup> Nel caso in questione, invece, osserviamo che a restare invariati sono i rimanti nella loro interezza:

Non lungi al valicar di nostra *vita*  
 Mi ritrovai per una landa *oscura*,  
 Sì che ogni lena in cor m'era *smarrita*.  
 Io dell'Italia mia piangea la *dura*  
 servil catena, e il duolo era sì *forte*,  
 che per lei m'inforsava alta *paura*.  
 Cadean l'ombre ognor cupe, e tai di *morte*  
 Immagini anzi al mio sguardo *trovai*  
 Più che unquanco in Averno altri abbia *scorte*.<sup>37</sup>

Indubbiamente, un simile vincolo metrico e semantico rese il processo creativo estremamente laborioso. Come accennato, Bellini non era nuovo a simili esperimenti, dato che aveva riscritto il componimento *Le due scuole* di Prati secondo le stesse modalità.



Tuttavia, cimentandosi con le prime due cantiche della *Commedia*, egli portò la difficoltà compositiva ai livelli più estremi: non solo per l'intenzione di riscriverle dal punto di vista dei contenuti, ma anche per una mera questione quantitativa (l'*Inferno* e il *Purgatorio* danteschi contano rispettivamente 4720 e 4755 versi). Per di più, egli dovette cimentarsi con parole difficilmente risemantizzabili, come i nomi propri di persona e di luogo.

Questa particolare forma poetica è pressoché assente nella tradizione italiana, il che spiega come mai il termine atto a designarla, ossia il prestito francese *bouts-rimés* (letteralmente: "estremità rimate"), sia assente dai principali manuali italiani di metrica e linguistica. Per fornirne una definizione precisa, accompagnata da alcuni cenni storici, è necessario fare riferimento ad altre tradizioni di studi. Ottima, ad esempio, la voce della *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*:

A sequence of words rhyming in accordance with a predetermined rhyme scheme (often that of the \*sonnet) and used as the basis of a verse-making game; also (by metonymy) the game itself. The object of the game, which is said to have been invented by Gilles Ménage (1613-92) and was popular in *précieux* circles of 17th-c. Paris, is to write a poem incorporating the given rhyme-words so as to achieve effects as witty as they are seemingly uncontrived. Accordingly, the sequence of rhymes is made as bizarre and incongruous as possible. From the first, *bouts-rimés* tried the ingenuity of even the most considerable poets (Pierre Corneille, Nicolas Boileau), and the diversion spread to England and Scotland and survived as a source of 19th-c. *vers de société*.<sup>38</sup>

Dall'*Encyclopædia Britannica*, inoltre, ricaviamo che:

The game, which requires that the rhymes follow a given order and that the result make a modicum of sense, is said to have been invented by the minor French poet Dulot in the early 17th century. Its wide popularity inspired at least one notable tour de force, an extended satirical poem by the French poet Jean-François Sarasin, entitled *Dulot vaincu* (1654; "Dulot Defeated"). The fad was revived in the 19th century when Alexandre Dumas *père* invited French poets and versifiers to try their skill with given sets of rhymes and published the results in 1865.<sup>39</sup>

Tralasciando la discordanza delle due enciclopedie in merito all'inventore delle *bouts-rimés*, non passa inosservato il riferimento al 1865: una data che forse meriterà ulteriori indagini, considerata la coincidenza con le pubblicazioni di Bellini (in mancanza di documenti, al momento, qualunque supposizione sarebbe indimostrabile). È inoltre interessante il fatto che tale esercizio poetico venga assimilato ai *vers de société*: anche Praz, a proposito de *L'Inferno della Tirannide*, scrisse che «questo rifacimento della *Divina Commedia* diventa [...] quasi elegante come un gioco di società»,<sup>40</sup> e non a caso il testo viene menzionato nell'*Enciclopedia dei giochi* di Giampaolo Dossena, che lo definisce «un esempio mostruoso»<sup>41</sup> di risposta per le rime. Tuttavia, non sarebbe certamente opportuno accostare a un gioco di società un omaggio a Dante pubblicato in occasione del sesto centenario della sua nascita: una circostanza per la quale, semplicemente, la gran parte dei letterati si sentì in dovere di celebrare l'autore della *Commedia*. Tutti, insomma, dovevano dare il proprio contributo, pur correndo il rischio di apparire originali a oltranza (e questo fu il caso di Bellini).





Venendo al testo, è necessario analizzare alcuni esempi per capire come l'*Inferno* dantesco venisse rifatto da cima a fondo. Si è già visto l'incipit, nel quale restano inalterate le parole «vita», «oscura», «smarrita» e via di seguito; ma in questo procedere quasi meccanico dei rimanti, a destare maggior interesse sono le eccezioni, o meglio: le forzature alla regola. Ad esempio, nel corso del primo canto fa la sua comparsa Dante Alighieri in persona, che si presenta al Lombardo con le stesse intonazioni dell'originale discorso virgiliano:

Ah! chi sei? chiesi. Ed egli: Uomo già fui,  
Spera, ch'io ridurrotti a' tuoi Lombardi,  
Che guarderan fidenti in amendui.  
Il giunger mio tra loro or non fia tardi:  
Io sono l'Alighier, quel vate augusto,  
Terrore de' tiranni empi e bugiardi.  
Indarno iva io cercando il dritto e 'l giusto  
Nel tempo infando, allor ch'arse qual Troja  
Mio patrio suol da iniqua ira combusto.<sup>42</sup>

Salta subito all'occhio il fatto che «augusto» sia diventato nome comune. Bellini non si limita a risemantizzare la parola-rima: ne cambia la categoria grammaticale e, insieme, la grafia. Dove nell'*Inferno* troviamo «Augusto» con riferimento al primo imperatore romano, la riscrittura presenta un semplice aggettivo con il valore di «nobile», che «ispira rispetto e venerazione».<sup>43</sup> Questo caso non sarebbe particolarmente rilevante, se nel canto V non si registrasse il fenomeno opposto: l'aggettivo «pio» («Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio»: *Inf.* V, 116-117) diventa un nome proprio di persona, a designare il papa Pio IX («Sul duce acerbo me sbramar vogl'io, / ministro a noi di stupri e di martiri / ministro; e io so che a lui sorride Pio»: *L'Inferno della Tirannide*, V, 115-117).

Il passo citato si presta anche ad altre considerazioni. Ad esempio, Bellini riesce prontamente ad approfittare di quel «Lombardi». Sebbene per Dante il termine «Lombardia» avesse «valore assai più ampio di quello moderno»<sup>44</sup> (come nota Serianni, «Lombardo indicava genericamente 'italiano del nord'»),<sup>45</sup> nella riscrittura si allude specificamente al Königreich Lombardo-Venetien. Il nome «Troja», invece, non potendo prestarsi efficacemente a una risemantizzazione, viene riciclato nell'ambito di una comparazione. Nulla di particolare, anche in questo caso, ma in altri passi si arriva a soluzioni senz'altro interessanti: nel canto XXXIII, come notò Praz, «il conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri diventano un re di Francia e il Borbone di Napoli, e i nomi in rima servono a un paragone» («Né sì crudo assannò il conte Ugolino / Il teschio all'Arcivescovo Ruggieri, / Com'i' assanno un tal mio tristo vicino»: XXXIII, 13-15).

Ulteriori riflessioni necessita il resto della testura endecasillabica, in quanto l'influenza di Dante è spesso notevole anche nello spazio del verso in cui Bellini può esercitare maggiormente la propria inventiva. Nel primo passo citato, ad esempio, resta invariato il sintagma «nostra vita» dell'incipit, mentre nel verso seguente viene mutato soltanto il sostantivo «selva». Non mancano i versi totalmente invariati, come V, 142 («E caddi come



corpo morto cade»), VII, 1 («Pape Satàn, pape Satàn aleppe»), XVIII, 135 («Grandi appo te: anzi maravigliose»), XXI, 33 («Con l'ali aperte e sovra i pie' leggiero»), XXIII, 66 («che Federigo le mettea di paglia»).<sup>46</sup> Ma sono senz'altro più interessanti quei casi in cui vengono riutilizzati lessemi, sintagmi o clausole versali (più ampie, s'intende, della sola parola-rima) tratti da altri canti della *Commedia*. Gli esempi sarebbero innumerevoli, pertanto ci si limiterà a una campionatura dal primo canto: «inforsava» (v. 6 < *Par.* XXIV, 87), «unquanto» (v. 9 < *Purg.* IV, 76; *Par.* I, 48), «burrato» (v. 13 < *Inf.* XII, 10; *Inf.* XVI, 114), «alluma» (v. 16 < *Purg.* XXIV, 151; *Purg.* XXI, 96; *Par.* XV, 76; *Par.* XX, 1; *Par.* XXVIII, 5); «aer senza stelle» (v. 38 < *Inf.* III, 23), «ammorta» (v. 39 < *Inf.* XIV, 90), «sanne» (v. 48 < *Inf.* VI, 23; XXII, 56), «torma» (v. 55 < *Inf.* XVI, 5; *Inf.* XXX, 43), «dannaggio» (v. 76 < *Inf.* XXX, 136), «tenga fronte» (v. 81 < *Inf.* XXVII, 57), «agugna» (v. 99 < *Inf.* VI, 28), «bel Paese» (v. 107 < *Inf.* XXXIII, 80).

Non sarà inutile, infine, svolgere una rapida considerazione stilistica, in merito alla descrizione della modernità secondo le modalità tipiche della poesia ottocentesca. Si vedano quei passi in cui le palle di cannone vengono definite «ignei globi di fischiante peltro» (I, 103) o «enei tormenti» (IX, 53). L'impiego di simili perifrasi va certamente ricondotto a quella tendenza, ben descritta da Migliorini, per la quale i poeti dell'Ottocento preferivano «evitare le parole troppo realistiche, precise, moderne». <sup>47</sup> Gli esempi citati dallo studioso si accompagnano perfettamente a quelli belliniani:

[...] i colpi dei cannoni e dei fucili sono “il tuon de' cavi - fulminanti metalli” (Monti, *Bardo della Selva Nera*, IV), “il muggir degl'ignivomi tormenti” (G. C. Ceroni, *La presa di Tarragona*), “un tonar di ferree canne” (Leopardi, *Il passero solitario*); la mitraglia è il “folgorato - intorno a te col tuono - nembo di ferro” (G. Scalvini, *La plebe*).<sup>48</sup>

#### 4. Gli orrori del '48

Questo tentativo di descrivere la modernità si deve all'esigenza di raccontare un capitolo della storia risorgimentale. Come anticipato, il poema è dedicato a una parte della Prima guerra d'indipendenza e si sofferma in particolare sulle Cinque Giornate di Milano. Tuttavia, se da un lato Bellini è piuttosto preciso nel raccontarne le vicende, dall'altro tende costantemente a un'eccessiva amplificazione dei momenti più crudi della guerra. Ciò è forse inevitabile in ogni narrazione bellica che venga svolta in sede poetica; eppure, in questo caso si rileva un macabro che sfocia costantemente nel grottesco, se non addirittura, per ricorrere a una categoria propria del cinema, nello *splatter*. Sarà dunque opportuno distinguere questi due aspetti, ossia il puntuale rimando a eventi riportati anche dalle fonti coeve e l'eccessiva enfasi posta sui fatti di sangue. Ma in realtà, come si vedrà, non si tratta di due elementi del tutto irrelati.

Tra i più celebri aneddoti storici sulle Cinque Giornate, possiamo menzionare quello relativo a Pasquale Sottocorno, un calzolaio claudicante che, sfidando la sorte durante i combattimenti, appiccò il fuoco alle porte del Palazzo del Genio dove si erano asserragliati



centosessanta soldati austriaci. L'impresa, compiuta durante la quarta giornata, divenne «presto simbolo dello spirito civico, elevandolo a eroe del popolo»,<sup>49</sup> e il momento in cui «l'animoso Sottocorni ficca fuoco alla porta che tutta arde»<sup>50</sup> viene così raccontato dai versi belliniani:

Già striscia al muro quel Lombardo eletto,  
 Ch'ha l'accensibil onda in terra cotta,  
 E 'l piè distorto in sulla gruccia eretto.  
 E di già la fatal pentola è rotta,  
 E sulla porta in sin l'ultima goccia  
 Vi gromma come stallatite in grotta.  
 Già il fuoco è appreso, e come si diroccia  
 Di rupe in rupe l'igneo Flegetonta,  
 Ch'a frenarlo non val sponda nè doccia,  
 Da sommo, ove salì, ruota, e dismonta  
 L'onda fiammante, e par bogliente stagno,  
 E sì com'arde il carne appien nol conta.  
 Poichè l'estremo appare igneo rigagno,  
 Cenere è il varco: entro è un perduto mondo,  
 Ed è fiamma ogni spazzo, ogni vivagno.<sup>51</sup>

Si noti, anzitutto, che Sottocorno non viene nominato: l'episodio era talmente noto che un riferimento esplicito sarebbe stato certamente superfluo. Il cognome è invece presente nell'argomento del canto, ma nella forma «Sottocorni», che si alterna a «Sottocorno» nelle numerose versioni dell'episodio pubblicate tra il 1848 e il 1865. Non è facile stabilire se Bellini si sia rifatto a una fonte in particolare; per fare un confronto con un resoconto dettagliato, si può ricorrere a *Infamie e crudeltà austriache* di tale G. L. B. (dove compare la forma «Sottocorni»):

Dopo un ricambiarsi di fucilate per un'ora, veduto dal Sottocorni, che le cose andavan per le lunghe, deposto il fucile, prende una scure, e rasendo il muro, accosciato come una biscia s'avvia frammezzo al fischiar delle palle verso la porta del palazzo assediato; e quivi giunto, comincia colla recata scure a colpirla di fendenti onde cercar di aprirla. [...] Nemmen ai violenti colpi di quel ferreo maglio cede quella: ma non cede nemmeno il coraggio nel Sottocorni, che fatto ritorno, e sempre in mezzo alle fucilate, tanto si arrabattò che avuto un grosso schizzetto col quale si porgono i cristeri ai cavalli, ripieno di acqua ragia, di nuovo si trascinò sotto la porta, onde appiccarvi il fuoco, cospersa pria dell'umor viscoso ed infiammabile, che recava nello schizzetto. Anche questo tentativo riesci vano. Ritornato, rivenne con un covone di paglia, nel cui centro avea posto del bitume; e tornato inutile con questo l'incendiarlo, ha il coraggio straordinario di ricalcar strisciando la stessa via per portarsi a prendere una grossa fascina di legna, di portarla seco nel difficile anzi mortale passaggio, di poggiarla alla porta, ed appiccarvi il fuoco. Tal settima prova di coraggio del bravo Pasquale ebbe il felice effetto!<sup>52</sup>



Si evidenziano come elementi in comune l'atto del camminare «rasendo il muro» («Già striscia al muro quel Lombardo eletto»: XIV, 109) e il riferimento a un liquido infiammabile. Nel testo in prosa si parla sia di «bitume» che di «acqua ragia»: è probabilmente questa, definita «umor viscoso ed infiammabile», a grommare «come stallatite in grotta» (XIV, 114). Troviamo il riferimento a una «pentola» in «terra cotta» (XIV, 110) e non più a uno «schizzetto»<sup>53</sup> probabilmente a causa del rimante, ma non si può escludere che in un'altra delle tante versioni sull'impresa di Sottocorno venga nominato un oggetto del genere.

Quanto al macabro e al grottesco riscontrabili ne *L'Inferno della Tirannide*, occorre fare un'ulteriore distinzione (per quanto schematica). La violenza perpetrata e subita dai personaggi ha un valore diverso a seconda che sia descritta nei canti I-XX o nella parte restante del poema. Fino al ventesimo canto, il Lombardo e Dante si muovono nel mondo terreno<sup>54</sup> e sono testimoni di fatti storici (per quanto descritti, non di rado, con caratteri piuttosto irrealistici):<sup>55</sup> ne consegue che i vari episodi di stupro e mutilazione si devono all'esigenza di raccontare la crudeltà dell'esercito nemico. A partire dal canto XXI, invece, i due protagonisti compiono un pellegrinaggio infernale nel corso del quale sono testimoni delle punizioni divine subite dagli austriaci (e dai nemici della causa italiana in generale: tra questi sono compresi anche i repubblicani). Ma sull'inferno di Bellini si tornerà più avanti. Un primo esempio interessante della ferocia austriaca si rileva nel canto V. Durante le Cinque giornate, numerosi patrioti vengono fatti prigionieri da Radetzky per essere condotti al Castello Sforzesco. Il feldmaresciallo prende il posto di Minosse, come risulta evidente fin dall'incipit del canto:

Varcato un cupo calle, nel primaio  
 Spazzo sostiam che del Castel si cinghia,  
 Ov'è un mostro crudel che punge a guaio.  
 Radetzky egli è, che orribilmente ringhia,  
 Ed i prigionj afferra in sull'entrata,  
 E alla strozza terribile gli avvinghia:  
 E atroce grida a ognun: Razza malnata,  
 La fellonia che reo già ti confessa  
 Porrà degno supplicio a tue peccata.<sup>56</sup>

Bellini e Dante, senza farsi vedere, riescono a colloquiare con due prigionieri: una coppia di sposi che corrispondono, evidentemente, a Paolo e Francesca. Anche in questo caso la vicenda viene narrata dalla donna, che racconta come un soldato austriaco l'abbia stuprata («Un tedesco predon che non perdona / Al pudor, ma si fa rabbioso e forte / Nella foia che mai non l'abbandona, / Mi giunse entro al mio talamo»: V, 103-106), meritando una giusta vendetta («il mio sposo [...] Rimertò quel fellon più che non pense»: V, 110-111). Per punizione vengono entrambi bruciati vivi, mentre Radetzky gode della scena: «E là Radetzky con beffardo riso, / Sparso di ragia l'uno e l'altro amante / Vede stridere ed arder non diviso» (V, 133-135).



Senz'altro più cruento l'episodio di cannibalismo del canto VII. I due viandanti riescono a penetrare in una «sotterranea lacca, / Che ha gli spaldi ferrigni e argini e ripa» (VII, 16-17), dove Radetzky si prende gioco di numerosi prigionieri («Ahi qual stipa / Di miseri e cattivi intorno io viddi!»: VII, 19-20). Un suo scherano trae un giovane patriota dalla folla, accusandolo di avere osteggiato gli austriaci («tra i primi e cardinali / Fosti che all'Austria fero onta e soperchio»: VII, 47-48), ma il ragazzo si mostra orgoglioso delle proprie azioni («Ben pulcro / Fu l'oprar mio»: VII, 58-59), per poi subire un orrendo trattamento: Radetzky gli fa strappare gli occhi («Fe' trar dal volto l'una e l'altra luce / Al paziente»: VII, 76-77), nonché il cuore, prontamente dato in pasto a un soldato croato («D'un Croato io farò la bocca lieta / Con questo cor»: VII, 95-96). La scena ha tinte piuttosto cupe, in quanto offre un dettaglio raccapricciante: «E 'l porse [il cuore] a un ghezzo ceffo, e senza pietà / Il rose quegli; e 'l sangue che saliva / Spumoso a' denti il più guardar mi vieta» (VII, 97-99).

Un altro passaggio particolarmente truculento è presente nel canto XV, dove un tale Brunetto,<sup>57</sup> costretto ad arruolarsi nell'esercito austriaco «per l'avarizia del padre», racconta «come in un luogo buio colui che l'instruiva a maneggiar l'armi lo stringesse a ferire sopra cosa da lui non bene distinta», salvo poi fargli scoprire di avere «uccisa la sua medesima sorella, che non s'era lasciato far vergogna da quello scellerato».<sup>58</sup> Eppure, non tutto si deve all'invenzione di Bellini: un'opportuna contestualizzazione mostrerà come questo genere di racconti non solo non fosse estraneo alla sensibilità del tempo, ma nascesse proprio dalle vicende del '48, o meglio: dalla narrazione che se ne fece. Ciò si dovette all'esigenza di screditare ulteriormente gli austriaci, dipingendoli come degli esseri sadici e assetati di sangue oltre ogni ragionevole plausibilità. Si consideri, ad esempio, quanto narrato da Bellini nel canto X:

Dante e il Lombardo, trasportati per l'aere, tornano a Milano. Il Lombardo domanda al suo Duce chi sia la donna che giace, mozza le mani, con un morto bambino allato. Gli risponde di richiederlo a lei; epperò egli si fa ad interrogarla, e intende da quella misera come un Croato, sotto colore di salvarla, l'abbia sozzata, poscia le abbia tronche le mani e gli orecchi per involarle gli anelli ed i gioielli, indi, uccisole il mammolo, quivi lasciata.<sup>59</sup>

Ebbene, un simile aneddoto circolava già nel '48. Si veda, tra i numerosi documenti consultabili, quanto scrive Leone Tettoni nel capitolo *Altre atrocità commesse dagli austriaci* della sua *Cronaca della rivoluzione di Milano* (1848), dove afferma di avere ottenuto le informazioni, oltre che sulla base della propria esperienza diretta, secondo varie modalità: attraverso le «Gazzette Officiali», per mezzo di «verifiche sul luogo» o per aver sentito raccontare «questi nuovi fatti [...] da tali che furono dolorosi spettatori».<sup>60</sup> Fatti che «in vero hanno dell'incredibile», tanto che «qualcuno potrebbe anche accusarlo di esagerazione».<sup>61</sup> Non è questa la sede per discutere dell'attendibilità di siffatte testimonianze. Ci si limiterà a notare come il racconto di Bellini non fosse certamente originale, dato che l'episodio menzionato si ritrova nella cronaca di Tettoni: «Un Croato ferito fu recato all'Ospedale;





in un piccolo involto che teneva presso di sé, gelosamente guardato, si trovarono (orribile tesoro) due gentili mani di donna coperte le dita di preziosi anelli”». <sup>62</sup>

Il testo viene posto dall'autore tra virgolette in quanto costituisce una citazione. C'è, tuttavia, un indizio che suggerisce proprio la *Cronaca della rivoluzione di Milano* come un testo consultato da Bellini per ricavare informazioni sulle Cinque Giornate. Nell'opera, infatti, è presente il seguente elenco di insorti fatti prigionieri dagli austriaci:

*De Herra*, figlio del consigliere, direttore del Liceo. - *Brambilla Agostino*, d'Inzago. - *Peloso*, dottore. - *Obicino Enrico*, possidente. - *Fortis Guglielmo*, negoziante. - *Belgioioso* conte *Giuseppe*, assessore municipale. - *Manzoni Filippo*, figlio del poeta *Alessandro*. - *Porro* marchese *Giberto* e fratello *Giulio*, figli del marchese *Luigi*. - *Porro* nobile *Carlo*, figlio del presidente della Congregazione Centrale. - *Crespi Carlo*, ragioniere. - *Mascazzini*, dottore. - *De Capitani*. - *Manzoli* nobile *Giulio*, impiegato municipale. - *Durini* conte *Ercole*. - *Appiani*, ingegnere. - *Bellati*, delegato provinciale. - *Giani*, impiegato municipale. <sup>63</sup>

Curiosamente, lo stesso elenco nello stesso ordine, fatta eccezione per l'assenza di Appiani e per le varianti Obicino / Obicini e Mascazzini / Mascazzani, si trova nell'argomento del canto XI. Qui i due protagonisti vedono nel Castello Sforzesco «più stuoli di prigionieri venuti a mano di Radetzky, ai quali sono fatte le più orrende crudeltà»: <sup>64</sup> i cognomi elencati da Bellini sono «De-Herra, Brambilla, Peloso, Obicini, Fortis, Belgioioso, Manzoni, Porro, Crespi, Mascazzani, De-Capitani, Manzoli, Durini, Bellati, Giani». <sup>65</sup> Questa lista, in realtà, si trova anche in altri testi, ma un legame specifico con il passo di Tettoni è molto probabile in quanto è presente esattamente nella stessa pagina che contiene l'aneddoto sulla donna dalle mani mozzate, ripreso da Bellini nel canto X (immediatamente precedente).

## 5. Due inferni a confronto

Come anticipato, nei canti XXI - XXXIV assistiamo a una vera e propria discesa agli inferi: «Immane si dischiuse una fessura / Nel suolo; e i' fisso il guardo entro i suoi vani, / E la mirai terribilmente oscura» (XXI, 4-6). È naturale che in questa seconda parte del poema l'influenza di Dante si faccia sentire maggiormente; ciò si evidenzia fin da subito, laddove il personaggio di Radetzky sembra venire trasportato direttamente nel canto dantesco dei barattieri:

Ma di restar pur m'è forza patire, <sup>66</sup>  
 E un diavolo vegg'io rubesto e nero  
 Giù dalla ripa ululando venire.  
 Ahi quanto egli era orribilmente fiero!  
 Quanto negli atti dispettoso e acerbo  
 “Con l'ali aperte, e sovra i pie' leggiero”.  
 Carcava ei le sue spalle del superbo  
 Radetzky, e al collo s'inforcava le anche,



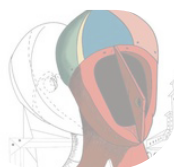
E adunghiato de' pie' teneagli il nerbo.  
 Oh, chiesi: chi è il dimonio? - È Malebranche,  
 Rispose il Vate: a quel di santa Zita  
 questo gotico baro egli aggiunge anche.<sup>67</sup>

La struttura dell'inferno belliniano sembra essere stata per lo più improvvisata e non è paragonabile, come si vedrà, a quella degli abissi danteschi. Nel canto in questione, tuttavia, risulta evidente la sovrapposizione ai versi della *Commedia*, sia nella descrizione della scena (la prima scena infernale, è bene precisarlo, cui assistono i protagonisti), sia nella versificazione, al segno che un intero endecasillabo rimane totalmente inalterato. Difficile stabilire se l'impiego di «Malebranche» con riferimento a un «dimonio» vada inteso come un errore, dato che nel testo originale si tratta del «nome collettivo dei diavoli guardiani della quinta bolgia».<sup>68</sup>

Un'ulteriore spiegazione necessita la collocazione di Radetzky negli inferi sebbene fosse ancora vivo (morirà, ultranovantenne, ben dieci anni dopo i fatti di Milano). L'espedito, cui Bellini ricorre per dannare in vita anche altri personaggi (come Metternich e Luigi Filippo),<sup>69</sup> è tratto anch'esso da Dante, che probabilmente lo escogitò, per la realizzazione di *Inf.* XXXIII, sulla base di quel «passo evangelico dove si dice che un demonio si impossessò di Giuda non appena egli ebbe mangiato il pane dell'ultima cena».<sup>70</sup> Le celebri parole di Frate Alberigo a proposito dei traditori della Tolomea vengono così riformulate nella riscrittura del canto XXI: «La vita in carne egli non ha fornita / [...] / A regger l'armi entro suo corpo duro / V'è un altro spirito» (XXI, 40-44). Si tratta di un interessante caso di dislocazione, che in questo caso va ben oltre il semplice riuso di lessemi e sintagmi descritto in precedenza. Occorre inoltre sottolineare come Dante destini la dannazione in vita soltanto a una specifica categoria di traditori, mentre il maresciallo austriaco non solo non viene esplicitamente considerato tale, ma riceve lo stesso trattamento dei barattieri danteschi: «Qui noterà non come in Reno, o 'n Serchio, / E sentirà sopra la groppa i graffi, / Se farà sulla pegola soperchio» (XXI, 49-51).

Se il tormento descritto nel canto XXI consiste esattamente in quello sofferto dai dannati della quinta bolgia, il seguito del poema annovera pene senz'altro originali. Ciò non si può dire per i gesuiti del canto XXIII, costretti a portare delle «cappe metalliche affocate» non troppo diverse da quelle indossate dagli ipocriti nel corrispondente luogo dantesco.<sup>71</sup> Eppure, nello stesso canto, una seconda punizione inflitta a Radetzky, ripescato all'occorrenza dalla pece bollente, mostra un tratto certamente singolare (per quanto bizzarro):

Ma il giunse Graffiacane, e ratto il prese  
 Sì col suo raffio, ch'alto strido ei desta,  
 E fuor di bocca rutta fiamme accese.  
 L'adugna indi, e ciurmando, Qui t'arresta,  
 Dice, che nostra debbe esser la cura,  
 Che un manto imperiale ora tu vesta.



E una sacca su lui ruvida e dura  
Tira e l'involva (è una filata roccia  
D'amianto infocato), e ivi entro il tura.<sup>72</sup>

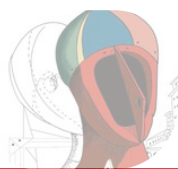
Il riferimento a Graffiacane, così come ad altri membri dei Malebranche (si veda Ciriatto nel passo seguente), è certo un segno della fortissima influenza dantesca. Ma in questo caso la riscrittura si distacca maggiormente dal testo di partenza, dato che nell'originale viene descritto Virgilio nell'atto di scendere, con Dante in braccio, lungo la costa che separa la quinta dalla sesta bolgia.

Anche i canti XXIV-XXV sono vicini al modello, dato che i dannati «con un serpente sono messi in volta da un demonio»: <sup>73</sup> una punizione del tutto simile a quella patita dai ladri nel testo di partenza. Eppure, nella riscrittura belliniana, un dannato è vittima di un'orribile metamorfosi che presenta caratteristiche del tutto inedite, indubbiamente più orrifiche di quelle descritte da Dante. A subire la pena è una spia di nome Monino, che viene stretta da Ciriatto «fra un ritortiglio di serpenti», <sup>74</sup> prima che intervengano altri angeli caduti:

Corregli addosso un altro Demonio che ha volto di drago, e l'artiglia per di dietro, e un altro per davanti. [...] Monino si mischia in un sol corpo con quello di due demonii per forma orribilmente mostruosa. Uno scorpione ferisce quel mostro che stramazza, ed una serpe gli entra per la bocca. Escono in fronte ad esso mostro cento corna in sembianza di altrettanti demonietti. Allora il mostro si diparte in due; indi, disgocciolando tutta la carne, non resta che lo scheletro. Non serba poi quella forma, e ogni demonietto si rincarna ancora addosso a lui. Dappresso si fa una gran nottola, che svolazzando ricade. Divisosi poi i tre corpi l'uno dall'altro, torna ciascuno alla prima sua forma, ma quella del Monino è lacera e guasta. Ciriatto l'infilza al cuore. Allora gli esce l'anima dal corpo, che vassene latrando.<sup>75</sup>

Sembra quasi che Bellini voglia mettersi in competizione con Dante, così come questi aveva fatto con Lucano e Ovidio: tanto più che in questo caso si assiste all'unione e trasformazione, in contemporanea, non di due ma di tre individui. La metamorfosi ricalca, prevedibilmente, gli espedienti descrittivi danteschi («Tre corpi s'appastâr come tre liste, / Poi tre cassi divennero un sol casso / Con tai mistioni che non fuor mai viste»: XXV, 73-75), e anche il riferimento ai poeti latini non è molto diverso rispetto a quello presente in *Inf.* XXV («Lucano di Sabellio e di Nassidio / Non disse quanto al mio sguardo si scocca: / E poche metamorfosi ebbe Ovidio / Appetto di Monin»: XXV, 95-98).

Dei canti successivi, soltanto il XXVII, il XXIX e il XXXIV presentano sostanzialmente le stesse pene descritte nei rispettivi canti danteschi. Il rifacimento di quello che nella *Commedia* è il secondo canto dedicato ai consiglieri fraudolenti, presenta un generale austriaco nelle sembianze di «una fiamma che parla». <sup>76</sup> Qui Bellini torna a descrivere le atrocità commesse dall'esercito avversario: il dannato racconta di essere stato lui ad attaccare Castelnuovo Veronese, facendo «grande strage senza perdonare a cosa o profana o sacra». <sup>77</sup> Tra i vari crimini commessi, spicca un episodio di stupro e omicidio: «Veggio una bella, e grido: Ardo io di febbre... / Fugge... Io la sveno... Ella cadea; tacetti... / Sfogando in lei



mie voglie infami ed ebbre» (XXVII, 97-99). Per sopraggiunta, visto il comportamento del loro superiore, i soldati ne seguono l'esempio: «Rotto il fren che dappria li tien sospetti, / Com'io sozzo e carnale insegno a fare, / Vien ch'a' più atroci stupri ognun si getti» (XXVII, 100-102).

Nel canto XXIX dell'*Inferno* dantesco vengono menzionati i seminatori di discordia del canto precedente («l'ombre triste smozzicate»: *Inf.* XXIX, 6) e si incontrano i falsari: mutilati, i primi, da un diavolo a colpi di spada; i secondi, affetti da malattie di vario genere. Nel canto corrispondente troviamo, per l'appunto, un dannato «dimozzicato nei piedi»<sup>78</sup> (è quanto spetta a coloro che non sostennero «chi 'l giogo scotea»: XXIX, 20) e delle anime colpite dalla scabbia (il morbo tormenta coloro che «non adoperarono contro l'Austria, e le furono favorevoli»).<sup>79</sup> Curiosamente, qui trovano posto anche gli «usurieri», «rotti alla coglia» (XXIX, 118) per via di quella che è forse l'unica vera forma di contrappasso nel poema belliniano: questi dannati, «avendo peccato per la borsa, sono nella borsa puniti». <sup>80</sup> In chiusa della cantica, Bellini arriva perfino a rifare il celebre incipit del canto di Lucifero, mutandolo in «*Extrema vallis panditur Inferni*» (XXXIV, 1). Appare qui Satana in tutta la sua maestà al negativo, prevedibilmente confitto al fondo della cavità infernale. Tuttavia, mentre nel testo dantesco si assiste a una situazione pressoché statica, i versi belliniani mostrano una scena stranamente dinamica. I tre dannati destinati ad essere masticati dalle stesse bocche che in origine tormentavano Giuda, Bruto e Cassio, vengono prima trasportati da altrettanti diavoli, esattamente con le stesse modalità già viste nella riscrittura di *Inf.* XXI:

Vidi un demòne in sulle spalle allotta  
 Carcarsi Balden spenzolato a retro,  
 Poi che 'l traea da una gelata grotta;  
 Da un altro Frendenberg per simil metro  
 Gremito era, e le luci avea coverte  
 Di ghiaccio, e trasparian qual bragia in vetro.  
 Un terzo ad armacollo con mani erte  
 Si tragge Haynau, e artiglia a lui le piante,  
 Sì ch'ei stride, e le ciglia e il labbro inverte.<sup>81</sup>

Dei tre personaggi nominati è rimasto celebre Julius Jacob von Haynau (1786 - 1853), detto “la iena di Brescia” per riformulare l'appellativo di “Tigre Asburgica” (già attribuitogli in patria), a seguito della repressione nel sangue delle rivolte occorse nella città lombarda tra il 23 marzo e il 1 aprile 1849. Il resto del canto non presenta caratteristiche particolari, salvo il fatto che, uscendo dalla «natural burella» (XXXIV, 98: il sintagma resta invariato), il Lombardo e Dante rivolgono i loro pensieri a Venezia sotto assedio.

Quanto ai canti restanti della sezione infernale, questi descrivono pene del tutto inedite. Nel XXVI, ad esempio, compare un tale Imbratta, «autore di un giornale, il quale non è che un contesto di turpitudini ed infamie». <sup>82</sup> Senz'altro affascinante l'immagine dei fogli



di giornale appiccati agli scogli dell'inferno («Lungo la via / Veggio affissi i suoi fogli ad ogni scoglio»: XXVI, 16-17). Oltremodo bizzarra, invece, la punizione inflitta al dannato: Ciriatto lo trasforma in un gufo e «lo inchioda per le ali a un rocchio». <sup>83</sup> Il canto XXVIII, invece, comprende perfino gli «scrittori di cose lascive»: <sup>84</sup> «Tonda e schifosa botta <sup>85</sup> in sulle chiome / Facea cappello e con gli occhi lanterna / Ad ogni doloroso che grida: O me!» (XXVIII, 121-123). Tra questi, Bellini riconosce Giorgio Baffo, Giovanni Battista Casti, Domenico Luigi Batacchi e finanche il Marino:

Al lume di cotal smorta lucerna  
 Il nome io lessi allor de' primi due,  
 L'uno è il Baffo, e sui piè mal si governa.  
 È l'altro il Casti, ch'al par laido fue:  
 La botta chiazza a lui tutta la testa,  
 Chè in lui discarca le minugia sue.  
 Vien per terzo il Batacchi, e lo molesta  
 L'asima, ed ha nel viso gli occhi morti:  
 L'altro è il Marin: sozza quadriglia è questa. <sup>86</sup>

Come ultimo esempio, si può citare quello che è forse il più inquietante tra tutti i supplizi descritti. Dopo aver assistito a una «pioggia di peccatori che avevano col Borbone di Napoli contrastata la libertà» <sup>87</sup> (XXXI), i due protagonisti incontrano i repubblicani (XXXII). Questi sono confinati in un «buco tenebroso» e ghiacciato, dove le loro teste mozzate sono «infilzate a guisa de' paternostri de' rosarii»: <sup>88</sup>

Sognaron la repubblica, e qual rana,  
 Gracidaro, e pur qui ciascuno or sogna,  
 E qui disfoga ancor l'alma villana.  
 Non han perduto ancora la vergogna,  
 Ma perché i labbri a lor stringe la ghiaccia,  
 Parlano mozzo, in note di cicogna.  
 Con tutto che infilzata abbian la faccia  
 Quai paternostri di corona, tristo  
 Ognun, qual dianzi, di misdir procaccia. <sup>89</sup>

Per concludere, preme sottolineare che quelli citati sono soltanto alcuni tra i tanti esempi che si potrebbero fare per un poema così vasto; senza contare il fatto che Bellini, come accennato inizialmente, riscrisse anche la seconda cantica della *Commedia* con *Il Purgatorio d'Italia*. Sulla base dei dati raccolti, tuttavia, è forse lecito fare alcune considerazioni. Anzitutto, risulta evidente la differenza tra le due opere in termini di tassonomia della dannazione. L'aldilà dantesco presenta una suddivisione estremamente razionale e obbedisce a criteri ben precisi: com'è noto, la descrizione del «cieco mondo» viene affidata addirittura a un intero canto. L'oltretomba belliniano, invece, non dimostra alcuna coerenza, in quanto vi si riscontrano, da un lato, le stesse pene ideate da Dante; dall'altro, castighi divini che





sembrano essere stati escogitati soltanto per consentire all'autore di indulgere al gusto del macabro (per quanto, è bene ripeterlo, questo venga declinato in perfetta sintonia con l'immaginario del tempo). Per di più, in Bellini non troviamo una chiara forma di contrappasso, tanto che perfino le stesse pene riprese dal modello non sono necessariamente destinante al medesimo peccato (si è visto il caso di Radetzky).

Molte altre differenze si potrebbero rilevare tra l'*Inferno* dantesco e quello belliniano: ad esempio, il fatto che in quest'ultimo il viaggio infernale inizi quasi per caso e senza seguire un percorso prestabilito, oppure la presenza, accanto ai Malebranche,<sup>90</sup> di creature demoniache arbitrariamente introdotte dall'autore (si pensi al «gran Mastro degli scellerati Gabinetti» che nel canto XXIV dialoga con «Ipocrisia»<sup>91</sup>). Su questi e su numerosi altri aspetti ci si potrebbe soffermare a lungo, data la vastità del poema e la sua perfetta specularità con un'opera che il «secolare commento» non ha cessato di esplorare. In questa sede si è tentato di fornire un quadro generale, con il duplice fine, da un lato, di valorizzare un testo forse giustamente dimenticato, ma non per questo privo di fascino; dall'altro, di riscoprire un omaggio a Dante espressamente realizzato per delle celebrazioni centenarie, quelle del 1865, sulle quali molto resta ancora da dire. Un aspetto che va sempre tenuto presente, quando ci si confronti con testi come *L'Inferno della Tirannide*: come affermò Praz, che pure, come si è visto, fu molto severo nella sua lettura dell'opera, «ai suoi tempi, l'impresa dantesca del Bellini doveva parere assai meno bizzarra di quanto non ci sembri oggi».<sup>92</sup>

---

## NOTE

- 1 Dionisotti 1967: 279.
- 2 Conti 2021: 71.
- 3 *Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze*, Firenze, Coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1865.
- 4 Del Balzo 1889 - 1909: X, 528; XII, 450.
- 5 Ivi: X, 92. Il componimento, dal titolo *Il plenilunio di mezzanotte ai 26 luglio*, è del Marchese di Montrone.
- 6 Dionisotti 1967: 281-282.
- 7 Titolo completo: *L'Inferno della Tirannide conseguitato dalla guerra per l'indipendenza italiana nel 1848*. Quella presente nel volume XII (1906) della raccolta di Del Balzo costituì, dunque, la seconda e ultima edizione del poema.
- 8 Marazzini 2009: 247.
- 9 Citato in Serianni 2013: 71.
- 10 Si vedano, in proposito, Praz 2008 e Martinelli - Montagnani 1979.
- 11 Praz 1960: 193.
- 12 Capitani 1970: s.v. *Bellini, Bernardo*.

DOI: [10.6092/issn.2724-5179/14638](https://doi.org/10.6092/issn.2724-5179/14638)

13 Bellini si unì «in quarte nozze con Rosa Piazza, figliuola di quell'Angelo che tanto nome si acquistò in Lombardia nell'arte del setificio e come cittadino, pel quale matrimonio egli mi divenne cognato» (Donini 1876: 26).

14 Note biografiche si trovano anche in Cantù 1844: 43-45 e Del Balzo 1906: 272-273.

15 L'ultima opera pubblicata nell'isola è *Sui nuraghi di Sardegna*, stampato a Cagliari dalla Tipografia nazionale nel 1855.

16 Leopardi 1899: 82.

17 Su questo tema si veda Colombo 2020.

18 Donini 1876: 25.

19 Capitani 1970: s.v. *Bellini, Bernardo*.

20 Nel 1838, probabilmente con la speranza di «vedersi conferire le insegne equestri della Corona di ferro» da parte di Ferdinando I, da poco incoronato a Milano, Bellini «corse ancora a Venezia, ed ivi come a Milano non ebbe quello che desiderava non solo, ma per giunta arrisicò la vita, perchè una sera, dopo aver ammirato la luminaria in piazza di S. Marco, conducendosi alla locanda, mal pratico de' luoghi, camminando per un calle cadde in un canale, di onde non fu tratto senza fatica da un gondoliere, che al tonfo, vogando colla sua navicella giunse in tempo di afferrar l'uomo che faceva ogni possa per tenersi a galla. Anche questo caso fu dal Bellini posto in versi in una cantica pure in terza rima e che denominò *Alsoteria*, ossia la salvezza nel mare Adriatico, la qual cantica pure fu pubblicata in Milano dal Manini» (Donini 1876: 23).

21 Capitani 1970: s.v. *Bellini, Bernardo*.

22 Bellini 1865: [XI-XII].

23 Si veda quanto scrive Bellini in XXXIII, 88-90: «Pur Garibaldi libertà novella / A lor darà con sua roggia brigata / Che folgore di morte ognor s'appella».

24 Del Balzo 1906: 273.

25 Praz 1960: 220.

26 Donini 1876: 27.

27 «Rivista Italica», I, giugno - luglio 1865, pp. 503-539. Il riferimento alle celebrazioni fiorentine nel frontespizio induce a pensare che *L'Inferno della Tirannide* uscì in maggio; grazie all'articolo di Capuana sappiamo che *Il Purgatorio d'Italia* fu pubblicato in un secondo momento.

28 Ivi: 528-529.

29 Lombardo 1932: 16.

30 Ivi: 17.

31 Arullani 1909: 218.

32 Si veda Foschini 1998 - 1999.

33 Praz 1960: 209.

34 *Ibidem*.

35 Ivi: 218.

36 Cfr. Dossena 1999: s.v. *Risposta per le rime*.

37 Bellini 1865: I, vv. 1-9. Il corsivo è nostro.

38 Hardison, Preminger, Warnke 2015: s.v. *Bouts-Rimés*.

39 Britannica 1998: s.v. *Bouts-Rimés*.

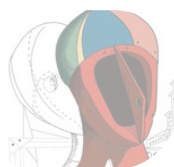
40 Praz 1960: 213.

41 Dossena 1999: s.v. *Risposta per le rime*.

42 Bellini 1865: I, vv. 67-75.

43 *GDLI*: s.v. *Augusto*.

44 *ED*: s.v. *Lombardia*.



- 45 Serrianni 2021: 123.
- 46 Questi versi hanno sostanzialmente il valore di una citazione, dato che vengono sempre posti tra virgolette.
- 47 Migliorini 2001: 540.
- 48 *Ibidem.*
- 49 Villa 2018: s.v. *Sottocorno, Pasquale*.
- 50 Bellini 1865: 79. Fatta eccezione per la premessa al poema, citata in precedenza, i passi in prosa tratti da *L'Inferno della Tirannide* sono ricavati dagli argomenti dei singoli canti.
- 51 Ivi: XIV, vv. 109-123.
- 52 G. L. B. 1848: 150-151.
- 53 «Piccolo schizzatojo», ovvero «Strumento per lo più di stagno o d'ottone, col quale s'attrae e schizza aria o liguore per diverse operazioni, e specialmente per gonfiare i palloni da giuoco» (*TB*: s.v. *Schizzetto e Schizzatojo*).
- 54 Sebbene sia un mondo in cui si verificano eventi del tutto anomali, come la possibilità per i protagonisti di viaggiare venendo «trasportati per l'aere» (X) o l'apparizione di una furia che incarna la Polizia (XIII).
- 55 Oltre l'impresa di Sottocorno si può ricordare il noto episodio dei palloni aerostatici, cui si accenna in apertura del canto XVIII.
- 56 Bellini 1865: V, vv. 1-9.
- 57 Il nome si deve, naturalmente, al rimante «Brunetto» di *Inf.* XV, 30: «rispuosi: "Siete voi qui, ser Brunetto?"».
- 58 Bellini 1865: 85.
- 59 Ivi: 55.
- 60 Tettoni 1848: 190.
- 61 *Ibidem.*
- 62 Ivi: 192.
- 63 *Ibidem.*
- 64 Bellini 1865: 61.
- 65 *Ibidem.*
- 66 Si tratta di un errore, in quanto il corrispondente rimante dantesco è «partire».
- 67 Bellini 1865: XXI, vv. 28-39.
- 68 *ED*: s.v. *Malebranche*.
- 69 Bellini aveva già dannato in vita Murat nel *Triete anglico*, come rilevato da Praz 1960: 217.
- 70 Chiavacci Leonardi 1991: 978.
- 71 Questo passo risulta, in ogni caso, di estremo interesse, in quanto sembra rifarsi a quel particolare tipo di supplizio, ideato da Federico II di Svevia, cui Dante fa riferimento in *Inf.* XXIII: «[le cappe] Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia; / ma dentro tutte piombo, e gravi tanto, / che Federigo le mettea di paglia» (vv. 64-66). Come chiosa Chiavacci Leonardi, «si allude qui alla pena stabilita da Federico II per gli accusati di lesa maestà, che consisteva nel far indossare ai condannati una tunica di piombo, e poi metterli in una caldaia sul fuoco finché il piombo ardente si struggeva su di loro uccidendoli» (Ivi: 690).
- 72 Bellini 1865: XXIII, vv. 37-45.
- 73 Ivi: 141.
- 74 Ivi: 148.
- 75 *Ibidem.*
- 76 Ivi: 161.
- 77 *Ibidem.*



78 Ivi: 173.

79 *Ibidem.*

80 *Ibidem.* Questo tipo di contrappasso si ispira a quanto affermato da Niccolò III in *Inf.* XIX: «e veramente fui figliuol de l'orsa, / cupido sì per avanzar li orsatti, / che sù l'avere e qui me misi in borsa» (vv. 70-72).

81 Ivi: XXXIV, vv. 7-15.

82 Ivi: 155.

83 *Ibidem.*

84 Ivi: 167.

85 Ossia un «rospo» (*TB*: s.v. *Botta*).

86 Bellini 1865: XXVIII, vv. 124-132.

87 Ivi: 186.

88 Ivi: 193.

89 Ivi: XXXII, vv. 31-39.

90 Che non poteva comunque eludere, dato che diversi nomi dei diavoli di *Inf.* XXI-XXII sono posti in clausola.

91 Bellini 1865: 141.

92 Praz 1960: 221.

## BIBLIOGRAFIA

- Arullani V. A. (1909), *Le imitazioni della Commedia di Dante in un poema epico-lirico di Bernardo Bellini*, in «Il giornale dantesco», n. 17, 1909, p. 218.
- Bellini B. (1855), *Sui nuraghi di Sardegna*, Cagliari, Tipografia nazionale.
- Bellini B. (1865), *L'Inferno della Tirannide*, Torino, Tipografia Eredi Botta.
- Britannica (1998): *Encyclopedia Britannica*, T. Editors of Encyclopaedia (1998, July 20), s.v. *Bouts-Rimés*, <https://www.britannica.com/art/bouts-rimes>
- Cantù I. (1844), *L'Italia scientifica contemporanea*, Milano, Vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio.
- Capitani L. (1970), *Bellini, Bernardo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, s.v.
- Chiavacci Leonardi 1991: Alighieri D., *Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2016.
- Colombo P. (2020), *Appunti su Bernardo Bellini antiromantico*, «Acme», LXXIII, n. 1, 2020, pp. 185-202.
- Conti F. (2021), *Il sommo italiano*, Roma, Carocci.
- Del Balzo 1889-1909: *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, a cura di C. Del Balzo, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1889-1909.
- Del Balzo 1906: *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, vol. XII, a cura di C. Del Balzo, Roma, Forzani e C. Tipografi del Senato, 1906.
- Dionisotti C. (1967), *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 255-303.
- Donini P. L. (1876), *Bernardo Bellini. Cenni biografici*, Torino, Stamperia reale.
- Dossena G. (1999), *Enciclopedia dei giochi*, UTET, Torino, vol. III, p. 1024.
- ED: *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978.



- Foschini C. (1998-1999), *Il Fondo Amadei: un catalogo di saggistica e testi del secolo XIX sulla figura del mattoide*, Tesi di laurea in Bibliologia, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Conservazione dei beni culturali, Anno Accademico 1998-1999.
- GDLI: Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002.
- G. L. B. (1848), *Infamie e crudeltà austriache: Valore e generosità dei lombardi nel marzo del 1848*, Milano, G. Redaelli.
- Guida ufficiale per le feste del centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865 in Firenze*, Firenze, Coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1865.
- O. B. Hardison, A. Preminger, F. J. Warnke (2015), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press.
- Leopardi G. (1899), *Scritti letterari*, vol. II, per cura di G. Mestica, Firenze, Le Monnier.
- Lombardo N. (1932), *Gli amici cremonesi di Vincenzo Monti*, «Cremona - Rivista mensile illustrata della Città e Provincia», IV, n. 1, 1932, pp. 13-22.
- Marazzini C. (2009), *L'ordine delle parole*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Martinelli D., Montagnani C. (1979), *Vocabolari e lessici speciali nell'elaborazione di "Alcione"*, estratto da «Quaderni del Vittoriale», 13, gennaio-febbraio 1979.
- Migliorini B. (2001), *Storia della lingua italiana*, Milano, Bompiani.
- Praz M. (1960), *Bernardo Bellini e un curioso poema sul Risorgimento*, in *Bellezza e bizzarria*, Milano, Il Saggiatore, pp. 193-222.
- Praz M. (2008), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Rizzoli
- «Rivista Italica», I, giugno - luglio 1865, pp. 503-539.
- Serianni L. (2013), *Storia dell'italiano nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino.
- Serianni L. (2021), *Parola di Dante*, Bologna, Il Mulino.
- TB: Tommaseo, N., Bellini, B., Dizionario della lingua italiana*, Torino, Pomba, 1861-1879.
- Tettoni L. (1848), *Cronaca della rivoluzione di Milano*, Milano, Coi tipi di Claudio Wilmant.
- Villa A. (2018), *Sottocorno, Pasquale*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, s.v.





I NUOVI CANTIMBANCO: TRA RITO E ORALITÀ

«Cognata, avete orrore di me?»  
Sul Malatestino di d'Annunzio

ELENA VALENTINA MAIOLINI

ISSR Università Cattolica

Corresponding author e-mail: [elena.valentina.maiolini@unicatt.it](mailto:elena.valentina.maiolini@unicatt.it)

**ABSTRACT**

*Avvinto all'ambiente dove i conti si regolano col sangue, Malatestino trucidava il Parcitade, lasciategli in custodia da Guido Malatesta. Dante lo colloca col padre nell'ottavo cerchio, dove fiamme avvolgono per contrappasso i fraudolenti (sono i «mastini» che «fan d'i denti succhio», Inf. XXVII 48). Da qui lo recupera d'Annunzio per farne un personaggio chiave della sua Francesca da Rimini, il vero «giustiziere» che manda la donna all'inferno, carnefice e sobillatore. Si propone una riflessione sul lessico dannunziano della giustizia vendicativa alla luce di dantismi e varianti.*

*Bound by the environment where the problems are settled with blood, Malatestino slaughters the Parcitade, left to him in custody by Guido Malatesta. Dante places him with his father in the eighth circle, where flames envelop fraudulent people (they are the «mastiffs» that «fan d'i denti succhio», Inf. XXVII 48). From here d'Annunzio recovers him to make a key character of his Francesca da Rimini, the real troublemaker and «executioner» who sends the woman to hell. We propose a reflection on D'Annunzio's lexicon of vengeful justice in the light of dantisms and variants.*

**KEYWORDS**

*D'Annunzio; Dante; Malatesta; Justice; Vengeance; Francesca da Rimini*



**F**u interpretato da una donna il Malatestino dall'Occhio della *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, portata sulle scene dalla Compagnia di Eleonora Duse: sotto le spoglie dell'inquietante figlio minore di Malatesta da Verucchio, il terzo dopo Giovanni lo Sciancato e Paolo il Bello, stava la trentaquattrenne Emilia Varini. La salutò come «meravigliosa» la prima 'terza pagina' della storia giornalistica italiana, all'indomani dell'attesissimo debutto: «con quel suo profilo tagliente, con quella sua capellatura copiosa, con quei suoi chiari occhi, e quella sua sottile bocca crudele, ella somiglia prodigiosamente al profilo di Sigismondo Malatesta, quale ci è conservato nella bella medaglia del Pisanello». <sup>1</sup> Così il critico d'arte Diego Angeli, ma anche Domenico Oliva, già direttore del «Corriere della Sera», dalle colonne del celebre paginone del «Giornale d'Italia» salutò quel Malatestino come una «potente creazione» del d'Annunzio alla prova con la riscrittura della vicenda dantesca, non degnamente applaudita dal pubblico, «ingiusto con l'attrice e col poeta». <sup>2</sup> Perché sta lì, in «quel demonio di Malatestino», il genio di un poeta che avrebbe fallito invece con i personaggi principali, i cognati amanti, «due figure mal disegnate, forse mal concepite, da cui è assente o l'umanità o la logica». <sup>3</sup>

In effetti tra i motivi per cui oggi, a distanza di 120 anni dalla prima del 9 dicembre 1901 al Costanzi di Roma, la *Francesca da Rimini* di d'Annunzio è ancora memorabile, sta la ricchezza creativa di alcuni personaggi, tra cui soprattutto Malatestino. Come un «felice inserimento dannunziano nel cast della tragedia» lo ha segnalato ancora nel 2018 Donato Pirovano: <sup>4</sup> la rabbia che lo muove, passionale e cupa nelle sue radici profonde, è latrice di possibilità interpretative ed ermeneutiche potenti allora come oggi.

## 1. Un fantasma dal Trecento

La struttura drammatica di d'Annunzio è più ambiziosa rispetto ai precedenti del secolo che si lascia alle spalle mentre nell'estate 1901 verga gli oltre quattromila versi della sua *Francesca da Rimini*: una trentina di personaggi – contro la manciata di cinque o sette, più le guardie, delle versioni di Silvio Pellico, Eduardo Fabbri e Ulivo Bucchi –, <sup>5</sup> alcuni dei quali con una «fonction actantielle» importante, con le parole di Myriam Tanant. <sup>6</sup> Uno di questi è senz'altro Malatestino, tra le varianti più notevoli di cui si sostanzia la versione dannunziana, di molto arricchita dalla sua robustezza drammatica.

L'invenzione poggia su riferimenti storici e su almeno due grandi spunti letterari. Avvinto all'ambiente fazioso dei signori padani che regolano i conti del potere col sangue, Malatestino dall'Occhio trucidava in effetti nel 1295 Montagna di Parcitade, il prigioniero ghibellino lasciatogli in custodia dal padre Guido Malatesta, disobbedito dunque dal figlio che si fa carnefice del prigioniero contro la sua volontà, e tuttavia da questa disobbedienza rinforzato nel suo governo del comune riminese. Dante colloca Malatestino nell'ottavo cerchio infernale, dove fiamme avvolgono per contrappasso i consiglieri fraudolenti: dilaniatori dei nemici, lui e il padre sono i «mastini» che «fan d'i denti succhio»:



E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio,  
che fecer di Montagna il mal governo,  
là dove soglion fan d'i denti succhio.<sup>7</sup>

(*Inf.* XXVII 46-48)

Dalla bolgia medioevale lo recupera d'Annunzio per farne un personaggio chiave della sua prima tragedia in versi, traghettando da par suo i personaggi antichi nella modernità primo-novecentesca.

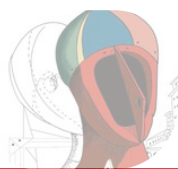
Malatestino è il più giovane «mastin» da Verrucchio, l'unico ancora celibe dei Malatesta, anche nella sua *Francesca da Rimini*, dove come «giovinetto» lo additano le didascalie (si vedano tutte quelle della scena v dell'atto II). Lo precedono nella sua prima comparsa le parole illuminanti del torrigiano, il quale in dialogo con il balestriere all'inizio dell'atto II – atto di battaglia – lo assomiglia a una «fantasima», un essere mostruoso e terrificante (la parola viene forse dal *Dizionario della lingua italiana* Tommaseo-Bellini)<sup>8</sup> e in un paragone appropriato e premonitore lo equipara alla schiava cipriota Smaragdi per l'agilità del passo, degno di «una lonza leggiara e presta molto», con evidente rimando a *Inferno* I 32, ma anche, appunto, di un fantasma:

Taci! Non parlar  
forte, ché non si sente quando viene.  
*Cammina più leggera che una lonza,*  
*e non si sente camminare.* Fa  
il paio con Messer Malatestino,  
che *te lo vedi innanzi all'improvviso*  
senza sapere donde sia venuto,  
e ti mette ogni volta  
il tremacuore, come la *fantasima*.

(II I 59-67)<sup>9</sup>

Malatestino entra in scena poco dopo, sul finire della scena iv del medesimo atto, quando «ferito vien portato su a braccia per la scala della torre, tra fiaccole accese, in sembiante di cadavere» e per accordo di atmosfera «L'ombra si fa più folta», come recita la didascalia.<sup>10</sup> A Francesca che accorre convinta che sia morto fa seguito Gianciotto, il quale ascoltando il cuore del fratello avverte che è tramortito ma vivo: «La vita non gli fugge. Ha buoni denti / da ritenerla» (II v 847-848), con un bel riferimento all'apparato masticatorio osseo di un predatore per nulla alieno dalla terzina dantesca.<sup>11</sup>

Mentre il giovinetto lentamente si riprende, chi ha assistito al colpo ne racconta l'ardire: è caduto perché procedeva a capo scoperto, «furioso perché Messere il padre / non aveva voluto ch'ei tagliasse / la gola al prigioniero» (II v 861-862), dove si noti che «tagliasse / la gola al prigioniero» è variante intensiva di «uccidesse Montagna», a conferma della crudeltà con cui il personaggio è concepito. Supporta quindi prontamente l'immagine di un uomo spietato il ritratto che ne offre Gianciotto:



Per ispegner costui,  
 così scarnito com'egli è, ci vogliono  
 catapulte e trabocchi. Questo è *cuore*  
*di piastra, fegato arido*. Segnato  
 è da Dio nella guerra come io sono.  
 Ora anch'egli sarà  
 per soprannome nominato, come  
 io sono, dal suo sfregio.

(II v 866-873)

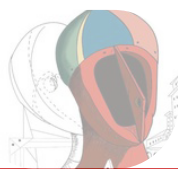
La definizione messa in bocca al primogenito contiene un recupero dal Tommaseo traduttore dei *Canti popolari greci*, dove d'Annunzio trova il verso «Ma ebbimo ferreo cuore, fegato arido», riformulato in «Questo è cuore / di piastra, fegato arido» con variazione di «ferreo cuore» in «cuore di piastra», tentate e scartate le varianti «di bronzo» e «d'acciaio». <sup>12</sup> Giungono poi le sue prime parole pronunciate nel delirio a consacrarlo come personaggio *noir*, che reclama dal padre (e dallo scrittore) il potere di condannare a morte quanti si frappongono sul suo cammino:

MALATESTINO *come uno che si svegli di subito, con violenza.*  
 Fuggirà, fuggirà... Non è sicura  
 la prigione... Io vi dico ch'ei saprà  
 fuggire... Padre, datemi licenza  
 ch'io gli tagli la gola! Io ve l'ho preso.  
 Lasciatemelo uccidere  
 [...]  
 Mettetemi una fascia  
 e datemi da bere;  
 e a cavallo, a cavallo!

(II v 876-880, 900-902)

Oltre che dal XXVII canto dell'*Inferno* la sua figura, anzi, il suo ruolo nel meccanismo drammatico proviene da uno spunto offerto dalle *Esposizioni* di Giovanni Boccaccio *sopra la Commedia di Dante*, da cui d'altro canto derivano parecchi aspetti della trama, come individuò subito nel marzo 1902 Isidoro Del Lungo. <sup>13</sup> Tra questi i più importanti sono soprattutto il matrimonio per procura (via attraverso la quale alla critica letteraria di Francesca si apre la via assolutoria della vittima di un raggio), i gesti di Paolo nell'ultima scena, quella in cui Gianciotto irrompe nella camera degli amanti afferrando il fratello traditore, e appunto, prima di ciò, l'intromissione di un consigliere malevolo:

E perseverando Polo e madonna Francesca in questa dimestichezza, ed essendo Gianni andato in alcuna terra vicina per podestà, quasi senza alcuno sospetto insieme cominciarono ad usare. Della qual cosa *avvedutosi un singulare servidore* di Gianni, andò a lui, e *raccontògli* ciò che della bisogna sapea, promettendogli, quando volesse, di *farglielle toccare e vedere*. <sup>14</sup>



D'Annunzio lavora ampliando lo spunto sul «singulare servidore» offerto da Boccaccio facendo del più giovane dei Malatesta una creatura sinistra e inquietante, di cui Francesca ha timore quando ancora sembra non averne motivo. Nella scena II dell'atto III, temendo di aver perduto un falchetto donatole da lui, così ne parla alla fedele schiava:

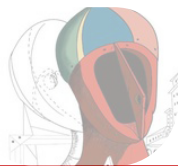
FRANCESCA                               Io n'ho paura.  
 SCHIAVA                                 Di chi paura hai tu, dama?  
 FRANCESCA                                 *Paura*  
   *ho di Malatestino.*  
 SCHIAVA                                 Ti spaventa  
   forse quell'occhio suo cieco?  
 FRANCESCA                                 No, l'altro,  
   quello che vede. È terribile.  
 SCHIAVA                                 Fa,  
   dama, che non ti guardi. [...]  
 FRANCESCA *oscuramente.*  
   Tu vigili, Smaragdi. Tutto vedi,  
   tutto ascolti, e sai tutto. Così sia  
   sempre. [...]  
   E sai tu dove sia  
   Malatestino?  
 SCHIAVA                                 Il padre l'ha spedito  
   a Roncofreddo, con trenta cavalli.  
 FRANCESCA                                 *Io n'ho paura. Guardami da lui.*

(III II 111-116, 175-177, 180-183)

Sobillatore malvagio della razza di Iago, il Malatestino di d'Annunzio sarà in effetti colui che in definitiva la manderà all'inferno, condannandola a morte certa per mano del marito geloso quando lei lo rifiuterà («Tu m'aizzi. Il pensiero / di te m'aizza l'animo, continua- / mente. Sei l'ira mia», IV I 40). In modo nascosto egli opera per istigare nel fratello maggiore il sospetto che darà soddisfazione alla sua sete di giustizia e di sangue. Il dialogo che drammatizza (con contatti verbali espliciti) lo spunto boccaccesco sul «singulare servidore» che «racontògli ciò che della bisogna sapea, promettendogli, quando volesse, di fargliele toccare e vedere», mostra in azione le differenze tra i due personaggi. La forza brutta dell'uno – rozzo, pronto a minacciare violenza, ma privo di consapevolezza e tantomeno di governo sulle proprie passioni – è un'irruenza ingenua di fronte al potere sottile e pericoloso dell'altro, abile a usare lo stiletto della parola per colpire trasversalmente (si noti l'inclinazione obliqua posta dai due periodi ipotetici):

MALATESTINO *con voce sorda e ciglio basso.*  
 E se il fratello vede che taluno  
 tocca la donna del fratello, e n'ha





sdegno e s'adopra perché l'onta cessi,  
dimmi, pecca egli?  
E se, per questo, accusato è d'avere  
contro alla donna mal animo, dimmi:  
giusta è l'accusa?

[...]

GIANCIOOTTO

Malatestino, *castigo d'inferno*,  
se non vuoi ch'io ti strappi  
l'altr'occhio per cui *l'anima tua bieca*  
offende il mondo, parla  
e dimmi quello che hai veduto.  
[...]

MALATESTINO

Ho udito bene?  
Tu hai detto... Ripeti!  
Sì, di notte, di notte  
l'ho veduto.

GIANCIOOTTO

Ti fiacco  
le reni, se tu menti.

MALATESTINO

Di notte entrare, all'alba escire. Tu  
facevi oste contro gli Urbinati.

GIANCIOOTTO

Ti spezzo, se tu menti.

MALATESTINO

*Vuoi tu vedere e toccare?*

GIANCIOOTTO

Bisogna,  
se ami scampare dalla mia tanaglia  
mortale.

MALATESTINO

Vuoi stanotte?

GIANCIOOTTO

Voglio.

(IV III 363-374, 401-411)

La centralità che «Malatestino, castigo d'inferno», occupa nel nuovo meccanismo tragico trova conferma nell'esaltazione con cui d'Annunzio ricorderà di averlo concepito. Riandando al momento in cui, sulla riva versiliana nella feconda estate 1901, si realizzò l'*Apparizione di Malatestino* alla sua prodigiosa vista interiore, così il poeta anni dopo avrebbe ricostruito ne *Il secondo amante di Lucrezia Buti* l'intuizione da cui ebbe origine il personaggio:

Era d'agosto, era il buon mese de' miei estri. Avevo lavorato di continuo e in piedi, alla mia prima tragedia dei Malatesti, sette ore e sette. Avevo la fronte in fiamme. M'ero seduto, co' gomiti su i ginocchi, col capo fra le mani, con gli occhi serrati, per *vedere* Malatestino, per creare in me la sua figura di carne e d'ossa, per inventare il suo vero aspetto nel punto ch'egli è accecato dal colpo di pietra al forzamento della Torre Galassa. Dal sangue accumulato nel mio cervello l'immagine si formò a un tratto intiera, così viva e tremenda che per isfuggirle spalancai gli occhi. E dal cervello mi balzò dinanzi, mi si piantò dinanzi su le gambe arcate di cavalcatore, mi forò con la punta nera dell'unica pupilla, mi minacciò con una guardatura che il pesto rosso faceva più bieca, come s'egli serbasse lo sguardo del coraggio anche in fondo alla ferita: Malatestino!



*Mettetemi una fascia  
e datemi da bere:  
e a cavallo, a cavallo!*

Allucinato, sopraffatto dalla mia allucinazione, non potei frenare le grida. Persistendo l'immagine nell'ombra, non potei sottrarmi all'ombra, non potei non scrollare il mio delirio di là dalla soglia fatata, non potei non domandare a gran voce una lampada, una lampada! E la compagna accorsa fu sbigottita di me come io del fantasma.

Quella sera, mentre io rimanevo in silenzio e quasi in corrucio, ella passò le sue dita magnetiche su le vene gonfie delle mie tempie; e disse: "Quanto sei ricco dentro te! La Follia non è tanto ricca, figlio."

Rabbrividii oscuramente. E sentii fremere le radici oscure della mia predestinazione.<sup>15</sup>

Come un «fantasma» alla mente di d'Annunzio appare Malatestino; una «fantasima» nelle parole del torrigiano. Il «delirio» del giovane Malatesta ferito in battaglia è, nel ricordo, quello dell'autore stesso, acceso dalla febbre della creazione. Al personaggio, infine, offrono sollievo le cure della cognata, china su di lui; al poeta sopraffatto dalla sua arte, le dita di Eleonora Duse.

## 2. Un giustiziere di primo Novecento

Riconfigurando i lacerti della prima cantica dantesca e lo spunto offerto dalle *Esposizioni* di Boccaccio, il poeta dà a questa figura un ruolo fondamentale nello sviluppo drammatico della vicenda. Il feroce Malatestino è carnefice anche di altre esistenze, come si osserva nella scena I dell'atto IV in cui particolarmente si dispiega la forza del personaggio, nel dialogo con la sola Francesca. Oltre a costituire un caso di studio esemplare del lessico dannunziano della giustizia vendicativa, la scena realizza una interessante atmosfera infernale di primissimo Novecento.

La stanza è spoglia: «semplicissima, per un effetto tragico», la descriveva d'Annunzio a Mariano Fortuny che avrebbe dovuto schizzarne il bozzetto scenografico.<sup>16</sup> Una sala ottagonale «di pietra bigia» aperta da un solo finestrone, due porte e «un usciolo ferrato per ove si discende alle prigioni sotterranee»; la decorano un mobilio essenziale, torcieri, armature e mannaie.<sup>17</sup>

Che ci si trovi all'inferno sotterraneo di Dante lo conferma il buio squarciato appena dal luccichio minaccioso delle armi appese alle pareti e da una torcia, un buio che si intuisce ancora più scuro oltre il vano che conduce alle carceri, il quale «appare nero di tenebra» – recita la didascalia al v. 108 – quando Malatestino apre la porta ferrata per finire il prigioniero. Ma soprattutto lo conferma l'urlo – «iterato», «lungo» – del prigioniero «che da più giorni grida orribilmente / sotterra» (IV II 162-163), ossia il Parciade, il cui grido proveniente «dal profondo» inframmezza di continuo il dialogo tra Francesca e Malatestino, rendendolo ancora più inquietante:



Francesca sussulta, udendo giungere dal profondo un grido attraverso la porta ov'ella è addossata.  
Viene dalla prigione un urlo iterato.  
S'ode di nuovo l'urlo del prigioniero.  
S'ode più lungo l'urlo di sotterra.

(IV I, did. rispett. ai vv. 70, 72, 93, 141)

La scena svela completamente gli aspetti demoniaci del più giovane dei Malatesta, mosso da un senso di giustizia personale e inappellabile. In apertura si apprende che il falcone cercato da Francesca è caduto di sua mano, ucciso «per la giustizia» di vendicare l'aquila che lo sparviere aveva percosso:

FRANCESCA *Giustiziere ti fai, Malatestino.*  
La tua culla tagliata fu, di certo,  
in qualche vecchio ceppo da una scure  
che molti capi vi avea mozzi prima.

*Malatestino ride convulsamente.*

MALATESTINO Cognata, avete orrore  
di me? [...]

FRANCESCA Sei un fanciullo crudele, che *prendi*  
*vendetta* d'un falcone!  
Perché l'hai morto, mentre pur l'avevi  
caro?

MALATESTINO *Per la giustizia.* [...]

FRANCESCA Folle tu fosti.

MALATESTINO Aveva morto il suo  
signore. *Fu giustizia.*

FRANCESCA *Fu malvagia follia,* Malatestino.

(IV I 1-6, 9-12, 24-26)

È significativo il contrasto discorde tra i due: ciò che a Francesca appare una vendetta crudele (si noti che nel brano di vendetta si parla in seguito a una variante espansiva, perché «Sei un fanciullo crudele, che prendi / vendetta d'un falcone» è correzione di «Sei un fanciullo crudele. Perché / tu l'hai ucciso»), per Malatestino è l'esito inevitabile cui è portato dall'ira che guida il suo braccio.

Nello scambio verbale che segue, Francesca ne mette in luce l'aspetto predatorio:

Avido d'ogni sangue  
tu sei, *sempre in agguato*,  
nemico a tutti. In ogni tua parola  
è una minaccia oscura.  
*Come una fiera mordi*  
*et aggraffi* chiunque s'avvicina

(IV I 30-35)



un ritratto ribadito di lì a poco dai fratelli Gianciotto – «Egli è un fanciullo; e, come / il giovine mastino, / ha bisogno di mordere» (IV II 191-193) – e Paolo:

*È sempre tutto artigli, pronto  
sempre alla zuffa. Prima  
la nostra gente d'arme  
diceva ch'ei chiudesse un occhio solo  
nel sonno e avesse l'altro sempre aperto.  
Ora io credo che mai non dorma e mai  
allenti il nervo della sua ferocia.*

(IV IV 515-521)

Con slancio felino, «con sùbito impeto», Malatestino risponde confessando la sua ossessione per la cognata, chiusa dalla minaccia «Ti stringerò, ti stringerò alfine!» (IV I 63). La dama si ritrae come una preda in gabbia finché sussulta al sopraggiungere del grido del Parcitade in tormento, proprio nell'istante in cui Malatestino ha appena svelato di conoscere la trama tra lei e Paolo: «Chi vuoi tu chiamare? FRANCESCA Il tuo / fratello. MALATESTINO *Quale?*» (IV I 69-70). Alla donna che gli domanda chi sia a urlare risponde con un nudo ed eloquente «Uno che deve morire» (IV I 71), estendendo in modo sottile ma esplicito l'intimidazione: «Bada, Francesca: oggi tu ti condanni» (IV I 73).

La responsabilità della prigionia straziante è attribuita senz'altro al cognato, a cui la dama si rivolge chiamandolo «forsennato» (IV I 64) e «fanciullo / perverso» (IV I 68-69), poi «carnefice, ebro di grida e di colpi» (IV I 131). Malatestino ha l'indubbio potere di dare e togliere il tormento («Quale strazio nuovo / hai trovato per lui? / L'hai tu murato vivo? [...] Toglilo dal tormento!», IV I 94-98), ma l'unico sollievo possibile per sua mano è la morte: «*Giustiziere* mi faccio, / per vostra volontà, / mia cognata» (IV I 106-108).

In un susseguirsi di allusioni, il dialogo decide la condanna di Francesca stessa. D'Annunzio fa girare dunque qui l'ingranaggio fondamentale del meccanismo tragico:

MALATESTINO Ascolta me! Giovanni  
parte a vespro per la podesteria  
di Pesaro. Tu gli hai apparecchiato  
il viatico.

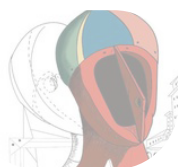
*Indica la mensa.*

Ascolta. Io posso dargli  
*un ben altro viatico...*

FRANCESCA Che intendi?

MALATESTINO Guardami bene. Io vedo pur con l'uno.

FRANCESCA Che intendi? Tu mi fai minaccia? O trami  
un tradimento contro il tuo fratello?



MALATESTINO Tradimento! Io credea,  
mia cognata, che tal parola ardesse  
le vostre labbra.

(IV I 79-89)

*Maître de condamne*, Malatestino si dice pronto ad ‘apparecchiare’ la fine di Gianciotto, prospettando ai lettori un inedito finale alternativo, ma di fronte all’inamovibile reazione di Francesca si appresta invece a finire il prigioniero, decretando con tale fine anche quella ormai certa di lei. La didascalia (al v. 150) che ne descrive l’andatura mentre si dirige verso la piccola porta che conduce alle carceri concretizza il ritratto animalesco che ne ha dato la donna poco prima: «Egli raccatta l’arme ed entra nel buio, *col suo tacito passo felino*, tenendo nella sinistra mano la torcia ardente», significativa espansione del più asciutto «entra nel buio con la torcia».

Malatestino è dunque responsabile dell’uccisione del falcone e di quella del Parciteade datogli in custodia e assassinato «contro il divieto del padre, che troppo / gli coceva» (IV II 167-168). Soprattutto, è la sua rabbia di rifiutato, in questa versione, l’espedito per cui la relazione clandestina di Paolo e Francesca viene scoperta da Gianciotto, dalle sue parole messo in sospetto e poi guidato a cogliere in fallo chi si crede solo.

Sulla via per quest’ultima impresa di sangue, Malatestino trova un ultimo potenziale intralcio nella schiava indovina al servizio della dama ravennate, la cui prontezza, a tutti ben nota, gli dà motivo di temerla:

Ora penso  
che v’è la schiava, quella cipriota...  
La serve da mezzana.  
Astuta è: fa malie...  
La vedo che va sempre  
*fiutando* il vento... *Prenderla*  
*al laccio debbo e imbavagliarla*. Questo  
è affare mio.

(IV III 449-456)

In lei trova in realtà un riflesso dei propri tratti, posti al servizio di una forza avversa. Come la schiava, anch’egli sa riconoscere e modulare il rumore dei passi: «Tu vai obliquo / sempre, e smorzi il rumore del tuo passo», dice Gianciotto a lui che parla «con voce sorda e ciglio basso» (IV III 352-353).<sup>18</sup> Per entrambi è adoperata in didascalia l’eco di *Inferno* I 24, «si volge a l’acqua perigliosa *e guata*»: in «La schiava compare su la loggia *e guata*» e in «Malatestino s’alza e va, col suo tacito passo felino, alla porta che è presso la tavola. Sta in ascolto per alcuni attimi; poi apre l’uscio repentinamente, con un gesto rapidissimo, *e guata*».<sup>19</sup> Per ambedue infine, come si diceva all’inizio, ricorre l’eco della lonza di *Inferno* I 32: chiamato da Gianciotto dopo l’iniezione del sospetto, Malatestino gli «si accosta, *leggiere e presto*, senza alcuno strepito, quasi abbia i piedi fasciati di feltro» (IV III al v. 391).





Ma se tanto Smaragdi quanto Malatestino sono risemantizzazioni della lonza dantesca, lo sono con segno opposto: sono, diremmo, una lonza «greca» e una lonza «bieca». Entrambe avanzano senza fare rumore, ma una sola delle due svela, nell'ombra che proietta, il profilo di un giustiziere infernale.

## APPENDICE

### *Francesca da Rimini*, atto IV, scena 1

Si offre in appendice la scena 1 dell'atto IV della *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, secondo il testo fissato dall'Edizione Nazionale, esempio emblematico della raffigurazione dannunziana del sistema dell'onore e della vendetta.<sup>20</sup>

## ATTO QUARTO

Appare una sala ottagonale, di pietra bigia, con cinque de' suoi lati in prospetto. In alto, su la nudità della pietra, ricorre un fregio di liocorni in campo d'oro. Nella parete di fondo è un finestrone invetriato che guarda le montagne, fornito di sedili nello strombo. Nella parete che con quella fa angolo obliquo, a destra, è un usciolo ferrato per ove si discende alle prigioni sotterranee. Contro la corrispondente parete, a sinistra, è una panca con alta spalliera, dinanzi a cui sta una tavola lunga e stretta, apparecchiata di cibi e di vini. In ciascuna delle altre due pareti a rimpetto è un uscio: il sinistro, prossimo alla mensa, conduce alle camere di Francesca; il destro, ai corridoi e alle scale. Torno torno sono distribuiti torcieri di ferro; ai beccatelli sono appesi budrieri coregge turcassi, pezzi d'armature diversi, e poggiate armi in asta: picche bigordi spuntati verruti mannaie mazzafrusti.

*SCENA I. Si vede Francesca seduta nel vallo del finestrone, e Malatestino dall'Occhio in piedi davanti a lei.*

FRANCESCA

Giustiziere ti fai, Malatestino.  
La tua culla tagliata fu, di certo,  
in qualche vecchio ceppo da una scure  
che molti capi vi avea mozzi prima.

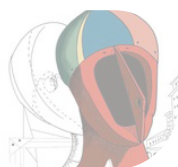
*Malatestino ride convulsamente.*

MALATESTINO

Cognata, avete orrore  
di me? V'aggrada meglio  
tal ch'ebbe la sua culla entro la rosa  
d'un liuto soave?

FRANCESCA

Sei un fanciullo crudele, che prendi  
vendetta d'un falcone!



Perché l'hai morto, mentre pur l'avevi  
caro?

MALATESTINO

Per la giustizia.

Io l'avevo lasciato ad una grù.

Quella montò alto, il falcone molto

alto si mise sopra lei, e sotto

vide un'aquila giovane volare.

15

La prese e la percosse a terra e tanto

la tenne che l'uccise.

Corsi credendo che fosse la grù;

ma trovai ch'era un'aquila.

20

Allora m'adirai.

E il bel falcone fu decapitato

perché aveva morto il suo signore.

FRANCESCA

Folle tu fosti.

MALATESTINO

Aveva morto il suo

signore. Fu giustizia.

25

FRANCESCA

Fu malvagia follia, Malatestino.

MALATESTINO

Passasi il folle con la sua follia,

e passa un tempo, ma non tuttavia.

FRANCESCA

Perché tanto sei strano?

Avido d'ogni sangue

30

tu sei, sempre in agguato,

nemico a tutti. In ogni tua parola

è una minaccia oscura.

Come una fiera mordi

et aggraffi chiunque s'avvicina.

35

Dove nascesti? Non ti diede latte

la tua madre? E così giovine sei!

La lanugine appena t'ombra il viso!

MALATESTINO *con subito impeto.*

Tu m'aizzi. Il pensiero

di te m'aizza l'animo, continua-

40

mente. Sei l'ira mia.

*Francesca si leva ed esce dal vano della finestra come per sfuggire ad un'insidia. Ella rimane presso il muro, ove brillano le armi in asta ordinate.*



FRANCESCA

Malatestino, bada! Il tuo fratello  
è per venire... Non hai tu vergogna?

MALATESTINO *incalzandola.*

Come un arco mi tendi,  
che scocca mille volte  
in un'ora e percote alla ventura. 45

La tua mano è terribile,  
che tiene la mia forza  
e la scaglia a ferire ovunque è alito.

Fuggo e m'inseguì. 50

M'avvolgi d'improvviso  
come il nembo, a ruina,  
in mezzo alla campagna,  
su le vie, sotto  
le rocche, quando vado 55

a oste. Ti respiro nella polvere  
dello stormo. La nuvola che levasi  
dalla terra calpesta  
prende la tua figura  
e tu palpiti viva e ti dissolvi 60

sotto le zampe dei corsieri che ansano,  
nell'orme che si riempiono di sangue...  
Ti stringerò, ti stringerò alfine!

*Francesca, ritraendosi lungo il muro, giunge all'uscio ferrato cui dà le spalle.*

FRANCESCA

Non mi toccare, forsennato, o chiamo  
il tuo fratello. Vattene! Ho pietà 65  
di te. Sei un fanciullo.

Vattene, se castigo  
non vuoi. Sei un fanciullo  
perverso.

MALATESTINO

Chi vuoi tu chiamare?

FRANCESCA

Il tuo

fratello.

MALATESTINO

Quale?

*Francesca sussulta, udendo giungere dal profondo un grido attraverso la porta ov'ella è addossata.*

FRANCESCA

Chi grida? Hai udito? 70



MALATESTINO

Uno che deve morire.

FRANCESCA

Montagna

dei Parcitadi?

*Viene dalla prigione un urlo iterato.*

MALATESTINO

Anch'io ti dico: Bada!

Bada, Francesca: oggi tu ti condanni.

FRANCESCA

Ah, non posso più udirlo! Anche la notte

urla, urla come un lupo;

75

e giunge l'urlo fino alla mia stanza.

Che gli hai tu fatto,

l'hai tu messo in tormento?

MALATESTINO

Ascolta me! Giovanni

parte a vespro per la podesteria

80

di Pesaro. Tu gli hai apparecchiato

il viatico.

*Indica la mensa.*

Ascolta. Io posso dargli

un ben altro viatico...

FRANCESCA

Che intendi?

MALATESTINO

Guardami bene. Io vedo pur con l'uno.

FRANCESCA

Che intendi? Tu mi fai minaccia? O trami

85

un tradimento contro il tuo fratello?

MALATESTINO

Tradimento! Io credea,

mia cognata, che tal parola ardesse

le vostre labbra; e veggo

le vostre labbra immuni,

90

ma un poco smorte. Il mio giudizio errò.

Vanamente parlai. Solo vi chiedo

anche una volta...

*S'ode di nuovo l'urlo del prigioniero.*FRANCESCA *tremante di orrore.*

Come urla! Come urla!



Chi lo tormenta? Quale strazio nuovo  
hai trovato per lui? 95

L'hai tu murato vivo? Urlerà tutta  
la vita? Va, va, corri! Fa che cessi!  
Toglilo dal tormento!  
Non voglio udirlo più.

MALATESTINO

Ecco, vado. Farò che voi abbiate 100  
una notte tranquilla, il più profondo  
sonno, senza terrore,  
poi che stanotte dormirete sola,  
cavalcando Giovanni per la via  
di Pesaro...

*Egli si accosta alla parete e sceglie tra le armi ordinate una mannarina.*

FRANCESCA

Che fai? 105

MALATESTINO

Giustiziere mi faccio  
per vostra volontà,  
mia cognata.

*Esamina il filo dell'acciaro; poi apre la porta ferrata il cui vano appare nero di tenebra.*

FRANCESCA

Tu vai  
per ucciderlo? Troppo  
ti pare aver dimorato, ah feroce! 110  
da quella sera ch'io  
ti fasciavi la ferita e deliravi

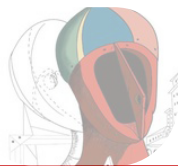
contro il tuo padre... Ancora t'odo. E mordi  
la stessa mano che ti medicò,  
ch'ebbe cura di te mentre eri infermo, 115  
che t'alleggiò la pena... Ah maledetta  
l'ora che mi piegai sul capezzale  
a confortarti.

MALATESTINO

Francesca, Francesca,  
ascolta: così certa  
è la morte nel filo di quest'arme 120  
che ho nel pugno, com'è certa la vita  
nella parola

che tu puoi dire ancora,  
la vita con le piene vene, intendi?,  
e col vento e coi giorni di vittoria. 125





*La donna risponde lentamente, con una voce eguale, come in un'improvvisa tregua dell'ansietà e dell'orrore.*

FRANCESCA

Quale parola? Chi la potrà dire?

Tu vivi di fragore.

Dov'io vivo è silenzio. Il prigioniero  
non è lontano e solo

come tu sei lontano e solo, povero 130

carnefice, ebro di grida e di colpi!

Taciturna è la sorte.

MALATESTINO

Ah, se vedere tu potessi il volto  
della sorte sospesa!

Un tristo nodo mi s'è fatto dentro 135

il capo, un nodo di pensieri come  
di folgori costrette

che colpiranno. Ascolta,

ascolta! Che la tua mano mi tocchi,

che i tuoi capelli si pieghino ancora 140

su la mia febbre, e...

*S'ode più lungo l'urlo di sotterra.*

FRANCESCA

Orrore! Orrore!

*Ella si ritrae nel vano della finestra, si siede, e poggia i cubiti su le ginocchia, pone la testa fra le palme, fissa.*

MALATESTINO *bieco.*

Tal

sia di voi.

*Egli strappa da un torciere la torcia. Posa la mannaia a terra, prende l'acciarino, lo batte e accende la torcia, mentre parla.*

Vado. Non l'udrete più.

Voglio che voi abbiate

una notte tranquilla, il più profondo 145

sonno... E farò quieto anche il mio padre

che sempre teme della fuga. Voglio

che Giovanni passando per Gradara

gli dia sicuro pegno.

O cognata, buon vespro! 150

*La donna resta immobile, come se non udisse. Egli raccatta l'arme ed entra nel buio, col suo tacito passo felino, tenendo nella sinistra mano la torcia ardente. Scompare. La piccola porta rimane aperta. Francesca si leva e*



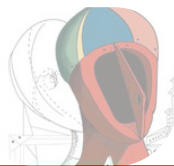
*guarda per entro al vano dileguarsi il bagliore. Subitamente corre alla soglia e chiude, rabbrivendo. L'uscio ferrato stride, nel silenzio. Ella si volge e dà qualche passo lento, a capo chino, come gravata da un gran peso.*

FRANCESCA *sommessamente, entro di sé.*  
Il più profondo sonno!

---

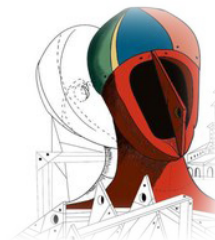
## NOTE

- 1 Contorbia 2007: v. 2, 35.
- 2 Ivi: 45.
- 3 Ivi: 44.
- 4 Pirovano 2018: 15.
- 5 Pellico 1818; Fabbri 1820; Bucchi 1814. Per l'elenco delle *Dramatis personae* dannunziane si veda la *princeps* (d'Annunzio 1902: 1-2) e ora l'edizione critica a cura di chi scrive (da cui si cita il testo col solo riferimento dei numeri di atto, scena e versi): d'Annunzio 2021: 13-15. Nei materiali elaborativi della tragedia resta traccia dei ripensamenti sui nomi degli interpreti in vista del debutto: si veda il *Catalogo dei testimoni*, ivi, pp. CCIII-CCXXXVII, alle pp. CCXIII-CCXIV.
- 6 Tanant 2004: 282.
- 7 Petrocchi 1966-1967.
- 8 Tommaseo e Bellini 1861-1879; d'Annunzio 2018: 237 n. 29.
- 9 Sempre miei i corsivi, tranne quelli che indicano le didascalie.
- 10 IV iv did. al v. 834.
- 11 Cfr. d'Annunzio 2018: 245 n. 127.
- 12 Tommaseo 2017: 181 (secondo la paragrafatura: II I 6.30 v. 8).
- 13 Del Lungo 1902.
- 14 Boccaccio 1965: 316 § 152.
- 15 Gabriele d'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in Idem 2005: v. 1, 1208-1447; Ivi: 1232. Corsivi del testo.
- 16 In una lettera del 4 settembre 1901; si veda Giacon 2017: 86-88.
- 17 IV I, did. d'apertura.
- 18 IV III 352-353 e did. al v. 362.
- 19 I IV al v. 761; IV III al 374.
- 20 d'Annunzio 2021: 237-248.



## BIBLIOGRAFIA

- Boccaccio 1965 = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, VI, Milano, Mondadori.
- Bucchi 1814 = Ulivo Bucchi, *Francesca da Rimini*, in *Tragedie di Ulivo Bucchi*, I, Pisa, Nistri, pp. 1-85.
- Contorbia 2007 = *Giornalismo italiano. 1860-2001*, a cura di Franco Contorbia, 4 voll., Milano, Mondadori.
- d'Annunzio 1902 = Gabriele d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Milano, Treves.
- d'Annunzio 2005 = Gabriele d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, saggio introduttivo di Annamaria Andreoli, 2 voll., Milano, Mondadori («Meridiani»).
- d'Annunzio 2018 = Gabriele d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno.
- d'Annunzio 2021 = Gabriele d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, edizione critica a cura di Elena Maiolini, Gardone, Il Vittoriale degli Italiani.
- Del Lungo 1902 = Isidoro Del Lungo, *Medio Evo dantesco sul teatro*, «Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti», 98, marzo-aprile 1902, pp. 23-31.
- Fabbri 1820 = Eduardo Fabbri, *Francesca da Rimino*, Rimino, Marsoner.
- Giacon 2017 = Maria Rosa Giacom, *D'Annunzio e Fortuny. Lettere veneziane (1901-1930)*, Lanciano, Carabba.
- Pellico 1818 = Silvio Pellico, *Francesca da Rimini*, Novara, Rasario e Milano, Pirotta.
- Petrocchi 1966-1967 = *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 4 voll.
- Pirovano 2018 = Donato Pirovano, *Introduzione*, in Gabriele d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, pp. 7-18.
- Tanant 2004 = Myriam Tanant, *Francesca da Rimini: de l'Enfer à la scène*, «Arzanà», 10, 2004, pp. 277-294.
- Tommaseo e Bellini 1861-1879 = Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 4 voll. in 8 tomi.
- Tommaseo 2017 = Niccolò Tommaseo, *Canti Greci*, a cura di Elena Maiolini, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore.



MITO E PSICOLOGIA: IL VIAGGIO DI PSICHE NEL MONDO

## Varcare le soglie dell'aldilà: dalle fonti antiche a Calasso

CHIARA FESTA

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna  
Corresponding author e-mail: [chiara.festa5@unibo.it](mailto:chiara.festa5@unibo.it)

### ABSTRACT

*Chi non avrebbe voluto ottenere lo stesso privilegio concesso dagli dèi a Odisseo? Cosa significa per noi mortali compiere un viaggio nell'oltretomba? Il mito risponde oltrepassando quei confini apparentemente insormontabili, mediante le nostre stesse emozioni. La funzione dei racconti di Calasso è di superare i momenti di isolamento, per riconoscersi nel racconto mitologico e vedere come le ferite dei personaggi provengano da noi stessi. Calasso recepisce il discorso di psicologizzazione del mito, che sarà la chiave d'accesso per conoscere i lati più oscuri del mondo infero, appartenenti ad Ulisse, Enea, Achille; come all'umanità intera.*

*Who would not have liked to obtain the same privilege of the one given to Odysseus by the Gods? What does it mean to us as human beings undertaking a journey to the underworld? The answer to these questions is given by the myth that inspires an immersion into our emotions, going beyond the apparently insuperable borders of our consciousness. The aim of Calasso's narratives is to make the readers get over their loneliness, in order to see themselves in the mythological story and its grieving characters. In this way, a connection is established between the reader's and the character's inner feelings. Calasso acknowledges the process of psychologization of the myth that represents the key to comprehend the most obscure sides of the underworld belonging to Ulysses, Aeneas, Achilles and the entire human race.*

### KEYWORDS

*Underworld; Soul; Psychologization of the Myth; Archetype; Ulysses; Aeneas; Dante; Calasso*



## 1. Il processo di psicologizzazione del mito in un'ottica archetipica

Quale concezione ebbero gli antichi della vita sensibile dopo la morte? Vivacchiare stentato di ombre fra ombre, mortificazione sommamente penosa, tedioso ripetere di ciò che si è già vissuto in pieno e si conosce già a fondo: visitare le dimore dei defunti è una prova straziante, si compie per raccogliere conoscenze, giusto per incontrare chi non si è avuta occasione di frequentare e per riceverne ammonimenti, in un'atmosfera psichica tumultuante di vendette non raggiunte, di stizze non placate; l'aria dei morti vibra di parole strappate ai deliri dell'ultima ora.<sup>1</sup>

Il *μῦθος* dialoga ininterrottamente con il regno dei morti, non è nato per chiarire la realtà circostante, ma per generare dei dubbi, motivo per cui si insinua nel mondo dell'oscurità e dell'ambiguità. Quest'ultimo aspetto conferma la natura psicologica del mito, ovvero la sua essenza primaria: si manifesta in ogni ambito, perché è una categoria mentale.<sup>2</sup> Il mito non ha intenzione di rivelare una qualche verità<sup>3</sup>, ma si palesa nelle zone più oscure del nostro intelletto e vivendo attraverso il suo mutamento, non si distingue facilmente. L'indagine riguardo il mito deve procedere non come il 'debito' che ogni autore ha nei suoi confronti, ma come qualcosa di estremamente mutevole perché legato all'immaginale e su quest'aspetto si basa la teoria degli archetipi di Jung, ripresa da Hillman.

La prospettiva archetipica offre il vantaggio di organizzare in fasci o costellazioni una moltitudine di eventi che provengono da aree diverse della vita. L'archetipo dell'eroe, ad esempio, appare innanzitutto nel comportamento, come pulsione ad agire, a esplorare il mondo esterno, a reagire ad ogni sfida, ad afferrare, tener stretto, ampliare.<sup>4</sup>

Archetipo deriva dall'unione di due parole greche: *ἀρχή*, il "principio"<sup>5</sup> e *τύπος*, la "forma"<sup>6</sup>, nel senso di "modello". Dunque, gli archetipi rappresentano i modelli primordiali e per questo definiti da Jung: «tipi arcaici, o meglio ancora primigeni, cioè immagini universali presenti fin dai tempi remoti».<sup>7</sup> Proprio nella psiche emergono le immagini che riscontriamo nel mito ed in quei drammi l'uomo ritrova i processi collettivi innati.

A partire dall'Illuminismo, età non della ragione ma proprio della psicologia, il mito emerge spesso come la raffigurazione di questa passione per la psicologia; la sofferenza dei personaggi mitici e il rapporto con l'aldilà, ritorna in ogni aspetto della quotidianità. In realtà, già nel Trecento, Boccaccio, aveva concepito le *Genealogie deorum gentilium* (un compendio mitografico) con questa impostazione psicologica, ovvero ricavando dalle storie infelici delle ninfe una straordinaria carica emozionale.

La letteratura italiana, infatti, si è nutrita del mito e ha scelto la mitologia per indagare tutti gli aspetti della realtà, soprattutto quelli più contorti e mostruosi. Anche Boccaccio seleziona i vari episodi mitici con l'intento di descriverne non solo la loro universalità, ma anche la loro capacità di raccontare la psiche umana. A tal proposito spicca la descrizione di Circe: Boccaccio dirà che sulla perfida maga, come su Psiche, grava «l'odio di Venere»<sup>8</sup>. La donna, dunque, è destinata inevitabilmente alla sofferenza amorosa ed è capace di



reagire in ogni circostanza con l'azione, al contrario dei personaggi con cui si scontrerà, che risulteranno immobili. Nel X libro dell'*Odissea* Circe, nonostante sia una donna ripudiata, aveva predetto ad Ulisse e ai suoi compagni la prossima meta, consigliando loro la tratta da percorrere, senza persuaderli a rimanere sull'isola, poiché il destino ormai era nelle loro mani. Queste azioni apparentemente autentiche sono un'arma a doppio taglio, dato che la prossima destinazione consiste nel regno degli inferi, l'Ade, ed è in questo caso, come narra Vernant: «non si tratta più di essere gettati al limite estremo di ciò che è umano, con il rischio di dimenticare il proprio passato e la nostra natura, ma si tratta di raggiungere i confini stessi del mondo dei morti».<sup>9</sup> Nell'epilogo di questa storia tormentata ci troviamo di fronte alla classica vicenda dell'eroe che non sa se assecondare le sue pulsioni amorose o portare a termine le imprese eroiche; lo stesso dilemma che troveremo rappresentato nell'episodio virgiliano di Didone ed Enea.

I grandi storici del pensiero greco, come Vernant, Graves e Calasso sono estremamente affascinati dal modo in cui il mito è in grado di esporre i suoi argomenti, ovvero disdegnando una definizione chiusa e mostrando la realtà dei fatti come «una sequenza di storie dalla vitalità infinita».<sup>10</sup> Per questo, come suggerisce la Sbrojavacca, sarebbe poco efficace leggere l'opera mitografica di Calasso, *Le Nozze di Cadmo e Armonia* con un'impostazione strutturalista, allegorica o ideologica, poiché bisogna avvicinarsi allo studio del mito partendo dai presupposti di Horkheimer e Adorno.<sup>11</sup> Quest'ultimi ribadiscono che il bisogno incessante di cercare delle solide credenze cui appoggiarsi, stimola l'essere umano ad inventare delle tradizioni, poiché il mito è ineliminabile.<sup>12</sup>

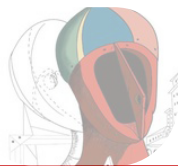
Noi, infatti, siamo raccontabili attraverso il mito anche in quei contesti che sembrano apparentemente distanti dal cosiddetto 'classicismo romantico', così come avverrà nei salotti letterari del XVIII secolo. Ormai, come sostiene Louis de Jaucourt (uno dei maggiori compilatori delle voci letterarie dell'*Encyclopedie*), «la gens du monde»<sup>13</sup> non può fare a meno della civiltà pagana, che è diventata 'la protagonista' della maggior parte delle conversazioni, essendosi inserita in tutti gli ambienti culturali: nelle cronache mondane, nel teatro e persino negli affreschi che decorano i palazzi regali.

Calasso, in realtà, nel saggio *Letteratura e gli dèi*, sostiene che già con l'età 'moderna' si è sviluppata una concezione distruttiva del mondo: sfruttare al massimo la vita umana per soddisfare i propri bisogni. Il termine mito coinciderebbe, soprattutto nel periodo delle grandi scoperte scientifiche, con la parola progresso, ovvero con il processo di erosione del sapere mitico-universale.

Dove il cavo più profondo dell'onda sarà forse un certo momento del Settecento francese, quando con la stessa disinvoltata e ilare sicumera venivano derise le puerili favole greche, il barbarico Shakespeare e le sordide storie bibliche, che si ritenevano escogitate da occhiuti sacerdoti per soffocare i Lumi nascenti.<sup>14</sup>

Calasso, in questo modo, non ammette la straordinaria diffusione del patrimonio classico nel panorama settecentesco, poiché si concentra esclusivamente sulla visione razionalistica





conseguente alle scoperte scientifiche, 'colpevoli' a suo avviso di aver offuscato il sapere antico.

Ma il mito, come ha mostrato Capaci, nell'età dei Lumi è diventato «quasi l'idioletto della mondanità»<sup>15</sup>, motivo per cui nell'educazione culturale degli Illuministi possono mancare le tesi scientifiche di Newton, ma non si può omettere l'apprendimento delle vicende delle divinità e degli eroi greco-romani. Non soltanto le divinità pagane, ma anche le ninfe riescono ad esprimere il legame ambiguo instaurato tra gli scrittori della letteratura assoluta e le immagini mentali. La «letteratura assoluta sarà dunque quella che dimostra una sensibilità particolare ai fenomeni più sconcertanti dell'esistenza psichica [...]»<sup>16</sup>, ovvero è possibile ritrovare nelle storie raccontate da Calasso le emozioni inconsce della nostra vita.

Ma chi erano, dopo tutto, le Ninfe? A questi esseri dalla vita lunghissima, seppure non eterna, l'umanità deve molto. Attratti da loro, più che dagli umani, gli dèi cominciarono a fare incursioni sulla terra. E prima gli dèi, poi gli uomini, che imitano gli dèi, riconobbero che il corpo delle Ninfe era il luogo stesso di una conoscenza terribile, perché al tempo stesso salvatrice e funesta: la conoscenza attraverso la possessione. Una conoscenza che dà la chiaroveggenza, ma può anche consegnare chi la pratica a una peculiare follia.<sup>17</sup>

Graves, nel libro *I miti greci*, descriverà in maniera psicologica le imperfezioni degli eroi, poiché il mito ormai è entrato nel quotidiano, non soltanto in senso concreto ma anche nel modo in cui quelle vicende vengono raccontate e date per scontate.

Già il cavaliere Louis de Jaucourt aveva compreso quanto fossero necessari i miti greco-romani per comprendere la realtà circostante: dai soggetti protagonisti dei grandi romanzi e delle commedie, alle figure rappresentate sui soffitti. Infatti, pittori come Tiepolo, in quel periodo riproducono le favole mitiche ormai diventate familiari; e Calasso gli dedica un'intera opera, apprezzando la sua peculiarità artistica: le figure rappresentate sembrano muoversi come delle immagini mentali 'mitiche'.

«È un idola della luce travestita da essere umano». Con queste poche parole vengono offerti gli elementi indispensabili per avvicinarsi a Tiepolo: la luce, il teatro (la maschera, il travestimento). E soprattutto l'idolatria, la naturale reverenza verso l'immagine.<sup>18</sup>

Secondo la Cammagre<sup>19</sup>, de Jaucourt aveva seguito la scia demistificante dei moderni, in un momento storico in cui Rousseau ed Herder aspirano a riscoprire il modo di sentire dei popoli primitivi. In questo senso a partire dall'*Encyclopédie*, nel secolo del sensismo, il mito viene riabilitato: il riflesso interiore delle immagini mitiche è un modo per definire le nostre passioni. Inoltre, non bisogna dimenticare, che il mito, con queste stesse basi, ha avuto una sua evoluzione anche nel melodramma settecentesco, ovvero nella tragedia in musica viene psicologizzato nel momento in cui si mette in moto la rappresentazione con una certa frequenza.

Dunque, occorre tenere a mente il panorama composito della ricezione nel Settecento: da una parte la psicologizzazione in senso letterale nei romanzi 'archeologici' settecenteschi (ad es. Verri), dall'altra i libretti di Metastasio, che riportano il mito alla sensibilità presente.



Questi presupposti sono essenziali per lo studio del mito in Calasso e per comprendere come mai il mito sia stato nel Novecento, come lo è ancora oggi, il luogo della libertà. Leggere Calasso vuol dire avere la consapevolezza che noi siamo ‘figli del *μῦθος*’ e riscoprire le radici della nostra cultura, grazie ad un’analisi di tipo non solo letterario e storico ma anche filosofico, psicologico e religioso.

La scoperta di antichi miti nel comportamento, nei fenomeni che assimiliamo senza pensarci come realtà usuale e assolutamente non mitica – è questa la rivelazione cercata dalla psicologia degli archetipi. [...] Oltre al nostro obiettivo di connettere il disordine umano a un mito più ampio, stiamo anche cercando di collegare l’esperienza presente alla cultura storica, nella speranza di aprire una porta chiusa da lungo tempo e sprangata su entrambi i lati: giacché la storia e la sua erudizione attestano unicamente ciò che è morto, passato e finito, mentre la psicologia è interamente contenuta all’interno dell’anima soggettiva, dolorosamente presente e personale. Sto cercando di dimostrare come l’antichità possa essere rilevante alla vita della psiche e come la vita psichica possa vivificare l’antichità.<sup>20</sup>

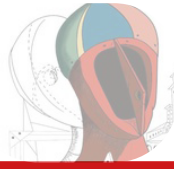
## 2. La *κατάβασις* nel regno dei morti come riscoperta della psiche

L’aspetto più terrorizzante dell’oltretomba omerico è l’indifferenza, che si manifesta come assenza di punizioni. Perché distinguere meriti e colpe, se lì tutti diventavano uguali nell’inermità, nell’inconsistenza, nel desiderio di bere sangue per ristorare i brandelli di anima che il fuoco dei roghi non aveva totalmente combusto e strappato dalle ossa bianche? Quella visione non poteva durare a lungo, nell’età che non era più degli eroi, ma dei cantori che raccontavano le storie degli eroi scomparsi.<sup>21</sup>

Per un mortale, immaginare di scendere nel mondo ultraterreno, significa compiere un viaggio psicologico: varcare le soglie dell’ignoto, reincontrare le anime defunte e vivere in anticipo un destino che è stato già scritto. Da secoli gli antichi greci, si erano interrogati riguardo la vita dopo la morte, trovando una risposta nell’Ade: luogo misterioso, destinato alle anime defunte.

La maggioranza degli studiosi è concorde nell’immaginare la localizzazione dell’Ade in una zona sotterranea, anche se spesso viene evocato un generico ‘mondo’ situato al di là dell’Oceano.<sup>22</sup> Per questo motivo risulta complesso decifrare in modo esaustivo le indicazioni riguardo la geografia degli Inferi a partire dall’*Odissea* omerica, come ha affermato lucidamente Burgess<sup>23</sup>. Nell’XI libro dell’*Odissea*, l’eroe di Itaca, per primo, compirà la celebre *νέκνυια*, la discesa nel regno infero, oltrepassando i confini dei mortali e scontrandosi con una geografia indefinita, dove le anime peccatrici si confondono con quelle degli eroi epici.

La mirabile piattezza della visione omerica scompare negli abissi ordinati che di nuovo si spalancano di cielo in cielo. E Ade, dalla sua muffa sotterranea, viene catapultato nell’atmosfera, nel cono d’ombra fra la terra e la luna, come se la fodera della terra si rovesciasse all’esterno, nel cielo, e li



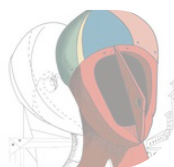
abbandonasse in un fascio di agitata oscurità le schiere delle anime che sino allora aveva accolto. Quella è l'immensa sala d'attesa dei morti, trascinati dai venti.<sup>24</sup>

Il valore primario del termine *νέκνιαι* è “rito di evocazione dei morti”,<sup>25</sup> motivo per cui molti critici<sup>26</sup> ritengono che Ulisse non abbia mai avuto accesso a questo territorio ultramondano, ma sia rimasto alle soglie. Allo stesso modo il termine *κατάβασις* è complesso da definire, poiché rappresenta non soltanto i viaggi infernali compiuti dagli eroi, ma anche le generiche descrizioni dell'aldilà, talvolta accompagnate da terribili visioni, durante le quali si crea un contatto con le anime decedute.<sup>27</sup> Infatti, nella *νέκνιαι* omerica, come ha mostrato Jouanna,<sup>28</sup> si possono riscontrare alcuni indizi testuali che confermerebbero l'avvenuta discesa nel mondo infero da parte del protagonista, ad es.: il dialogo tra l'eroe e la madre Anticlea (v. 164).<sup>29</sup> In questo passo Odisseo afferma che la necessità lo ha fatto “discendere” nel regno dell'Ade, impiegando il verbo *κατάγω*,<sup>30</sup> ossia *κατά* (prefisso che indica un movimento verso il basso) più *ἄγω* “portare”.<sup>31</sup> Mentre in altri luoghi sembrerebbe una ‘resurrezione’ dei morti, come ai vv. 36 s.,<sup>32</sup> quando Ulisse, dopo essere giunto al punto indicato da Circe, aveva sparso il sangue delle vittime sacrificali in una fossa, da lì le anime provenienti dall'Erebo si erano radunate (*αἶ δ' ἄγέροντο / ψυχὰὶ ὑπέξ' Ἐρέβευς*) per venire a berlo. Quest'ultimo elemento, che si tratti di una discesa negli Inferi o meno, è del tutto centrale nella narrazione di Omero, poiché nel momento in cui le anime si riappropriano della memoria, l'eroe può raggiungere lo scopo del suo viaggio nell'Ade: interrogare l'indovino Tiresia per acquisire informazioni riguardo il suo rimpatrio ad Itaca. La memoria<sup>33</sup> a sua volta genera la verità, che diventa collegamento metaforico tra il viaggio immaginario nell'oltretomba e il ritorno vero e proprio del protagonista.

Tutto il dialogo tra Ulisse e il vate è incentrato sull'ossessiva ricerca della verità, che non è mai una sola, perché conoscere l'oscuro Ade significa guardare oltre le verità umane. Tiresia, dall'altro canto, era in grado non solo di dialogare con i morti, ma anche di profetizzare realtà invisibili agli occhi umani, nonostante fosse stato punito da Hera con la mancanza della vista.

Tiresia era di entrambi i sessi, e ciò implica che soltanto il suo tipo coscienza può penetrare nel mondo invisibile di Thanatos e in tutte quelle componenti psichiche della natura umana che derivano dalla morte e che possono essere comprese soltanto nei termini dell'unica certezza dell'anima: la morte.<sup>34</sup>

La maga Circe aveva già preannunciato<sup>35</sup> a Odisseo che il profeta gli avrebbe indicato la via da percorrere e per questo l'eroe, memore degli avvertimenti della donna, insiste proprio su quest'aspetto. Il rapporto tra la memoria e la verità è declinato in diversi modi nell'XI canto dell'*Odisea*, attraverso l'uso dell'agg. *νημερτής*, “vero”<sup>36</sup> nel senso di ‘non ingannevole’: già nel primo dialogo, quando l'indovino promette di dire “cose vere”, ma solo dopo aver bevuto il sangue sacrificale (v. 96 *αἵματος ὄφρα πίω καὶ τοι νημερτέα εἶπω*); nella conclusione della profezia, ovvero quando il vate sostiene di aver proferito soltanto “parole veritiere” (v. 137 [...] *τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω*); e quando Tiresia rassicura l'eroe,



affermando che la madre, come tutte le anime, potrà dirgli la verità solo dopo aver compiuto il rito sacro (v. 148 *αἵματος ἄσσον ἴμεν, ὁ δέ τοι νημερτές ἐνίψει*). Questa libertà di parola è consentita dall'oscurità dell'ambiente circostante, poiché in un luogo tetro ed indefinibile, come quello dell'Ade, tutti i vincoli umani sono oltrepassati da una realtà terribilmente vera, ma inspiegabile. Gazis<sup>37</sup>, infatti, ritiene che la *νέκνυια* omerica, seppure rappresenti un segmento narrativo sostanziale per l'intera trama (Odisseo nell'Ade riceverà le indicazioni per raggiungere Itaca), sia lo spazio per la sperimentazione poetica, poiché il contesto ultraterreno giustifica la libertà narrativa del poeta. A tal proposito ha coniato l'espressione «*poetics of Hades*», ovvero le storie ascoltate nell'Ade forniscono una versione alternativa dell'epica tradizionale, dove le virtù eroiche come la *τιμή* "onore" e il *κλέος* "gloria" non definiscono il valore delle anime, ma ogni storia si affida alla stessa *τύχη* "sorte". Secondo Calasso<sup>38</sup>, infatti, l'aspetto più destabilizzante della geografia omerica sta proprio nel fatto che le anime non sono distinte tra loro, ma tutte sovrastate dal desiderio di bere il sangue, durante l'atto necromantico, per ritrovare nella memoria la cognizione del mondo reale. In altre parole, come afferma la Romani, l'aldilà omerico è: «una sorta di democratico annientamento cala a livellare i destini oltremondani di uomini da nulla, come quello del marinaio Elpenore, caduto giù dal tetto in preda all'ubriachezza o [...], delle grandi eroine del mito e degli eroi che hanno combattuto a Troia».<sup>39</sup> Per Omero eroe è sinonimo di uomo, come gli dèi sono sinonimi dei *daimones*, ovvero le forze celesti si mescolano a quelle oscure.

Omero, come è accennato in Plutarco, si rifiuta di distinguere fra dèi e *daimones*: «sembra usare i due termini indifferentemente e parla degli dèi come *daimones*». Questo impedisce di scaricare sui *daimones* le azioni tenebrose degli dèi e vieta ogni concezione di una scala dell'essere dove, attraverso purificazioni successive, si possa ascendere verso il divino o il divino possa ordinatamente discendere verso l'uomo.<sup>40</sup>

La concezione omerica di un aldilà, dove i morti non sono differenziati per le loro responsabilità terrene, è contrastata da quella immaginata da Platone nei suoi dialoghi, che svelano ulteriori dati discordanti. Nel *Gorgia* si riferisce un giudizio *post mortem*, ovvero gli uomini dopo essere stati spogliati del corpo, il maggior 'portavoce' della vita mortale, sono giudicati in base alla purezza della loro anima. Quest'ultimo elemento, ripetuto ossessivamente anche nel *Fedone*, è di ascendenza orfico-pitagorica: la concezione che l'anima debba essere purificata quotidianamente attraverso differenti pratiche, come l'astinenza dai piaceri carnali.<sup>41</sup> Secondo il filosofo il *θάνατος* "morte" è la *διάλυσις*, letteralmente lo "scioglimento",<sup>42</sup> nel senso di "scomposizione" dell'anima e del corpo (*topos* omerico); anche se entrambe le parti conservano le condizioni che erano peculiari in vita. La condanna finale si configura come un momento di riconoscimento 'totalizzante', coinvolgendo il passato, il presente e il futuro delle anime (*Gorgia* 525b-525c):



[b] Προσῆκει δὲ παντὶ τῷ ἐν τιμωρίᾳ ὄντι, ὑπ' ἄλλου ὀρθῶς τιμωρουμένῳ, ἢ βελτίονι γίνεσθαι καὶ ὀνίνασθαι ἢ παραδείγματι τοῖς ἄλλοις γίνεσθαι, ἵνα ἄλλοι ὀρῶντες πάσχοντα ἢ ἂν πάσχη φοβούμενοι βελτίους γίνωνται. Εἰσὶν δὲ οἱ μὲν ὠφελούμενοί τε καὶ δίκην δίδόντες ὑπὸ θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων οὗτοι οἱ ἂν ἰάσιμα ἀμαρτήματα ἀμάρτωσιν· ὅμως δὲ δι' ἀλγηδόνων καὶ ὀδυνῶν γίνεταὶ αὐτοῖς ἡ ὠφελία καὶ ἐνθάδε καὶ ἐν Ἄϊδου· οὐ γὰρ οἶόν τε ἄλλως ἀδικίας ἀπαλλάττεσθαι. [c] Οἱ δ' ἂν τὰ ἔσχατα ἀδικήσωσι καὶ διὰ τὰ τοιαῦτα ἀδικήματα ἀνίατοι γένωνται, ἐκ τούτων τὰ παραδείγματα γίνεταὶ, καὶ οὗτοι αὐτοὶ μὲν οὐκέτι ὀνίνανται οὐδέν, ἅτε ἀνίατοι ὄντες, ἄλλοι δὲ ὀνίνανται οἱ τούτους ὀρῶντες διὰ τὰς ἀμαρτίας τὰ μέγιστα καὶ ὀδυνηρότατα καὶ φοβερώτατα πάθη πάσχοντας τὸν αἰεὶ χρόνον, ἀτεχνῶς παραδείγματα ἀνηρημένους ἐκεῖ ἐν Ἄϊδου ἐν τῷ δεσμοτηρίῳ, τοῖς αἰεὶ τῶν ἀδίκων ἀφικνουμένοις θεάματα καὶ νουθετήματα.

[b] Ora, a chiunque subisca una punizione inflitta correttamente da un altro spetta o divenire migliore e trarne beneficio o divenire un esempio, affinché altri, guardandolo soffrire ciò che subisce, divengano migliori in preda alla paura. Coloro i quali ricevono un vantaggio e scontano la giusta pena per mano degli dèi e degli uomini sono quelli che hanno commesso malefatte curabili; qui come nell' Ade, per loro il vantaggio passa attraverso dolori e sofferenze: non è infatti possibile separarsi dall'ingiustizia in altro modo. [c] Quelli che invece abbiano commesso le peggiori ingiustizie e a causa di siffatte azioni ingiuste siano ormai irrecuperabili, per queste divengono esempi: loro stessi non possono più ricevere alcun beneficio perché sono irrecuperabili, ma lo ricevono altri, quelli che li guardano patire per sempre le più grandi, dolorose e terribili sofferenze a causa delle loro malefatte; stanno appesi là, nella prigione dell' Ade, semplicemente in quanto esempi, immagini concrete e monito per gli ingiusti che per sempre vi giungeranno.<sup>43</sup>

Platone, dunque, compie una distinzione tra le diverse colpe terrene: *ἰάσιμα* "curabili",<sup>44</sup> quando il condannato trae un giovamento dalla pena (*ὠφελέω*, 'essere utile');<sup>45</sup> e *ἀνίατοι* 'incurabili',<sup>46</sup> in tal caso il defunto offre un beneficio a chi ne assiste, essendo indotto a non commettere lo stesso sbaglio. Queste immagini sofferenti divengono "paradigmatiche", appaiono come delle *θεάματα καὶ νουθετήματα*, dei "quadri e moniti" eterni. L'irreparabilità o la rimediabilità di questi peccati viene descritta con un linguaggio metaforico attinto dalla medicina, ovvero ci si chiede se queste anime possano o non possano 'essere curate' a seconda delle proprie responsabilità; il giudice si trasforma in un medico che prescrive il trattamento correttivo.<sup>47</sup>

Nelle società antiche, come ha dimostrato Doralice, è comune la concezione della punizione esemplare: gli uomini alla vista delle terribili conseguenze delle loro azioni turpi, sono indotti a non ripetere gli stessi errori. Il mondo ultraterreno del *Gorgia* appare come «una società speculare a quella dei terreni»<sup>48</sup>; si ha l'impressione che i morti subiscano le pene come se fossero ancora vivi, anche se del corpo resta soltanto il cadavere. Platone sta invitando i suoi discepoli a coltivare la propria anima in vita, poiché raggiunto l' Ade, luogo convenzionalmente oscuro e avvolgente, i 'veli' acquisiti in vita svaniranno e spetterà ai severi giudici (Minosse, Eaco e Radamanto) l'ultima dolorosa sentenza. In fin dei conti quello del *Gorgia* è un «mito ottimistico»<sup>49</sup>, molto vicino alla fede cristiana, poiché infonde un messaggio di speranza: nel giudizio finale i buoni saranno ripagati delle sofferenze terrene.

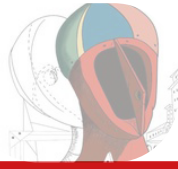




Nel *Fedone* Platone differenzia le anime sulla base dei peccati commessi in vita, con una maggiore attenzione riguardo le indicazioni topografiche, ad es. i condannati irrecuperabili sono catapultati nel Tartaro, senza ricevere una seconda *chance*;<sup>50</sup> mentre le anime pentite degli omicidi e di coloro che sono stati violenti verso i genitori, a causa di uno stato mentale alterato, ottengono un'ulteriore possibilità. Dopo aver trascorso un anno nel Tartaro, i primi vengono spinti verso il fiume Cocito e i secondi verso il Periflegetonte, con l'intento di raggiungere la palude Acherusia, nella quale provano a persuadere le proprie vittime per essere ammessi nel lago e liberati dalla sofferenza; oppure vengono sospinti nuovamente verso il Tartaro.<sup>51</sup> Infine vengono menzionati coloro che si sono distinti per una condotta di vita impeccabile, dediti ad una sorta di santità, ovvero hanno vissuto seguendo la norma divina (*óσίως*); questi sono destinati a raggiungere i luoghi più alti e ad abitare in una dimora eterea (*εἰς τὴν καθαρὰν οἴκησιν*). Platone poi, specifica quali sono gli uomini a cui si sta rivolgendo: quelli che si "sono purificati" in vita (*καθαίρω*) con l'esercizio della filosofia, gli unici destinati a "raggiungere dimore ancora più belle" (*εἰς οἰκῆσεις ἔτι τούτων καλλίους ἀφικνοῦνται*). Da qui la narrazione resta sospesa, poiché il filosofo afferma di non essere in grado di descrivere questi luoghi meravigliosi, "non essendo facile narrare" (*οὔτε ῥάδιον δηλῶσαι*) una bellezza fuori dall'ordinario. Anche in questo dialogo le pene da scontare, così come i premi da ricevere, non sono precisati accuratamente, lasciando i dettagli alla fantasia del lettore. Quest'ultimo aspetto conferma la tesi precedente: la funzione dei miti platonici è paideutica non soltanto per chi patisce materialmente, ma soprattutto per la comunità esterna ancora illesa.

Platone, però nei suoi scritti, aveva contaminato le diverse teorie riguardo l'aldilà, attingendo sia dalla tradizione mitica sia dalla dottrina orfica e pitagorica, ovvero l'anima può rinascere in molteplici forme: sopravvivendo beata nel regno dei morti, collocato nel mondo celeste (nel *Fedone*) oppure trasmigrando da un corpo all'altro, in modo da espiare completamente i peccati primordiali (nella *Repubblica*).<sup>52</sup> Un primo riferimento esplicito alla teoria della metempsicosi si può rintracciare proprio nel *Fedone*, quando le anime, dopo aver dimorato nella palude Acherusia per un tempo breve o più lungo (*αἱ μὲν μακροτέρους, αἱ δὲ βραχυτέρους*) a seconda di quanto è stato stabilito dal loro destino (*εἰμαρμένους χρόνους*), ritornano nel mondo dei viventi, rinascendo in una nuova forma (*πάλιν ἐκπέμπονται εἰς τὰς τῶν ζῴων γενέσεις*). La teoria della metempsicosi, in questo dialogo, si intreccia con il giudizio finale atteso dalle anime, che potrebbe risultare meno salvifico rispetto a come era stato presentato nel *Gorgia*, anzi a tratti sembrerebbe paradossale, se si considera che l'anima continuerà il suo corso anche dopo la punizione infernale. Nel *Fedone*, in realtà, l'idea che l'anima potrà rivivere in un altro corpo, non si presenta come la valida alternativa al giudizio *post mortem*, non ha un valore moralizzante.<sup>53</sup> Invece, nella *Repubblica* questa supposizione verrà ampiamente discussa da Platone, mediante la narrazione del mito di Er, testimone oculare dell'ordine cosmico nell'Aldilà e della reincarnazione delle anime, nella quale emerge una visione del mondo differente: la nostra vita è ridotta ad un ciclo infinito di eventi sui quali non abbiamo alcun controllo. Platone, nella sezione iniziale di





questo dialogo, si era esposto scetticamente riguardo ai premi e alle punizioni dell'aldilà, definendoli dei “miti” (*μῦθοι περὶ τῶν ἐν Αἴδου*) nel senso di “storielle di poco conto”, che nonostante siano state derise (*καταγελάω*), torturano ugualmente l'animo degli uomini, per il timore che siano vere.<sup>54</sup> Ma Er, durante la sua permanenza momentanea nella dimora di Ade, aveva assistito personalmente al giudizio ultraterreno a cui erano sottoposte le anime, giunte nell'aldilà: quelle giuste (*τοὺς μὲν δίκαιους*) erano inviate verso il cielo (*ἄνω διὰ τοῦ οὐρανοῦ*); mentre le ingiuste (*τοὺς δὲ ἀδίκους*) verso il “basso” (*κάτω*), ossia nel Tartaro.<sup>55</sup>

Si ripropone la contrapposizione tra le anime dei buoni e quelle dei cattivi, con un elemento aggiuntivo: i defunti vengono differenziati con dei segni identificativi (*σημεῖα*), come se fossero ‘marchiati’ in base ai premi ricevuti o ai peccati commessi; l'ulteriore monito a comportarsi giustamente in vita.

Durante questa narrazione mitica, però, c'è spesso il riferimento alla necessità degli eventi, ovvero il tempo mortale trascorrerebbe secondo una prescrizione superiore ed esterna alle volontà umane; ripetutamente si nomina la dea *Ἀνάγκη* “Necessità”, che ha il compito di “volgere” (*ἐπιστρέφω*)<sup>56</sup> “tutte le sfere” (*πάσας περιφοράς*), ovvero imprimere il moto ad ogni orbita celeste.<sup>57</sup> Anche se i morti, nel rispetto della necessità (*ἀναγκαίως*) compiono volontariamente la scelta della nuova vita, o meglio in quale essere trasformarsi, in base a che vita hanno vissuto precedentemente.<sup>58</sup> Il momento successivo è quello dell'oblio: le anime, dopo aver scelto la nuova sembianza, si accingono a bere dalle acque del fiume Amelete, e sorso dopo sorso dimenticano tutto. Dunque, come ha mostrato Ferrari, a differenza del *Gorgia* il giudizio finale non è definitivo e non dovrebbe intimorire gli uomini, poiché rappresenta «un piccolo episodio del divenire cosmico»<sup>59</sup>; tutta la narrazione è concentrata sul ciclo delle nascite e delle rinascite ed anche la morte viene inserita in questo flusso. Seguendo il punto di vista di Ferrari, il dialogo avrebbe una sorte di «esito laico», ovvero l'anima si dovrebbe comportare in modo giusto, non per i meravigliosi premi nell'aldilà, ma perché la giustizia corrisponde ad un'anima felice; oppure, come ritiene Annas, l'anima non dovrebbe sentirsi in colpa per le punizioni ricevute, avendo svolto delle azioni non scelte direttamente dalla propria volontà.<sup>60</sup> Per questo motivo, secondo diversi critici tra cui Vegetti<sup>61</sup>, questo finale moralizzante sembrerebbe una sorta di «supplemento retorico» per persuadere maggiormente i lettori, ancora scettici riguardo il giudizio divino e la pratica della giustizia terrena.

Platone, nella conclusione finale della *Repubblica*,<sup>62</sup> come aveva sostenuto precedentemente lo stesso Vegetti<sup>63</sup>, esorta gli uomini a predisporre in anticipo l'anima al momento della scelta, poiché da quella circostanza scaturisce la sorte felice o infelice di ognuno nella vita presente, ma anche nella rinascita futura. Infatti, nelle ultime parole di questo dialogo si percepisce un senso di grande ‘collettività’, enfatizzato dall'uso della prima persona plurale: quando si specifica che il racconto potrà salvare anche *ἡμᾶς* “noi”, se *ἂν πειθόμεθα αὐτῷ* “gli prestiamo fede”; e in tutti i verbi successivi rivolti ad un noi, che è invitato a prendere coscienza delle proprie e altrui responsabilità (ad es. *τὴν ψυχὴν οὐ μανθησόμεθα* “non



contamineremo l'anima; ἄνω ὁδοῦ ἀεὶ ἐξόμεθα “sempre seguiremo la vita che conduce verso l'alto; τὰ ἄθλα αὐτῆς κομιζόμεθα “otterremo i premi della giustizia”.

In sintesi, se ci dedichiamo alla filosofia, praticando “la giustizia accompagnata dall'intelligenza” (δικαιοσύνην μετὰ φρονήσεως), assicuriamo un 'continuum' beato alla prossima forma di esistenza, nel nostro “cammino di mille anni” (ἐν τῇ χιλιέτει πορείᾳ).

Questa ipotesi supererebbe le critiche di incoerenza al testo platonico, confermate, a mio avviso, anche da un altro aspetto: Platone precisa che le anime scelgono la loro mutazione, prima di bere alle acque del fiume Amelete. Quindi, pur facendo parte di un ciclo 'necessario', i defunti sono consapevoli e autonomi nel compiere una scelta, derivante dalle azioni perpetrate in vita. Basti fare alcuni esami: Odisseo, uomo dedito alle fatiche e guarito dalla brama di gloria, sceglie di trasformarsi nel suo opposto, un uomo ἰδιώτης “comune”<sup>64</sup> nel senso di “ignorante”; oppure gli uomini ingiusti mutano in “bestie selvagge” (ἄγρια)<sup>65</sup>, così come quelli giusti in “animali domestici” (ἤμερα).<sup>66</sup>

L'accento religioso che ne pervade la conclusione, e che è estraneo al resto del dialogo, segnala tuttavia anche il coinvolgimento profondo - e non soltanto teorico - dell'autore Platone nel disegno che è venuto tracciando della città giusta e della forma di vita che le è connessa. In questo senso, l'ultima pagina del libro costituisce senza dubbio un'adeguata conclusione di tutto il grande dialogo.<sup>67</sup>

L'immaginario platonico di un aldilà superiore al mondo dei mortali si insinuerà successivamente in un epigramma funebre callimacheo<sup>68</sup>: il suicidio del protagonista, Cleombroto, viene addotto alla lettura del *Fedone* di Platone. La sua vita, infatti, non era infelice, non gli era accaduto nulla di male per cui dovesse morire (οὐδὲν ἰδὼν [...] κακόν); ma le parole platoniche, riguardo il destino dell'anima immortale, erano state talmente convincenti da indurlo a compiere questo folle gesto. Inoltre, Platone, nel *Fedone* aveva respinto l'idea che il suicidio non fosse lecito (61c 9 s. οὐ μέντοι ἴσως βιάσεται αὐτόν· οὐ γάρ φασι θεμιτὸν εἶναι), ciò sembrerebbe una ripresa concreta dei precetti platonici; in realtà si tratta di un gioco di rimandi volutamente parodistici.<sup>69</sup>

Negli epigrammi funebri la comunicazione tra i vivi e morti assume una forma nuova: si dà la parola ai morti in un contesto 'metanarrativo', ovvero il tempo della storia passata, pur non corrispondendo al presente, sembra procedere in contemporanea. «Se tutto ciò è vero, quella che è raccontata qui non è tanto una storia di defunti e di morti, quanto piuttosto una storia di viventi e vita, impastata di orgogli e di esclusioni, di dominio e di ideologie, di paure e di crudeltà, di affetti e di memorie, esattamente come tutte le altre possibili».<sup>70</sup> In tal senso l'epigramma di Cleombroto non va letto in maniera esemplare, ovvero come un monito a seguire o non seguire quelle indicazioni 'mortifere', ma come una mera giustificazione e consolazione di un evento inspiegabile.

I defunti non vorrebbero separarsi dai loro cari, che a loro volta trovano sollievo in queste narrazioni di tipo biografico<sup>71</sup>, ovvero la voce del defunto è: «una proiezione dei sentimenti e delle convinzioni di chi è ancora in vita di fronte alla morte».<sup>72</sup>



Platone, dunque, aveva rintracciato nel mondo ultraterreno elementi differenti rispetto alle descrizioni omeriche, anche se è possibile scorgere un dato comune in entrambe le fonti: viene raffigurato un luogo senza un codice di condanna ben rintracciabile, ovvero non esiste un determinato castigo per ogni tipologia di azione. In Omero le uniche punizioni precisate, ormai diventate proverbiali, sono quelle di tre personaggi: Tizio (il cui fegato viene divorato senza sosta da due avvoltoi); Tantalo (afflitto da fame e sete perenne); e Sisifo (condannato a far rotolare eternamente un masso); da qui la locuzione d'uso comune «fatica di Sisifo». Il significato ricorrente di quest'ultima espressione conferma la tesi di Doralice<sup>73</sup>, ovvero queste condanne vogliono enfatizzare la frustrazione delle anime, in una società caratterizzata dalla 'cultura della vergogna': gli eroi provano molto dolore, nel momento in cui non riescono a primeggiare sull'avversario e sono privati della loro *τιμή* "onore". Tutta la narrazione omerica è incentrata sui dialoghi tra l'eroe e le anime<sup>74</sup>, incontrate nel corso di un percorso, non solo fisico, ma soprattutto interiore e di grande consapevolezza.

Al di là dell'intreccio narrativo, in cui la *Nekyia* si configura come la necessaria premessa per il ritorno a casa, in realtà rappresenta il culmine parabolico del processo conoscitivo che abbiamo delineato finora. È l'attingimento di un sapere supremo e totale, simboleggiato per l'appunto dall'Ade che, nell'immaginario mitico dei Greci, non è solo il luogo della morte, ma anche e soprattutto lo spazio abissale in cui si nasconde l'origine di tutte le cose, la ragione ultima della vita.<sup>75</sup>

Infatti, come ha mostrato la Fletcher<sup>76</sup>, Omero non si concentra sulle descrizioni grottesche e fantasiose di questo luogo infernale: non c'è nessun traghettatore, non c'è un cane da guardia a tre teste, né demoni da placare, ma si lascia tutto all'immaginazione del lettore. Per questo, seguendo i presupposti di Hillman, bisogna riscoprire nella tradizione classica, forze psichiche che si dissolvono nel mondo, attraverso la molteplicità della categoria dell'immaginale: «Essi sono perciò le vie del 'ritorno', dell'epistrotefe, all'immaginazione. E ci dicono che il ritorno alla Grecia non è un estetismo romantico o simbolista. Ma, piuttosto, una discesa nella caverna».<sup>77</sup> Allo stesso modo va intesa la discesa volontaria nell'Ade di Orfeo, che ha l'intento di riportare in vita la moglie Euridice prematuramente scomparsa.

Ma si può parlare di catabasi per amore? Partendo dal presupposto che Orfeo ormai è diventato «l'archetipo dell'amore romantico»<sup>78</sup>, poiché coniuga nel suo mitema l'amore e la morte; in realtà è un uomo che fallisce la sua prova: ritornerà nel mondo dei vivi, perdendo per sempre la sua amata. Ma, come ha dimostrato Melotti<sup>79</sup>, la *curiositas* di Orfeo lo fa cedere alla tentazione di voltarsi per guardare Euridice, e quest'azione non è da intendersi soltanto come un sintomo amoroso, ma come un atto di disubbidienza che, come tale, va sanzionato nella società classica. Il mito ha anche una funzione paideutica, di insegnamento, in questo caso, a non infrangere le leggi. Orfeo, però, si configura anche come personaggio letterario che è diventato archetipo e simbolo di un modo di pensare, di una malattia o di un atteggiamento contemporaneo; fa parte degli dèi pagani che sono 'rinati', dopo essere stati esecrati dal Cristianesimo.



Soltanto chi ha fuggito il mondo con furia pagana e cristiana, soltanto chi risiede in uno spicchio dell'anima che proviene da fuori, da laggiù, soltanto chi al mondo non appartiene interamente può usare il mondo e trasformarlo con tanta efficacia e spregiudicatezza. E, con quel finale passaggio all'atto nell'usare il mondo, si giunge all'epoca che non è pagana né cristiana, ma continua ad applicare, senza saperlo, quel doppio movimento del distacco e della fuga, mentre intanto affonda il suo artiglio nella terra e nella polvere lunare.<sup>80</sup>

Gli dèi, infatti, per Calasso rappresentano una «visione mentale»<sup>81</sup>, ovvero i racconti mitologici sulle divinità non appaiono soltanto come un modello conoscitivo superiore rispetto agli altri; ma si manifestano in «una dimensione archetipica, un universo di azioni già compiute su cui si modellano tutte le nostre azioni».<sup>82</sup>

A tal proposito, Hillman<sup>83</sup>, sostiene che il distacco dall'amata Euridice abbia in questa storia un significato più profondo: Orfeo in realtà non ha bisogno dell'amore di questa donna, ma del desiderio della sua immagine. Ed è l'assenza dell'amore che genera poesia, che attrae tutti i poeti impegnati nel racconto di vicende amorose; è la stessa forza ispiratrice alla base dei sonetti di Petrarca, dei canti leopardiani e della celebre storia d'amore di Shakespeare. «La nostalgia per ciò che non è presente, per ciò che è oltre, che è trascendente, che non può essere afferrato, per una bellezza immaginata: questo *póthos* che si strugge dal desiderio di una *epistrophé* a un approdo ulteriore: ecco la fonte della malia poetica di Orfeo.»<sup>84</sup>

Allo stesso modo, analizzando attentamente la *véκνία* omerica, si percepisce un racconto incompleto, o meglio non così determinante, come era stato predetto da Circe. Infatti, il dialogo con Tiresia non è risolutivo, poiché si tratta soltanto di un avvertimento riguardo gli ipotetici impedimenti e un suggerimento, ovvero di non sostare nell'isola del Sole; ma Ulisse non riceve nessuna indicazione per risolvere queste asperità. Dunque, anche in questa narrazione si cela un contenuto straordinario, non distinguibile ad una prima lettura: Odisseo affronta l'oscurità dell'aldilà e contemporaneamente affonda negli abissi della sua anima. «È tuttavia evidente, e la critica omerica non ha mancato di osservarlo, che questa costruzione serve non tanto a sviluppare razionalmente il racconto, quanto a portare Odisseo fino agli estremi confini del mondo, confini non solo geografici, ma anche e soprattutto psicologici e antropologici».<sup>85</sup>

La discesa agli inferi è vissuta da questi eroi con «una prospettiva totalmente psichica»<sup>86</sup>: ogni attimo, ogni incontro, ogni esperienza ultraterrena, non è altro che la «copia esatta della vita naturale».<sup>87</sup> Se vogliamo conoscere noi stessi, se vogliamo riscoprire la nostra interiorità, non possiamo fare altro che immergerci nella realtà infera, dove il confine tra vita reale e immaginazione diventa nullo.

Anche Enea, quando scenderà nel mondo infero, nel VI canto dell'*Eneide*, compirà un viaggio psichico volto a 'rivivere' il suo passato, prendere maggiore coscienza del suo presente e scoprire il suo futuro, o meglio un destino fatto di doveri, che dovrà per forza assolvere, nell'ottica di una discendenza futura. La Sibilla cumana, la sacerdotessa veggente, si trasforma «nell'aiutante ideale dell'eroe»<sup>88</sup> e la sua *auctoritas*, data dalla sua anzianità, sarà la vera risoluzione dell'impresa eroica. Mentre in Omero c'erano delle continue digressioni



riguardo la geografia dell'Ade, qui la catabasi di Enea non è spinta né dalla sua *curiositas*, né da quella del pubblico, ma dal raggiungimento del suo proposito, senza porre attenzione all'oscurità del mondo attraversato.<sup>89</sup> Ad Enea, infatti, non è concesso compiere divagazioni (v. 176 s. *tum iussa Sibyllae, haut mora, festinant [...]*)<sup>90</sup>, ma spesso viene invitato ad affrettarsi e a non indugiare; per questo Virgilio insiste utilizzando differenti avverbi che hanno il significato di “subito” (vv. 33 *protinus*; 210 *extemplo*; 426 *continuo*).

Come s'è detto, il processo di convincimento è, per Enea, sostanzialmente un processo interno. Per questa ragione tutte le tappe hanno valore: perché tutte lo avvicinano, e non solo in senso fisico, al traguardo, tutte significano per lui qualcosa. Ma è inevitabile che alcune tappe siano più significative di altre.<sup>91</sup>

Durante questo viaggio si assiste tappa dopo tappa ad una presa di coscienza che è finalizzata a compiere il destino prospettato, motivo per cui Virgilio ha costruito il poema, concentrandosi maggiormente sui doveri del protagonista, ma non tralasciando gli aspetti umani, che emergono chiaramente nell'episodio con la regina Didone, ma possono essere individuati anche in altri luoghi apparentemente più estranei. Infatti, secondo la Marcolongo<sup>92</sup>, si compiono spesso delle letture fuorvianti del poema virgiliano, senza considerare la maniera in cui Enea affronta le situazioni più dolorose, ovvero in modo profondamente umano e mosso da una «ferita emotiva».<sup>93</sup>

Questi viaggi sembrano mettere, definitivamente, in fuga il mondo di nebbia di omerica memoria, come se il sentimento umano fosse in grado di donare profondità prospettica ai regni dei trapassati. Come se la presenza di una tonalità emotiva calda e intensa, di un corpo fatto di ossa, carne e sangue bastasse a spostare il fulcro dell'attenzione dalle ombre dei trapassati alla concretezza dei vivi.<sup>94</sup>

Questa storia è profondamente attuale perché ci insegna a rispettare non solo i nostri obblighi familiari, ma anche quelli che riguardano la collettività; considerando che, dopo essere scappato dalla città di Troia in fiamme e aver portato sulle spalle il padre Anchise, tenendo per mano il figlio, getterà le fondamenta della città di Roma.

La Marcolongo si domanda retoricamente in che modo possiamo ripartire da quelle macerie e cosa si aspetta da noi Enea, un eroe che non può concedersi i lussi della solitudine di Ulisse, ma deve assumersi le sue responsabilità anche nel rispetto di chi ha accanto. «Essere audaci nella *pietas* significa, dunque, non ostentare disperazione quando si sta male né fare sfoggio di allegria quando si sta poco meglio. Sulle macerie non si singhiozza quando si è dentro né si fa festa quando si è fuori».<sup>95</sup>

Pur esaminando le varie tradizioni mitografiche, l'*Eneide* si distingue rispetto al modello omerico, per una maggiore sperimentazione dal punto di vista della geografia dell'Ade, ovvero l'attenzione è rivolta al rapporto che si instaura tra Enea e le anime decedute, rappresentate iconicamente. Si tratta di immagini realistiche, nelle quali percepiamo gli affanni e le grida di dolore dei peccatori. A tal proposito, come ha dimostrato la Bertazzoli<sup>96</sup>, con Virgilio





si instaura una geografia definita del mondo infero, che diventerà topica nella letteratura infera successiva. Durante questo viaggio, infatti, Enea si imbatte in orribili e mitiche presenze: dalle personificazioni dei vizi capitali (vv. 270 ss. *Morbi; Senectus; Metus; Fames; Egestas; Letum; Labos; Bellum; Discordia;*), collocate davanti alle fauci dell'Orco (v. 273 *in faucibus Orci*); al "terribile traghettatore" di anime, Caronte, (v. 298 *portitor horrendus*); e al mostruoso guardiano a tre teste (v. 417 *Cerberus hanc ingens trifauci*), il cane Cerbero, che con il suo latrato assorda il regno sotterraneo. Tutti questi incontri sono scanditi dalla paura, che viene affrontata dall'eroe grazie al supporto fondamentale della Sibilla: il suo aiuto è fisico, poiché è in grado di controllare con estrema disinvoltura questo spaventoso mondo. Sarà la sacerdotessa, già all'inizio del VI libro, a porgere all'eroe il ramo d'oro per Prosperpina, ovvero la chiave di accesso a questo mondo oscuro e inaccessibile per un comune mortale.<sup>97</sup> Enea *in primis* è un uomo, che affronterà le sue fragilità per assicurare un migliore destino alla sua patria e allo stesso tempo ritrovando suo padre Anchise, rimarginerà la sua ferita e otterrà le indicazioni utili al conseguimento del suo proposito divino: diventare il capostipite della *gens Iulia*. Virgilio, come afferma la Bertazzoli<sup>98</sup>, a partire da una storia personale ha creato un racconto universale, poiché il suo viaggio ha una finalità politica ed etica, rappresentando un motivo di progresso per l'umanità. Ma a queste conclusioni, assolutamente condivisibili, va aggiunto l'aspetto messo in evidenza già in precedenza: imparare dalle debolezze di un eroe, che ci esorta a resistere, nel bene degli altri, e sconfiggere i nostri *daimones* interiori. Ma questi demoni non sono altro che le nostre emozioni, tutti quei tormenti che isoliamo nei luoghi più oscuri della nostra mente; questi possono emergere soltanto in un luogo ancora più oscuro come quello sotterraneo.

E alla luce della psiche che vanno lette tutte le descrizioni del mondo infero. Essere nel mondo infero significa essere psichici, essere psicologici, essere dove l'anima viene per prima. Le fantasie e le angosce del mondo infero sono descrizioni trasposte dell'esistenza psichica. Le immagini del mondo infero sono enunciati ontologici intorno all'anima, su come essa esista in se stessa e per se stessa, al di là della vita.<sup>99</sup>

Allo stesso modo, Luciano di Samosata, pur rappresentando una realtà chiusa rispetto alla geografica omerica e virgiliana, visto che i protagonisti dei *Dialoghi dei morti* non possono interagire con il mondo dei vivi, fa raccontare personalmente alle anime morte l'esperienza ultraterrena, in un modo ancora più 'psicologico'. Per queste anime ricordare le avventure passate diviene un *escamotage* per superare quei mostri interiori che non sono mai riusciti a sconfiggere in vita, non potendo più riappropriarsi del loro passato eroico. Una delle maggiori prerogative del dio Ade è quella di non concedere quasi mai una seconda possibilità, così come narra Graves: «Ade non permette ad alcuno dei suoi sudditi di fuggire, e pochi di coloro che visitano il Tartaro possono tornare vivi sulla terra per descriverlo. E ciò fa di Ade il più odiato di tutti gli dèi».<sup>100</sup>

Nei *Dialoghi dei morti* la narrazione procede seguendo il punto di vista interno dell'Ade; Luciano con abili artifici retorici, fa sì che quelle realtà tremendamente inverisimili





corrispondano al nostro presente. Questi defunti sono privati dei tratti personali, che caratterizzavano la loro identità nel mondo mortale, in tal senso la morte si presenta «come livellatore di ogni differenza prima esistente tra i vivi»<sup>101</sup>, poiché una volta compiuto l'accesso nel mondo infero, le anime ottengono «per sottrazione»<sup>102</sup> la condizione di uguaglianza. Il dialogo XXVI è emblematico sotto questo punto di vista, poiché anche un campione come Achille, nella sua conversazione con l'eroe Antiloco, mostra la sua fragilità, data dalla consapevolezza che nel mondo degli inferi bisogna scegliere la strada della rassegnazione e che nessuna delle azioni compiute in vita può essere utile al riscatto personale. Ritorna anche nel testo di Luciano, senza dubbio influenzato dalla *νέκρια* omerica, la morte come il momento del resoconto finale, dove avviene una presa di coscienza tale da far pensare ad Achille, celebre eroe della guerra di Troia, di essere disposto a rivivere la sua vita anche da schiavo (*ταῦτά με ἀνιᾶ καὶ ἄχθομαι, ὅτι μὴ θητεύω ζῶν*).<sup>103</sup>

Nella concezione greca la morte degli eroi si manifestava in due forme, o meglio i combattenti valorosi erano sottoposti ad una scelta: un'esistenza duratura nell'assenza di gloria o una morte prematura, ma gloriosa. Secondo Vernant<sup>104</sup> i Greci propendevano quasi sempre per la seconda possibilità, poiché soltanto chi è morto giovane è riuscito a contrastare l'incontrollabile declino delle forze umane.

Esistere «individualmente» è per il Greco farsi e restare «memorabile»: all'anonimato, all'oblio, alla scomparsa – alla morte dunque – si sfugge con la morte stessa, una morte che, aprendoti l'accesso al canto glorificatore, ti rende più presente alla comunità, nella tua condizione di eroe defunto, di quanto non lo siano i viventi a loro stessi. Questo perdurare costante della presenza in seno al gruppo si deve principalmente all'epopea, nella sua forma di poesia orale. Celebrando le imprese valorose degli eroi di un tempo passato, essa funziona, per il mondo greco nel suo complesso, da memoria collettiva.<sup>105</sup>

Ma nel nostro dialogo sembra esserci uno stravolgimento di questa visione arcaica: l'ormai non più eroe Achille rinnega il suo passato eroico, dato che la vita *post mortem* non è affatto leggendaria come nel suo immaginario. Infatti, Luciano, sfrutta al massimo le potenzialità della narrazione dialogica<sup>106</sup>, con una sequenza di battute proferite direttamente dai personaggi, in un contesto meno formale ma più dinamico e attuale, visto che il lettore riesce a considerare quei popolari eroi, come degli esseri umani a lui simili. In tutti questi dialoghi c'è una continua oscillazione tra il rimpianto di una vita ormai passata e il provare ad accettare una realtà non gradita, «come chi è in bilico tra il sonno e la veglia: dove il sonno è la vita, e la lucidità della veglia è data dalla morte»<sup>107</sup>. Achille riguardo questo argomento si esprime così:

*Μετὰ νεκρῶν δὲ ὁμοτιμία, καὶ οὔτε τὸ κάλλος ἐκεῖνο, ὃ Ἀντίλοχε, οὔτε ἡ ἰσχὺς πάρεστιν, ἀλλὰ κείμεθα ἅπαντες ὑπὸ τῷ αὐτῷ ζόφῳ ὅμοιοι καὶ κατ' οὐδὲν ἀλλήλων διαφέροντες, καὶ οὔτε οἱ τῶν Τρώων νεκροὶ δεδίασιν με οὔτε οἱ τῶν Ἀχαιῶν θεραπεύουσιν, ἰσηγορία δὲ ἀκριβῆς καὶ νεκρὸς ὅμοιος, «ἡμὲν κακὸς ἡδὲ καὶ ἐσθλός.*

Perché tra i morti il prestigio è distribuito in parti uguali, e non ci sono, o Antiloco, né quella



bellezza, né quella forza che avevamo da vivi; anzi: tutti quanti siamo inerti, oppressi dalla caligine che ci livella e non ci fa distinguere in niente gli uni dagli altri; sicché i morti dei Troiani non mi temono, né quelli degli Achei mi riveriscono, ma vige una perfetta uguaglianza, dove un morto vale l'altro, «che sia vile o che sia prode».<sup>108</sup>

Nell'Ade non c'è *κάλλος* “bellezza”, né *ἰσχὺς* “forza” che possa annullare il destino comune, dato che l'eroe in vita era *καλὸς καὶ ἀγαθός*, ma nel regno degli inferi è sopraffatto da una “stessa caligine” (*ὑπὸ τῷ αὐτῷ ζόφῳ*). Anche nella *κατάβασις* omerica, Achille ricorda il suo passato eroico soltanto dopo aver bevuto il sangue sacrificale<sup>109</sup>; riuscendo ad evocare il ricordo di sé, delle sue imprese e ricevendo notizie riguardo le glorie del figlio, suo degno erede. Ma il resto delle giornate sono scandite dall'oblio, dal vuoto che annebbia la mente di queste anime ormai annullate da una sorte inalterabile. Un modo di pensare non molto lontano da quello raccontato dalla nota poesia *A Livella*, nella quale Totò con molto sarcasmo definisce la morte una livella e ci esorta a non essere riluttanti, perché tutti apparteniamo alla morte: «*A morte 'o ssaje ched"e? È una livella. Nu rre, 'nu magistrato, 'nu grand'ommo, trasenno stu canciello ha fatt'o punto c'ha perzo tutto, 'a vita e pure 'o nomme: tu nu t'hè fatto ancora chistu cunto? Perciò, stamme assenti nun fà"o restivo*». Dunque, l'Ade, in quest'ottica, è un luogo infero molto vicino anche al nostro modo di pensare, poiché rispecchia l'immagine di una società ‘democratica’, dove non ci sono classificazioni in base allo *status* sociale o alla provenienza. Hillman, infatti, critica la «psicologia umanistica», poiché si sofferma sui lati non oscuri dell'essere umano a tal punto da addolcire anche la morte, che viene descritta come il momento della trascendenza. Al contrario egli è portavoce di una «psicologia del profondo» atta ad indagare tutte le parti disintegrate dell'essere umano, comprese le fantasie indicibili e demoniache, che conducono ad una non esistenza, luogo dell'«individualità ultima». Il regno della presa di coscienza è proprio l'Ade, così come lo ha descritto Hillman nel saggio *Re-visione della psicologia*:

Là l'esistenza psichica è senza la prospettiva naturale della carne e del sangue, cosicché la patologizzazione, portando gli eventi alla morte, li porta entro il loro estremo significato per l'anima. Tutti hanno una morte, ciascuno la propria, sola, singola, verso cui l'anima conduce ogni parte di vita patologizzandola. O forse è la patologizzazione che conduce infallibilmente l'anima nella più profonda riflessione ontologica.<sup>110</sup>

Questo viaggio psicologico attraverso l'oscurità dell'Ade, si conclude inevitabilmente nel XXVI canto dell'*Inferno* dantesco, nel quale l'astuto Ulisse ritornerà con una nuova veste in un luogo oltremondano necessariamente diverso. La complessità del personaggio di Odisseo risale già alla tradizione classica, poiché durante le popolari imprese si ha l'impressione che il suo atteggiamento sia poco coerente: a volte l'intelligenza è un'arma positiva, mentre in altri casi si traduce in un'ingegnosità ‘diabolica’. Secondo Sensi, il viaggio odissiano è non solo all'insegna della *curiositas*, attraverso azioni orientate alla scoperta di nuovi luoghi di attenzione; ma anche della *peregrinatio*, ovvero della continua ricerca delle verità ultime.



«Ulisse è quindi un eroe pluridimensionale: *polytropos, versutus, varius*, vale a dire versatile, adattabile a luoghi e persone, mimetico». <sup>111</sup>

Con Dante si va a delineare una geografia dell'aldilà ancora più nitida, proprio a partire da quella virgiliana, paradigma testuale indispensabile. Egli aveva raccolto le tradizioni medievali dell'*Eneide*, ad es. per quanto riguarda le rappresentazioni dei fiumi infernali: l'Acheronte sancisce il superamento dell'Antinferno e nello Stige vengono immersi gli iracondi e gli accidiosi. Virgilio, in realtà, non è banalmente una guida 'testuale', ma ha un ruolo cruciale nell'intera opera: un accompagnatore consapevole della topografia del luogo infero. Rispetto alle guide antiche, allo scrittore latino spetta il momento di agnizione delle anime e acquisisce grande spazio nei momenti più concitati, così da incoraggiare e consolare il suo 'discepolo' atterrito da questa realtà oscura. <sup>112</sup>

La grande innovazione dantesca rispetto alla letteratura infera giudaico-cristiana sta nel modo di procedere della narrazione, ovvero sono assenti le descrizioni visionarie; ma durante questo viaggio reale, il poeta, mediante una narrazione plastica, facilita l'immedesimazione in un modo più simile alla cultura classica. A questa corporeità va aggiunto un altro elemento riformato, come ha mostrato la Bertazzoli, ossia la tecnica del *vaticinium ex eventu*: la profezia, inserita in un momento particolarmente drammatico, diviene *fictio*. Infatti, il poeta spesso fa riferimento alla sua condizione di esule in momenti profetici, anche se l'evento è già accaduto; si tratta di un nuovo «modello di esperienza visionaria sviluppata da Dante». <sup>113</sup>

Viaggi e visioni hanno un doppio fruitore: il protagonista e la comunità dei fedeli. Il protagonista vede realizzarsi la propria purificazione grazie al contatto anticipato con le sofferenze che cancellano le colpe alle anime dei trapassati. Dall'altra parte l'esperienza purificatrice, una volta narrata ai vivi, può aiutare questi a scegliere subito la via del bene, che li porterà alla gioia invece che ai tormenti. Insomma, due itinerari sovrapposti, di purificazione (personale) e di edificazione (collettiva). <sup>114</sup>

Nella *Commedia*, all'esperienza personale di Dante si associa quella dell'intera collettività, motivo per cui le colpe dei dannati sono descritte con una ricchezza infinita di particolari, introvabili nelle scritture infere a lui precedenti. Questo «doppio fruitore» possiede la sua forza nella rappresentazione delle pene: le anime vengono condannate secondo la concezione terrena della giustizia divina, che gratifica o punisce i morti in base alle decisioni della vita. Dante aveva sfidato i suoi predecessori provando a parlare dell'intangibile e di tutto ciò che non è materiale, creando un linguaggio costituito da «effetti speciali» <sup>115</sup> unici nel suo genere, come le rappresentazioni ispirate alla trasparenza degli specchi e dei riflessi o le parole polisemiche.

A tal proposito, secondo Sensi, il poeta medievale sostituisce il significato di *fictio* poetica, intesa come scoperta della *veritas* filosofica, con quello di vettore conoscitivo delle molteplici diversità di Odisseo, inconsce perfino all'eroe. Infatti, già la critica tradizionale, aveva distinto nel protagonista dell'*Odissea* una doppia parvenza: l'immagine di *sapiens* da quella di *scelerum inventor*, ovvero la sua astuzia a tratti negativa. <sup>116</sup> Senza escludere queste



considerazioni, sarebbe utile rileggere questo personaggio con l'approccio della psicologia, disciplina in grado di far emergere tutti gli aspetti più insoliti e contorti.

Nel suo studio anamorfico, Maiullari<sup>117</sup> propone una spiegazione inconsueta e suggestiva dell'Ulisse dantesco, interessante sotto il punto di vista della psicologia del personaggio, che non viene indagata tradizionalmente, ovvero proiettando sull'antico eroe una tale ammirazione riguardo la sua capacità di spingersi oltre i confini umani della conoscenza, a tal punto da sorvolare sulle stranezze caratteriali; ma con la consapevolezza dell'esistenza di un significato offuscato dalla visione allegorico-cristiana.<sup>118</sup>

Anche se ognuno vi proietta ciò che più gli aggrada, l'Itacese è ormai un mito universale che sottostà alla ragione sociale del mito: e la ragione sociale, inerente alla cultura moderna, gradisce proiettare nella storia di Ulisse un edificante conflitto tra nostalgia per Itaca vs sete di andare/ conoscere/ sapere, forse a copertura di una componente più profonda e inquietante che il personaggio ci porta all'antichità, una componente faustiana narcisistico-onnipotente.<sup>119</sup>

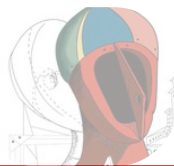
Dante, inoltre, aveva portato a galla aspetti irrisolti dell'Ulisse omerico, ovvero i tratti caratteriali negativi emergono nell'Inferno dantesco senza alcun tipo di censura, in un modo quasi smisurato; e dall'altra parte, l'intertestuale classico non viene mai citato esplicitamente «per autocoscienza del limite imposto dalla divinità alla ragione umana».<sup>120</sup>

Il mondo infero, per questo motivo, non si realizza nell'*Inferno* dantesco, anche se Dante compie una catabasi drammaticamente realistica e fisica, distante dall'evocazione dei morti omerica e dal percorso 'inaugurale' compiuto da Enea, poiché il viaggio di Dante sembra essere «un ritorno, più che un'esplorazione, una conferma, più che una scoperta, dell'ordine eterno».<sup>121</sup>

Dante, però non è né l'eroe *πολύτροπος*, né è segnato dalla *τύχη*, ma un uomo che affronta i propri peccati; Odisseo, invece, è l'ultimo degli eroi, come narra Calasso: «Odisseo, maestro della parola, fu l'ultimo a far pensare che non tutto è parola, finché mancava la sua preda luccicante di storie. Dopo il suo ritorno a Itaca, dopo l'*Odissea*, la frequentazione degli esseri e dei luoghi primordiali potrà avvenire soltanto attraverso la letteratura».<sup>122</sup>

Questa è la letteratura assoluta, così come è stata descritta da Calasso, ovvero un luogo di conoscenza accessibile solo tramite il mistero e l'approccio degli scrittori; questa materia complessa si basa sulla ricerca dei significati mentali, con lo scopo di ottenere il possesso di un sapere inesauribile. La letteratura è «un sapere che si assimila alla ricerca di un assoluto – e perciò non può coinvolgere nulla meno del tutto; e al tempo stesso è qualcosa di *absolutum*, sciolto da qualsiasi vincolo di obbedienza o appartenenza, da qualsiasi funzionalità rispetto al corpo sociale»;<sup>123</sup> ma «si offre nella pienezza del suo azzardo: irresponsabile, metamorfica, sfuggente a ogni accertamento poliziesco di identità, ingannevole nei toni [...]».<sup>124</sup>

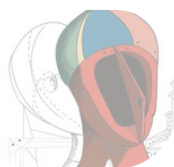
In conclusione, come sostiene la Romani: «L'Inferno è nella nostra mente: sono le passioni indicibili, la brama di potere, l'istinto incontrollabile a combattere che fanno assomigliare l'esistenza umana all'angoscia infinita dell'Aldilà».<sup>125</sup>



## NOTE

- 1 Zolla 2002: 35.
- 2 Curi 1995: 25 «Il mito non è un semplice ‘strumento’, in ogni caso, non è uno strumento innocente. Ne è soltanto un “prodotto”. Sembra essere piuttosto, in primo luogo, un particolare assetto della vita psichica, una forma della mentalità, addirittura un modo del pensiero, nel senso che, pensando e pensandosi in modo mitico, il pensiero si converte in mito. Ed è dunque chiamato a rendere conto di sé».
- 3 Detienne 2000: 152-163.
- 4 Hillman 1977: 20-21.
- 5 Cfr. Montanari 2013 *s. v.* ἀρχή: 350.
- 6 Ivi *s. v.* τύπος: 2167.
- 7 Cfr. Baruffi 1980: 4. Secondo Jung gli archetipi grazie alla trasmissione orale, tipica dell'inconscio collettivo, sono diventati formule consce attraverso le loro maggiori espressioni: la fiaba e il mito. Egli fu il primo ad indagare riguardo le manifestazioni psichiche del mito, poiché agli uomini primitivi interessa far risalire ogni esperienza sensibile ad un accadere psichico, per mezzo dell'inconscio.
- 8 Cfr. Zaccaria 1998: 401.
- 9 Vernant 2005: 106-107.
- 10 Sbrojavacca 2021: 155-163.
- 11 Horkheimer, Adorno 1966: 19 «La mitologia stessa ha avviato il processo senza fine dell'Illuminismo, dove con ineluttabile necessità, ogni concezione teoretica determinata cade sotto l'accusa distruttiva di essere solo una fede, finché anche i concetti di spirito, di verità e perfino di illuminismo, vengono relegati tra la magia animistica».
- 12 Cfr. Genovese 2013: 50. Si parla di «oscillazione paradossale», ossia una sorta di compromesso che hanno dovuto accettare gli Illuministi per affrontare le energie tradizionali del mito, «una specie di fatica di Sisifo incessante», durante la quale l'Illuminismo è costretto a ricominciare da capo per mantenere in vita sé stesso, confrontandosi con il suo ‘contrario’ (il mito) senza mai mescolarsi a esso.
- 13 De Jacourt vol. X 1765: 923.
- 14 Calasso 2001: 34.
- 15 Capaci 1995: 200.
- 16 Sbrojavacca 2021: 26.
- 17 Calasso 2005: 47.
- 18 Idem 2006: 22.
- 19 Cammagre 2009.
- 20 Hillman 2005: 18.
- 21 Calasso 1988: 307.
- 22 Cfr. Jouanna 2015: 14-45.
- 23 Burgess 2016: 15 «Locating the Odyssey's Underworld would seem to be a ridiculous endeavor. The Odyssey is vague about how Odysseus reaches the Underworld; its description of Hades is sketchy».
- 24 Calasso 1988: 309.
- 25 Cfr. Montanari 2013 *s. v.* νέκυια: 1402.
- 26 Cfr. ad. es. Gioseffi 2020: 200 «Come ho già detto più volte, Odisseo non scende nell'Ade, ma chiama a sé le anime dei morti e dà loro vita facendo bere il sangue fuoriuscito dalle offerte sacrificali».
- 27 Cfr. Bernabé 2015.
- 28 Jouanna: 36 s.
- 29 *Od.* XI 164 *μητηρ ἐμή, χρειώ με κατήγαγεν εἰς Αἴδαο.*





30 Cfr. Chantraine 2000 *s. v. κατά*: 504.

31 Cfr. Montanari 2013 *s. v. ἄγω*: 68 s.

32 *Od.* XI 36 s. *ἔς βόθρον, ῥέε δ' αἷμα κελαινεφές· αἰ δ' ἀγέροντο / ψυχαὶ ὑπέξ' Ἐρέβευς νεκύων κατατεθνηώτων.*

33 Cfr. Rocchetta 2012: 127 «Nel mondo antico la memoria, il ritorno, la possibilità di riconoscimento, combinati in modo diverso, costituiscono i tre nodi intorno ai quali si struttura il problema del permanere nel tempo, le maglie più o meno strette della tela dell'identità diacronica».

34 Hillman 1979: 287 s.

35 *Od.* X 539 s. *ὅς κέν τοι εἶπησιν ὁδὸν καὶ μέτρα κελεύθου / νόστον θ', ὡς ἐπὶ πόντον ἐλεύσειαι ἰχθυόεντα.*

36 Cfr. Montanari 2013 *s. v. νημερτής*: 1412.

37 Gazis 2018.

38 Vd. *Supra*.

39 Braccini, Romani 2017: 7.

40 Calasso 1988: 309 s.

41 Cfr. Tetamo 1994: 283-286.

42 Cfr. Montanari 2013 *s. v. διάλυσις*: 532.

43 Trad. Petrucci 2014.

44 Cfr. Montanari 2013 *s. v. ἰάσιμος*: 985.

45 Ivi *s. v. ὠφελέω*: 2425.

46 Ivi *s. v. ἀνιάτος*: 222.

47 Cfr. Edmonds 2012: 171 ss.

48 Doralice 2019: 161.

49 Cfr. Annas 1982: 123 «The Gorgias myth, then, expresses a kind of optimism: we should not be depressed by the fact that around us we plainly see the good suffering and the wicked flourishing, for this is not the end of the matter; ultimately there will be a judgement where everyone gets what they deserve»; Ferrari 2019: 243-252.

50 Plat. *Phaed.* 113e 1-6 *οἱ δ' ἂν δόξωσιν ἀνιάτως ἔχειν διὰ τὰ μεγέθη τῶν ἀμαρτημάτων, ἢ ἱεροσυλίας πολλὰς καὶ μεγάλας ἢ φόνους ἀδίκους καὶ παρανόμους πολλοὺς ἐξειργασμένοι ἢ ἄλλα ὅσα τοιαῦτα τυγχάνει ὄντα, τούτους δὲ ἢ προσήκουσα μοῖρα ρίπτει εἰς τὸν Τάρταρον, ὅθεν οὐποτε ἐκβαίνουσιν.*

Trad. (Tagliapietra): «A loro volta, agli uomini che per l'enormità delle loro colpe sono ritenuti incurabili, in quanto hanno commesso, a più riprese, gravi furti sacrileghi, assassini a dispetto di ogni legge e di ogni giustizia, o altri crimini di questo genere, tocca in sorte di venire gettati nel Tartaro, da cui non riemergono più».

51 Ivi. 114a 4-10 *ἐμπεσόντας δὲ αὐτοὺς καὶ ἐνιαυτὸν ἐκεῖ γενομένους ἐκβάλλει τὸ κῆμα, τοὺς μὲν ἀνδροφόνους κατὰ τὸν Κωκυτὸν, τοὺς δὲ πατραλοίας καὶ μητραλοίας κατὰ τὸν Πυριφλεγέθοντα· ἐπειδὰν δὲ φερόμενοι γένωνται κατὰ τὴν λίμνην τὴν Ἀχερουσιάδα, ἐνταῦθα βοῶσιν τε καὶ καλοῦσιν, οἱ μὲν οὖς ἀπέκτειναν, οἱ δὲ οὖς ὑβρῖσαν, καλέσαντες δ' ἴκετεύουσι.*

Trad. (Romani): «Per questi è inevitabile cadere nel Tartaro, ma dopo essere lì giunti e avervi trascorso un anno, di nuovo l'onda del fiume li spinge: gli omicidi verso il Cocito, chi ha recato violenza al padre o alla madre verso il Piriflegeton. E quando sospinti, arrivino alla palude Acherusia, lì gridano e invocano: gli uni coloro che hanno ucciso, gli altri coloro a cui hanno arrecato violenza».

52 Cfr. Mirto 2008: 51-55.

53 Cfr. Annas 1982.

54 Plat. *Resp.* I 330d 6 s.-330e 1 *οἷ τε γὰρ λεγόμενοι μῦθοι περὶ τῶν ἐν Αἴδου, ὡς τὸν ἐνθάδε*





ἀδικήσαντα δεῖ ἐκεῖ δίδοναι δίκην, καταγελώμενοι τέως, τότε δὴ στρέφουσιν αὐτοῦ τὴν ψυχὴν μὴ ἀληθεῖς ὄσιν.

55 Ivi X 614c 3-8 δικαστὰς δὲ μεταξὺ τούτων καθῆσθαι, οὓς, ἐπειδὴ διαδικάσειαν, τοὺς μὲν δίκαιους κελεύειν πορεύεσθαι τὴν εἰς δεξιάν τε καὶ ἄνω διὰ τοῦ οὐρανοῦ, σημεῖα περιάψαντας τῶν δεδικασμένων ἐν τῷ πρόσθεν, τοὺς δὲ ἀδίκους τὴν εἰς ἀριστεράν τε καὶ κάτω, ἔχοντας καὶ τούτους ἐν τῷ ὀπίσθεν σημεῖα πάντων ὧν ἔπραξαν.

56 Cfr. Montanari 2013 s. v. ἐπιστρέφω: 820.

57 Ivi X 616c 4 s. ἐκ δὲ τῶν ἄκρων τεταμένον Ἀνάγκης ἄτρακτον, δι' οὗ πάσας ἐπιστρέφεσθαι τὰς περιφοράς.

58 Ivi X 618b 3 s. ψυχῆς δὲ τάξιν οὐκ ἐνεῖναι διὰ τὸ ἀναγκαίως ἔχειν ἄλλον ἐλομένην βίον ἀλλοίαν γίγνεσθαι.

59 Ferrari 2019: 272.

60 Cfr. Annas 1982.

61 Vegetti 1989: 112-119.

62 Plat. *Resp.* X 621c-621d Καὶ οὕτως, ὦ Γλαῦκων, μῦθος ἐσώθη καὶ οὐκ ἀπόλετο, καὶ ἡμᾶς ἂν σώσειεν, ἂν πειθώμεθα αὐτῷ, καὶ τὸν τῆς Ἀθήης ποταμὸν εὖ διαβησόμεθα καὶ τὴν ψυχὴν οὐ μιανθησόμεθα. ἀλλ' ἂν ἐμοὶ πειθώμεθα, νομίζοντες ἀθάνατον ψυχὴν καὶ δυνατὴν πάντα μὲν κακὰ ἀνέχεσθαι, πάντα δὲ ἀγαθὰ, τῆς ἄνω ὁδοῦ ἀεὶ ἐξόμεθα καὶ δικαιοσύνην μετὰ φρονήσεως παντὶ τρόπῳ ἐπιτηδεύσομεν, ἵνα καὶ ἡμῖν αὐτοῖς φίλοι ὦμεν καὶ τοῖς θεοῖς, αὐτοῦ τε μένοντες ἐνθάδε, καὶ ἐπειδὴν τὰ ἄλλα αὐτῆς κοιμιζόμεθα, ὥσπερ οἱ νικηφόροι περιαιρούμενοι, καὶ ἐνθάδε καὶ ἐν τῇ χιλιέτει πορεία, ἣν διεληλύθαμεν, εὖ πράττωμεν.

63 Vegetti 2015: 212-215.

64 Cfr. Montanari 2013 s. v. ιδιότης: 989.

65 Ivi. s. v. ἄγριος: 64 s.

66 Ivi s. v. ἡμερος: 935.

67 Vegetti 1989: 119.

68 *AP* VII 471 Εἶπας "Ἥλιε χαῖρε' Κλεόμβροτος ὠμβρακιώτης / ἦλατ' ἀφ' ὑψηλοῦ τείχεος εἰς Αἴδην, / ἄξιον οὐδὲν ἰδὼν θανάτου κακόν, ἀλλὰ Πλάτωνος / ἐν τὸ περὶ ψυχῆς γράμμ' ἀναλεξάμενος.

Trad. (Spina) «Disse: "Sole, salute!" Cleombroto, nato ad Ambracia, da un alto muro saltò, dritto nell'Ade piombò. Degno di morte nessun male vide, però di Platone un libro sol divorò, L'anima, e si suicidò».

69 Cfr. Spina 2000: 7-15.

70 Petrucci 1995: XIX.

71 Ivi: 40: «Le acquisizioni elegiache dell'espressione in prima persona fanno sì che, con sempre maggiore frequenza dal IV secolo in poi, la scelta poetica dell'ego narrante divenga una caratteristica significativa anche delle iscrizioni funerarie, complicata, ovviamente, dall'anonimato dell'occasionale estensore dell'epigrafe».

72 Garulli 2015: 60.

73 Doralice 2019: 167-178.

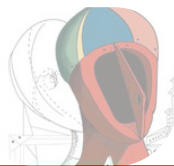
74 Cfr. Mirto 2008: 15 «Ne mantiene intatti i lineamenti e l'aspetto (per questo viene definita anche *eidolon* "immagine") ed è descritta in genere come un suo *alter ego*, privo di fisicità e persino di sentimenti e facoltà mentali; dunque non l'anima senziente e pensante, ma una sorta di immagine della memoria, una visione, un fantasma che i vivi riescono a figurarsi e con cui vorrebbero intrattenere un rapporto sereno attraverso il culto dei morti, nella radicale separazione dei rispettivi mondi».

75 Cerri 2003: 20.

76 Fletcher 2019: 15-24.



- 77 Hillman 1977: 20.  
 78 Melotti 2005: 88.  
 79 Ivi: 86-88.  
 80 Calasso 1988: 308.  
 81 Sbrojavacca 2021: 44.  
 82 Ibidem.  
 83 Hillman 2014: 284-286.  
 84 Ivi: 286.  
 85 Gioseffi 2020: 202 ss.  
 86 Hillman 2003: 63.  
 87 Ibidem.  
 88 Ivi: 204.  
 89 Cfr. Ibidem.  
 90 Trad. E. Oddone: «Poi gli ordini della Sibilla affrettano senza indugiare [...]».  
 91 Gioseffi 2017: 45.  
 92 Marcolongo 2020: 66.  
 93 Romani 2017: 16.  
 94 Ibidem.  
 95 Ibidem.  
 96 Bertazzoli 2019: 42 «La topografia virgiliana degli inferi diverrà paradigma intertestuale e fonte d'innunerevoli rimaneggiamenti: da Sillo Italico a Luciano a Seneca e fino alle riscritture dei secoli successivi».  
 97 Cfr. Ottria 2017.  
 98 Bertazzoli 2019: 46 ss.  
 99 Hillman 2003: 64.  
 100 Cfr. Albini 1983: 108.  
 101 Doralice 2019: 123.  
 102 Ivi: 124.  
 103 Trad. (Vilardo): «Tutto ciò mi disgusta e mi dà la smania di tornare a vivere, anche da schiavo!».  
 104 Vernant 1987: 9-18.  
 105 Ivi: 11.  
 106 Cfr. Dolcetti 2016: 40 «Il dialogo XXIII tocca questi temi molto marginalmente; nella pagina luciana i due eroi ricreano con velata nostalgia il tempo passato a Troia: il ricordo della comune aspirazione alla gloria e di un'antica amicizia – due temi peraltro usati anche da Antiloco – li mostrano come frutto dell'abilità di Luciano di sfruttare forma dialogica e reminiscenze mitiche per riportare a una vita nuova uno tra gli episodi più famosi della letteratura greca».  
 107 Vilardo 1991: XLIV.  
 108 Trad. Ivi: 215.  
 109 Vd. *supra*.  
 110 Hillman 1983: 198.  
 111 Cfr. Re Fiorentin 2012: 47.  
 112 Cfr. Policastro 2004: 18 ss.  
 113 Bertazzoli 2019: 53.  
 114 Segre 1990: 30 s.  
 115 Cfr. Idem 2000.  
 116 Cfr. Re Fiorentin 2012: 68-74.



117 Cfr. Maiullari 2018: Franco Maiullari, psicoterapeuta, partendo dal presupposto che l'opinione riguardo l'eroe greco sia universalmente condivisibile, ovvero che nelle sue azioni spinte dalla sete di conoscenza, ci sia il destino non solo di Dante, ma dell'intera 'umanità; sostiene che dietro ad un'apparente serietà si celi un intento parodistico e che, mediante una lettura attenta del testo medievale, possano essere scoperti alcuni rinvii nascosti, cioè dietro la coppia Ulisse-Diomede si nasconde quella di Dante-Cavalcanti.

118 Ibidem.

119 Ivi: 164.

120 Cerri 2007: 123.

121 PolICASTRO 2004: 27.

122 Calasso 1988: 391.

123 Idem 2002: 143.

124 Ivi: 150.

125 Braccini, Romani 2017: 24 s.

## BIBLIOGRAFIA

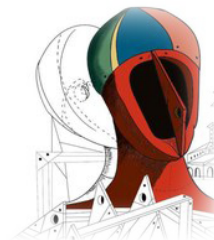
- Albini U. (a cura di) (1983), *Robert Graves. Greck Myths*, trad. it. E. Morpurgo: *Robert Graves. I miti greci*, Milano, Longanesi.
- Annas J. (1982), *Plato's Myths of Judgement*, «Phronesis», vol. XXVII, pp. 119-143.
- Baruffi L. (a cura di) (1980), *Gli Archetipi e l'inconscio collettivo. Carl Gustav Jung*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bernabé A. (2015), *What is a Katabasis? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East*, «LEC», vol. LXXXIII, pp. 15-34.
- Bertazzoli R. (2019), *Forme del viaggio immaginario. Catabasi, visioni e terre leggendarie*, Bologna, Pàtron.
- Braccini T., Romani S. (2017), *Una passeggiata nell'aldilà in compagnia degli antichi*, Torino, Einaudi.
- Burgess J. S. (2016), *Localization of the Odyssey's Underworld*, «CEA», vol. LIII, pp. 15-37.
- Calasso R. (1988), *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi.
- Idem (2001), *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi.
- Idem (2005), *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi.
- Idem (2006), *Il rosa Tiepolo*, Milano, Adelphi.
- Cammagré C. (2009), *L'Encyclopédie, de Jaucourt et la mythologie*, in C. Bonet, C. Noacco, J.P. Aygon (a cura di), *La mythologie de l'antiquité à la modernité. Appropriation, adaptation, détournement*, Rennes, PUR Rennes, pp. 281-293.
- Capaci B. (1995), *Il fuoco di Prometeo nel tempo dei Lumi*, in F. Curi, N. Lorenzini (a cura di), *Mito e esperienza letteraria. Indagini proposte letture*, Bologna, Pendragon, pp. 199-231.
- Cerri G. (2003), *Odisseo, l'eroe che narra se stesso*, «AION(filol)», vol. XXV, pp. 10-28.
- Idem (2007), *Dante e Omero. Il volto di Medusa*, Lecce, Argo.
- Chantraine P. (2000), *Dictionnaire etymologique de la langue grecque: histoire des mots*, coll. A. Blanc, C. de Lamberterie, J. Perpillou, Paris, Klincksieck.
- Curi F. (1995), *Per il mito contro il mito*, in F. Curi, N. Lorenzini (a cura di), *Mito e esperienza letteraria. Indagini proposte letture*, Bologna, Pendragon, pp. 15-51.
- De Jacourt L. (1765), *Article Mythologie*, in *Encyclopedie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* X [Mam-My], Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, pp. 924-926.



- Detienne M. (2000), *L'invention de la mythologie* [1981], trad. it. F. Cuniberto: *L'invenzione della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Dolcetti P. (2016), *Luciano e gli eroi nell'aldilà: ispirazione omerica e divergenze strutturali (Dialoghi dei morti XXIII e XXVI)*, «AOFL», vol. II, pp. 28-40.
- Doralice F. (2019), *Senza paradiso. Miti e credenze sull'aldilà greco*, Bologna, il Mulino.
- Edmonds R. G. (2012), *Whip Scars on the Naked Soul: Myth and Elenchos in Plato's Gorgias*, in C. Collobert, P. Destree, F. J. Gonzalez (a cura di) *Platonic Myths: Status, Uses, and Functions*, Leida, Brill, pp. 165-186.
- Ferrari F. (a cura di) (2019), *Platone. I miti*, Milano, BUR- Rizzoli.
- Fletcher J. (2019), *Myths of the underworld in contemporary culture. The backward gaze*, Oxford, Oxford University press.
- Gazis G. A. (2018), *Homer and the Poetics of Hades*, Oxford, Oxford University Press.
- Garulli V. (2015), *Conversazioni in limine mortis: forme di dialogo esplicite e implicite nelle iscrizioni sepolcrali greche in versi*, in C. Pepe, G. Moretti (a cura di), *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, Trento, Università degli studi di Trento, pp. 59-89.
- Genovese R. (2013), *Un illuminismo autocritico: la tribù occidentale e il caos planetario*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Gioseffi M. (2017), *I luoghi e le simbologie del viaggio di Enea*, in *Atti XX Giornata di Studi Virgiliani*, Napoli, Loffredo, pp. 31-52.
- Idem (2020), *Discese agli Inferi nell'epica latina del I secolo d. C.*, in R.M. Danese, A. Santucci, A. Torino (a cura di), *Acheruntica. La discesa agli Inferi dall'antichità classica alla cultura contemporanea*, Urbino, Argalia, pp. 191-223.
- Hillman J. (1977), *An Essay on Pan* [1972], trad. it. A. Giuliani: *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi.
- Idem (1979), *The Myth of Analysis. Three Essays in Archetypal Psychology* [1972], trad. it. A. Giuliani: *Il mito dell'analisi*, Milano, Adelphi.
- Idem (1983), *Re-visioning Psychology* [1975], trad. it. A. Giuliani: *Re-visione della psicologia*, Milano, Adelphi.
- Idem (2003), *The Dream and the Underworld* [1979], trad. it. A. Bottini: *Il sogno e il mondo infero*, Milano, Adelphi.
- Idem (2005), *Il complesso di Orfeo: presenza (e assenza) di Orfeo nel mondo contemporaneo*, in G. Guidorizzi, M. Melotti (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Roma, Carrocci, 15-27.
- Idem (2014), *Figure del mito*, trad. it. A. Bottini, Milano, Adelphi.
- Horkheimer M., Adorno T. W. (1966), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1947], trad. it. L. Vinci: *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Jouanna D. (2015), *Les Grecs aux Enfers*, Paris, Les Belles Lettres.
- Maiullari F. (2018), *Chi è veramente l'Ulisse dantesco? Indagine anamorfica sul canto XXVI dell'Inferno*, Milano, Jouvence.
- Marcolongo A. (2020), *La lezione di Enea*, Bari-Roma, Laterza.
- Melotti M. (2005), *Lo sguardo di Orfeo: l'amore, il viaggio, la morte*, in G. Guidorizzi, M. Melotti (a cura di), *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito, arte, poesia*, Roma, Carrocci, pp. 86-99.
- Mirto M. S. (2008), *La morte nel mondo greco. Da Omero all'età classica*, Roma, Carocci.
- Montanari F. (2013), *Vocabolario della lingua greca 3 ed.*, coll. I. Garofalo, D. Manetti, Torino, Loescher.
- Ottria I. (2017), *Ne saevi, magna sacerdos: l'ethos della Sibilla virgiliana*, «SCO», vol. LXIII, pp. 163-186.
- Petrucci A. (1995), *Le scritture ultime*, Torino, Einaudi.
- Petrucci F.M. (a cura di) (2014), *Platone. Gorgia*, F. M. Petrucci (trad. it.), Torino, Einaudi.
- Policastro G. (2004), *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il topos drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito*, «Ital», vol. XXXIII (2004), pp. 11-27.



- Re Fiorentin S. (a cura di) (2012), *Claudio Sensi. Isole e viaggi: l'Ulisse di Dante*, Bern, Peter Lang.
- Rocchetta S. (2012), *Tornare al mondo. Resurrezioni, rinascite e doppi nella cultura antica*, Bologna, il Mulino.
- Sbrojavacca E. S. (2021), *Letteratura assoluta. Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*, Milano, Feltrinelli.
- Segre C. (1990), *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi.
- Idem (2000), *Il viaggio di Dante come esperienza totale*, in M. Picone (a cura di), *Dante. Da Firenze all'aldilà. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale*, Firenze, Franco Cesati.
- Spina L. (2000), *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigrammi funerari greci*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert.
- Tetamo (a cura di) (1994), *Platone. Fedone o Sull'Anima*, A. Tagliapietra (trad. it. ), E. Tatamo (saggio critico), Milano, Feltrinelli.
- Vegetti M. (1989), *L'etica degli antichi*, Bari-Roma, Laterza.
- Idem (a cura di) (2015), *Platone. La Repubblica*, Milano, BUR-Rizzoli.
- Vernant J.P. V. (1987), *La mort dans les yeux* [1985], trad. it. C. Saletti: *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, il Mulino.
- Idem (2005), *L'univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines* [2000], trad. it. I. Babboni: *L'universo, gli dèi, gli uomini. Il racconto del mito*, Torino, Einaudi.
- Vilardo M. (a cura di) (1991), *Luciano. Storia vera. Dialoghi dei morti*, Milano, Mondadori.
- Zaccaria V. (a cura di) (1998), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio VII. Genealogie deorum gentilium*, Milano, Mondadori.
- Zolla E. (2002), *Discesa all'Ade e resurrezione*, Milano, Adelphi.



## Tartufi di carta. Dal «mondo infero» al «postinferno»

CORRADO VIOLA

Università di Verona

Corresponding author e-mail: [corrado.viola@univr.it](mailto:corrado.viola@univr.it)

### ABSTRACT

*Dopo un esordio che richiama, sulla scorta di Camporesi, il dissolversi dello ctonio e dell'infernale a vantaggio di più asettici e anemici 'postinferni' contemporanei, il saggio verifica la (scarsa) presenza del tartufo nei testi della letteratura italiana, inseguendone le implicazioni simboliche sul piano dell'immaginario in Fogazzaro, Pavese, Montale, Arpino, Gadda: autori nei quali, però, il tartufo non è mai il nucleo dell'invenzione letteraria. Più centrale risulta invece in una prova di onesta 'paraletteratura' come Il tartufo e la polvere di Stefano Quaglia (2009), un riuscito thriller in cui il tartufo è il motore narrativo che movimentata una divertita rappresentazione, o meglio caricatura, di tutto un ambiente geografico-territoriale, sociale, economico, antropologico: il postinferno contemporaneo di un mondo contadino percorso da fremiti insospettabili e viziato alla radice da modernissime e inconfessabili trame affaristico-malavitose.*

*The debut of the essay recalls, following Camporesi, the dissolution of the chthonic and infernal for the benefit of more aseptic and anemic contemporary 'post-hell'. The work verifies the (scarce) presence of truffles in Italian literature, pursuing its symbolic implications on the imaginary level in Fogazzaro, Pavese, Montale, Arpino, Gadda: authors in whom, however, the truffle is never the nucleus of literary invention. Instead, it appears central in an honest work of 'para literature' such as Stefano Quaglia's Il Tartufo e la polvere. In the thriller novel, the truffle is the narrative engine that moves an amused representation, or rather a caricature, of a whole geographical-territorial, social, economic, anthropological environment: the contemporary post-hell of a peasant world crossed by unsuspected thrills and fundamentally flawed by very modern and unspeakable business-criminal plots.*

### KEYWORDS

*Truffle; Fogazzaro; Pavese; Montale; Arpino; Gadda; Stefano Quaglia*





**I**tartufi hanno un'origine oscura che insospettisce già la cultura antica. Plinio il Vecchio rilevava come essi nascano ma non si possano seminare e sopravvivano pur essendo privi di radici. Secondo l'autorevole Galeno, poi, questi odorosi prodotti della terra hanno virtù stimolanti del desiderio maschile.<sup>1</sup> Come spiega secoli dopo, nel Cinquecento, il medico bolognese Baldassarre Pisanelli, i tartufi sono «alimento istituzionale» di chi ricerca la lussuria perché «aumentano lo sperma e l'appetito del corpo».<sup>2</sup> Fatto sta che su di loro grava un perdurante mistero.

Leggendo testi della modernità, in particolare tra Cinque e Settecento, Piero Camporesi parla a ragione, in proposito, di «residui notturni del mondo infero», di «figli della notte», di «ambiguo parto della terra e della putredine».<sup>3</sup> In una raccolta di articoli pubblicati sui quotidiani tra il 1985 e il 1990, *Il governo del corpo*, lo studioso bolognese osserva poi un fenomeno di portata epocale, per la nostra odierna civiltà dei consumi: quello della dismissione dell'inferno come conseguenza o aspetto correlato del dissolversi dei «miti ctonii» propri delle ormai obsolete «culture arcaiche». Gli uomini si sono allontanati dal lavoro agricolo che li vedeva, chini sulla terra, meditare «con curiosità ansiosa su quello che nel sottoterra si rinchiudeva»: ed ecco che in luogo dell'«inferno» si è venuta progressivamente instaurando una sua versione mondana e autosacrificale, il «postinferno». Affrancata dal rapporto materiale e simbolico con la terra, la contemporaneità occidentale vola leggera verso i paradisi artificiali promessi dall'«etica dello snello» e delle diete inflessibili. Nel secolo dell'abbondanza la fame per scelta persegue un corpo neogotico, agile, slanciato, affusolato, anerotico, che si nutre di «pasti eterei, cibi sostitutivi, labili minestrine quaresimali, innocenti surrogati».<sup>5</sup> Questo passaggio dal «mondo infero» del sottosuolo a quello altrettanto ma diversamente perturbante del «postinferno» non può non interessare anche, e anzi primariamente, i tartufi (e gli omologhi funghi, che condividono coi tartufi le misteriose origini terragne, la preponderante dimensione odorifero-olfattiva, l'assunzione nel *pantheon* delle prelibatezze da *haute cuisine*: nel nuovo sistema di punizioni senza peccato che è precisamente quello postinfernale, le donne-angeli del focolare, nota Camporesi, scoprono la «crema ai funghi» come «pasto-dieta totale a basso contenuto calorico»<sup>6</sup>). Così, nello stile di vita odierno, tartufi e funghi hanno abbandonato «l'ombra cupa del mondo infero» per seguire la «gioia della vita ascensionale» verso il paradiso di una magrezza post-erotica, anestetizzata dal corporeo dei desideri sensuali.<sup>7</sup>

E nella letteratura? Parrebbe di capire che il tartufo resti 'giù', tra le passioni infernali della lussuria, dell'ira, del furto, dell'inganno. A parte forse il caso dell'ispettore Arnaboldi, che frequenta un postinferno lontano dalle cucine femminili contemporanee per quantità, ma qualitativamente assai prossimo all'alimentazione postinfernale del McDonald. Ma lo vedremo.

Opportuno, prima, riferire gli esiti di una indagine doverosamente più ampia e meglio ordinata. E registrare con sorpresa un dato di soglia da cui partire: l'esiguo bottino che si raccoglie se ci si domanda quale spazio si ritagli il tartufo nei testi della letteratura italiana, che peso e che ruolo abbia questo diamante odoroso della terra nell'immaginario letterario



e poetico patrio. Non molto, insomma, è quello che si ricava se andiamo in cerca di questi nostri tartufi di carta lungo secoli e autori della tradizione letteraria nazionale.

Certo, se consideriamo ad esempio la già ricordata virtù afrodisiaca tradizionalmente attribuita al tartufo (pare, tra l'altro, non senza qualche fondamento scientifico), è logico che non se ne dimentichi quel simpatico pornografo del nostro Cinquecento che fu Pietro l'Aretino. Eccolo infatti dire, parlando di un vecchio ormai impotente ma ancora desideroso dei piaceri di Venere: «né per tartuffi, né per carcioffi, né per lattovari puoté mai drizzare il palo, e se pur l'alzava un poco, tosto ricadeva giuso».<sup>8</sup> Dove non è indegno di nota il breve catalogo di 'viagra' *ante litteram* (biologici, diremmo oggi): tartufi, appunto, ma anche carcioffi, e lattovari, ossia elettuari, medicinali, rimedi, che nel caso specifico pare fossero confezionati proprio a base di tartufi. È ormai acquisito agli annali invero fabulosi della storia aneddotica che, precisamente come il vecchio compianto dall'Aretino, anche re Faruk, l'ultimo sovrano d'Egitto, disponendo di un *harem* di circa 5.000 mogli, ebbe presto a conoscere analoghe *défaillances*, ma che, a differenza di quel vecchio, ne guarì, sembra, grazie a un intruglio – un 'lattovario' – a base di tartufo preparato da un farmacista francese. Anche a Napoleone capitò di essere alquanto appannato dalle fatiche militari: a restituirgli il perduto vigore amatorio sarebbe stata un'insalata di tartufi, somministratagli a cena dall'astuta consorte, Giuseppina Beauharnais. (Breve parentesi sul tartufo 're degli eccitanti'. Lo scrittore spagnolo Manuel Vásquez Montalbán, noto a molti come ideatore del *detective-gourmet* Pepe Carvalho, ha pubblicato qualche anno fa un libro di *Ricette immorali*, un «trattato eno-gastronomico-sessuale che si prefiggeva di tracciare l'*identikit* del partner ideale con il quale condividere tavola e alcova». Ebbene, tra le 62 ricette di alta cucina che Vásquez Montalbán propone, tutte assolutamente realizzabili, eccoti quella, manco a dirlo, del *Purè di tartufi* – tartufi amalgamati con madeira e besciamella, e ravvivati da peperoncino e spezie varie –, accompagnata da questo curioso ma per noi significativo commento: «Il tartufo è presente in quasi tutti i banchetti che le regine superstiti organizzano per maritare le loro figlie o i loro figli. Un falso pudore ha fatto sì che il tartufo venga dissimulato fino quasi a negarlo, e quasi nessuna regina ha osato mettere in mostra l'oscenità di un elisir che sembra appena uscito da un mortaio satanico. Ma si dice anche che qualche regina disperata, come Elisabetta II di Inghilterra, si sia servita del purè di tartufi per maritare gli eredi più difficili e che questo sia stato il caso dell'attuale principe del Galles e di Lady Diana, sottoposta a una severa dieta di purè di tartufi ogni volta che sedeva al desco della famiglia reale. Quei fortunati che si sono inchinati sulla scollatura privilegiata di Lady D assicurano che dalle sue penultime oscurità salgono gli effluvi di sedimenti tartufati».<sup>9</sup>

Ma torniamo sulle tracce dei nostri tartufi di carta. Tanto poco odorose, come dicevo, da renderli rari quasi quanto quelli reali. Li troviamo nominati, è vero, in tutta una letteratura culinaria – di 'scalco' o di 'trinciante' – e medico-scientifica, dalla *Coena* (1490) del filosofo mantovano Giovanni Battista Fiera fino all'*Igiene dell'amore* (1878) di Paolo Mantegazza, lo scienziato e divulgatore scientifico del secondo Ottocento positivista (ancora, dunque,



il tartufo come re degli afrodisiaci naturali). In questo ambito, merita certo specifica menzione un *Opusculum de tuberibus* (1564) di un curioso personaggio, finito decapitato in Castel S. Angelo, il medico e poligrafo di Bevagna Alfonso Ceccarelli, «il più inventivo falsario del Rinascimento». <sup>10</sup> L'operetta, che è la prima monografia moderna *Sui tartufi*, <sup>11</sup> ha il pregio di essere un'intelligente «parodia della produzione scientifica allora circolante», zeppa di citazioni di fonti magari non sempre verificabili, ma che fanno dell'opera una vera «*Summa tuberum*, una sorta di dizionario dei tartufi, [...] oggi diremmo un *database* storico ricco ed aggiornato». <sup>12</sup>

Ma, se ho ben visto, non è mai, quella del tartufo in letteratura, una presenza significativa: a dispetto dell'aura mitica e fin misteriosa che lo circonda, <sup>13</sup> il tartufo non appare mai al centro del processo inventivo, nel ruolo di metafora-base di un discorso letterario, come nucleo della reinvenzione fantastica che genera la pagina letteraria o il verso poetico. Nemmeno in quegli autori dove sarebbe stato più ovvio trovarvelo. Nessun tartufo, stranamente, solletica le nari o delizia il palato dei raffinati aristocratici d'ambo i sessi che popolano i romanzi di D'Annunzio, nemmeno come afrodisiaco prezioso per le loro prestazioni amatorie. Si può, sì, ricordare il pressoché coevo capolavoro di Antonio Fogazzaro, *Piccolo mondo antico* (1895), il cui primo capitolo, intitolato *Risotto e tartufo*, promette olezzi di tavola riccamente imbandita. «Tartufo bianco, francolini e vin di Ghemme» è infatti il menu che alletta i convitati della marchesa Maironi, tutte figure caratteristiche di un piccolo notabilato locale ritratto con bonaria comprensione dall'autore. Il signor Pasotti, controllore delle dogane a riposo, la di lui vecchia consorte e il gioviale e rubizzo curato di Puria, già accostandosi alla villa dalla riva del lago, «fiutavano, tra un sospiro di dolcezza e l'altro, certo indistinto odore caldo che vaporava dal vestibolo aperto. – Ehi, risotto, risotto, sussurrò il prete con un lume di cupidigia in faccia»; e tra un «Risotto sì» del prete, che precisa trattarsi sicuramente di «Risotto ai tartufi», e un «Risotto no» del Pasotti, eccoli dopo lunga attesa seduti a tavola. Non gusteranno però il tanto desiderato pasticcio di risotto ai tartufi: la marchesa aveva combinato il pranzo per far conoscere al nipote Franco la nobile signorina Carabelli; ma il riottoso Franco, punto sul vivo dei suoi sentimenti liberali dai discorsi reazionari dei convitati, lascerà la tavola spezzando furiosamente il proprio piatto a due mani, facendo venire meno la sussiegosa donna Eugenia, madre della signorina Carabelli; sicché al Pasotti e al curato di Puria non resterà che accostarsi «lentamente, con le mani dietro la schiena, alla credenza», a contemplare con malinconia il pasticcio di risotto, osservando che sì, c'erano anche «i tartufi bianchi». <sup>14</sup> Come si vede, il risotto ai tartufi non è più che lo spunto per un avvio manzonianamente (e portianamente) umoristico della macchina narrativa, la messa in moto di una vicenda che, è noto, si svolgerà lontano da quella tavola, con esiti anche drammatici.

Poco o nulla neppure in autori che al tartufo avrebbero potuto accostarsi per ragioni, diciamo, geo-culturali. Ho cercato invano, ad esempio (per venire direttamente alla contemporaneità), nelle pagine di Beppe Fenoglio e di Cesare Pavese: due autori il cui immaginario si nutre in profondità della loro terra d'origine; che è quella Langa che resta



la patria d'eccellenza del tartufo, quello bianco d'Alba, scientificamente *Tuber magnatum Pico*. Solo in una poesia di Pavese inclusa in *Lavorare stanca* i tartufi fanno capolino, ma nominati così, *en passant*, senza particolari risonanze simboliche o poetiche: il nucleo di questa poesia, intitolata *Paesaggio II*, è tutto nella dialettica, questa sì simbolica, tra sterilità della vigna paterna, collocata a fondo valle, e fertilità delle vigne sulla cima della collina, soleggiate e cariche d'uva; una dialettica che viene potenziata da quelle, parallele e sovrapposte, di miseria-ricchezza, basso-alto, ombra-luce (in radice: inferno-paradiso). In questo contesto, i tartufi, o meglio la loro ricerca, sono la scusa di chi viene a saccheggiare le uve del padre:

La collina biancheggia alle stelle, di terra scoperta;  
 si vedrebbero i ladri, lassù. Tra le ripe del fondo  
 i filari son tutti nell'ombra. Lassù che ce n'è  
 e che è terra di chi non patisce, non sale nessuno:  
 qui nell'umidità, con la scusa di andare a tartufi,  
 entran dentro alla vigna e saccheggiano le uve.  
 Il mio vecchio ha trovato due graspi buttati  
 Tra le piante e stanotte borbotta. La vigna è già scarsa:  
 giorno e notte nell'umidità, non ci viene che foglie.  
 Tra le piante si vedono al cielo le terre scoperte  
 che di giorno gli rubano il sole. Lassù brucia il sole  
 tutto il giorno e la terra è calcina: si vede anche al buio.  
 Là non vengono foglie, la forza va tutta nell'uva.  
 Il mio vecchio appoggiato a un bastone nell'erba bagnata,  
 ha la mano convulsa: se vengono i ladri stanotte,  
 salta in mezzo ai filari e gli fiacca la schiena.  
 Sono gente da farle un servizio da bestie,  
 ché non vanno a contarla. Ogni tanto alza il capo  
 annusando nell'aria: gli pare che arrivi nel buio  
 una punta d'odore terroso, tartufi scavati.  
 Sulle coste lassù, che si stendono al cielo,  
 non c'è l'uggia degli alberi: l'uva strascina per terra,  
 tanto pesa. Nessuno può starci nascosto:  
 si distinguono in cima le macchie degli alberi  
 neri e radi. Se avessero la vigna lassù,  
 il mio vecchio farebbe la guardia da casa, nel letto,  
 col fucile puntato. Qui, al fondo, nemmeno il fucile  
 non gli serve, perché dentro il buio non c'è che fogliami.<sup>15</sup>

Forse più significativa, allora, una poesia di Montale. Si intitola *Le parole* e fa parte della raccolta *Satura*. Qui, il tartufo, o meglio la sua immagine poetica, entra come metafora del nucleo ispiratore della poesia stessa: che è precisamente una riflessione sulle parole, che sole hanno, come dice *Botta e risposta III*, un'altra poesia della stessa raccolta e dello stesso anno (1968), «una forma di sopravvivenza / che non interessa la storia», perché «parlano



all'orlo». <sup>16</sup> I tartufi, qui, fanno la loro comparsa nella penultima strofa, e metaforizzano per l'appunto le parole:

le parole sono di tutti e invano  
 si celano nei dizionari  
 perché c'è sempre il marrano  
 che dissotterra i tartufi  
 più puzzolenti e più rari.

L'ultima strofa così conclude:

le parole  
 dopo un'eterna attesa  
 rinunziano alla speranza  
 di essere pronunziate  
 una volta per tutte  
 e poi morire  
 con chi le ha possedute. <sup>17</sup>

Come si vede, è il consuntivo, in perdita, di un'attività irrimediabilmente incapace di salvezza: l'esercizio della parola poetica. E la ricerca del tartufo, il suo dissotterramento, emblemizza l'indifferenza, la renitenza della parola al suo uso definitivo da parte del poeta: a scovarle, le parole, non è il poeta, ma un «marrano», un destro gaglioffo, un non addetto ai lavori. È, appena variata, la poetica degli *Ossi* che nega «la parola che squadra da ogni lato l'animo nostro informe» o «la formula che mondi possa aprirci»; o quella del *Quaderno di quattro anni*, della «parola [...] che approssima ma non tocca» o del «linguaggio» «dio dimidiato / che non porta a salvezza». <sup>18</sup>

Se passiamo alla prosa, qualcosa di più sostanzioso ci fa sperare il titolo di un breve racconto di Giovanni Arpino, lo scrittore e giornalista polano ma torinese d'adozione: *Tartufo* (1978). Narra di un ex operaio-contadino che ha venduto a condizioni apparentemente vantaggiose un suo «straccio di vigna», come da tempo gli suggeriva la moglie: «Due filari balordi. L'orto selvatico. Una catapecchia che non servirebbe come gabbia per conigli». Ma l'armaiolo del paese, in vena di scherzi, gli fa credere che l'acquirente abbia subito trovato nella vigna una «meraviglia» di tartufo «da almeno sei etti»; e insinua perfido: «Si vede che conosceva il terreno». Il povero protagonista, adiratissimo, punta il fucile contro la moglie: «Mi hai sfondato i timpani perché vendessi quella vigna, e adesso ci trovano i tartufi e io passerò per lo scemo del paese. Ma allora t'impio e ci rivediamo all'inferno». A sventare l'uxoricidio è il pronto intervento dell'armaiolo, che accorre assicurando trattarsi di uno scherzo architettato dagli amici. <sup>19</sup> Ed è proprio la burla il nucleo della novella, in ciò non immemore di movenze e situazioni tipiche del genere novellistico, attive fin dall'archetipo boccacciano (il protagonista è una sorta di Calandrino depotenziato, privato di tratti caricaturali); e il tartufo, a ben vedere, non è se non l'esatto equivalente del tesoro





sconosciuto e sepolto nel campo di tanta letteratura narrativa (a imporre il tartufo sono ovvie esigenze di verosimiglianza: il contesto geografico in cui implicitamente è ambientata la novella è la campagna del basso Piemonte, come si desume da un accenno al passato lavorativo del protagonista, operaio «di fabbrica» a Torino).<sup>20</sup>

C'è poi un altro pezzo di Arpino, *In collina per tartufi*. Ma si tratta piuttosto di un *reportage* giornalistico: delinea infatti una nuova figura sociale dell'economia langarola: il moderno cercatore di tartufi. Quello delineato è «un tartufaro giovane», guadagna fior di quattrini e al denaro è tenacemente legato. Da metà settembre a novembre, e «forse fino a Natale», la sua giornata lavorativa si snoda con metodico rigore: tutte le sere verso le dieci esce di casa per farvi ritorno all'alba. Trovato il tesoro, il moderno *trifolàu* è abilissimo a piazzarlo sul mercato nel modo più redditizio: e «sa di essere furbo e fortunato». Ha acquisito anche una nuova coscienza di classe (il racconto è del 1971): è ben conscio «di non esser più un contadino», o meglio «di essere maturato a contadino vincente», non più un perseguitato dalla 'malora' della terra, cui la grandine può distruggere in un attimo le fatiche di un anno. E tutto grazie al tartufo, «un gioco da ragazzi cresciuto a lavoro adulto». Le ragazze lo inseguono e blandiscono, ma è lui a farle sospirare, ed è riverito in paese perché «astuto» e «potente». Quando esibisce il tartufo in pubblico per venderlo, «dal taschino della giacca tira fuori un sacchetto piccolissimo», con gesto che è «da venditore di gioielli più che da tartufaro». Lo fa con studiata lentezza; e intanto lo studia come «il simbolo d'un mondo indecifrabile, dove anche una fortunata sopravvivenza diventa simbolica, il regalo del destino».<sup>21</sup>

E vengo a un'altra, ultima epifania letteraria del prezioso fungo ipogeo. Questa volta si tratta di prosa, del massimo prosatore del nostro Novecento: Carlo Emilio Gadda; e l'opera è *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, cioè quel rutilante saggio-*pamphlet* sul fascismo pubblicato nel 1967, zeppo di fieri e lunatici risentimenti, di acri puntigli, di sfoghi barocchi, di dolori e di bile, contro il «testa di morto con feluca», il «mascelluto» Mussolini e il suo esibizionismo narcisistico (Priapo, appunto). Ebbene, è precisamente la ricerca del tartufo, quella fatta dal tartufaio col suo cane (e, sappiamo, più dal cane che dal tartufaio),<sup>22</sup> a fornire la metafora centrale di quello che l'autore intende fare con questa sua opera. Siamo nella prima parte, quella del «furore» (la seconda, quella della «cenere», contempla in toni più distaccati e scientifici il «rospaccio» ormai espulso dallo stomaco, cioè il fascismo ormai caduto). E nella prima parte Gadda dichiara appunto l'*intentio operis*: fare una «veridica istoria degli aggregati umani e de' loro appetiti», una «storia erotica dell'uman genere» e dei suoi impulsi «fagici» e «venerei»;<sup>23</sup> quegli impulsi, cioè, che secondo lui hanno generato il fascismo e dunque lo spiegano. E per farla, questa storia, dice Gadda, bisogna avere il «naso aguto a fiutare».<sup>24</sup> La ricostruzione psichiatrica del fascismo che Gadda intende fare è tutta questione di naso. E a questo punto ecco una similitudine molto articolata fra l'indagine veritiera dello storico (lo storico oculato, quello che non si lascia abbindolare dalle apparenze) e la ricerca del tartufo. Se lo storico è un cagnolino di poco cervello, tanto da confondere un fungo velenoso con il divino tubero, allora c'è poco da sperare. Ma se





invece è un «porcello» – un tempo la ricerca del tartufo era fatta con le scrofe gravide, che, pare, ancora vengono usate in alcune zone della Provenza<sup>25</sup> –, se quel cane è un porcello così abile da scovare il tartufo in pochi attimi, ecco allora che ne viene fuori una «veridica storia degli aggregati umani», l'unica capace di dar conto del fascismo:

Se uno gli è un porcello bono [...], non ha manco fiutato il sitò, che già principia a rugumare, a biasciare, e soffiare, e ad annasar co' i' ggrifo, e a raspar con l'ugne de li zoccoli [...]; e dà, e grufola, e fiuta, e soffia, e biascia, e raspa, insino a tanto non gli ha cavato fuora la patacha.<sup>26</sup>

Un passo che conforta recenti e persuasivi approcci semiotici all'atto olfattivo come vero e proprio processo di conoscenza.<sup>27</sup> E per tutto *Eros e Priapo* non è che un «annasare» o un «nasicchiare», in una ridda di sensazioni e metafore olfattive. Del resto, si è soliti dire, con ragione, credo, che il tartufo non è sapore, ma odore. Inutile aggiungere, peraltro, che nel testo di Gadda tutto questo annusare non trova, poi, profumi gradevoli come quello del tartufo, ma «vapori di letamai», afrori caprigni «di folla in calore, lezzi e miasmi di cadaveri putrescenti».<sup>28</sup>

Anche in Gadda, però, a ben vedere, il tartufo è sì il termine di un paragone che interviene in un passaggio cruciale dell'opera, quello della dichiarazione d'intenti; ma anche qui resta mero termine di paragone. Voglio dire che nemmeno in questo caso il tartufo è il soggetto dell'elaborazione letteraria, il nucleo centrale dell'invenzione. Per trovarlo al centro della macchina narrativa, come suo motore tematico, bisogna uscire, per quanto ne so, dai confini canonici della letteratura, e volgersi alla cosiddetta para-letteratura (*absit iniuria verbis*). Beninteso: alla buona para-letteratura, quella che è cosciente e non si vergogna di essere tale. Lo dico perché, da qualche anno in qua, ogni 'noir' che esce, ogni 'giallo', ogni 'thriller' è subito 'di culto', e il suo autore si affretta a dichiarare che, per carità, si tratta solo di un espediente, di un mezzo per raccontare molto di più, addirittura la condizione o le sorti nazionali, o peggio per rappresentare il profondo *malaise* dell'uomo contemporaneo, o peggio ancora per metaforizzare la scrittura stessa, con incongrue pretese metanarrative: pretese letteralmente 'tartufesche', tanto per restare in tema, ma nel senso che al termine ha dato Molière nella nota commedia. Raro e consolante è invece leggere in un'intervista a un autore 'di genere' che il suo intento era semplice: «far godere il lettore, divertirlo con uno stile accattivante e una storia che non crea troppe ansie, ma che ha comunque il merito di farti scoprire personaggi che nel bene e nel male non possono non risultare simpatici».<sup>29</sup> È il caso di Stefano Quaglia, classe 1963, sceneggiatore, regista e per l'appunto autore 'di genere', e del suo romanzo *Il tartufo e la polvere*, uscito nel novembre 2009 per la milanese Marcos y Marcos: un piccolo romanzo lievemente poliziesco, che si legge tutto d'un fiato, anche grazie a una simpatica voce narrante e a uno stile parlato che può ricordare il primissimo Tondelli.<sup>30</sup> Qui il tartufo sta nel titolo e al centro dell'invenzione: il tartufo e l'ambiente per dir così geografico-territoriale, sociale ed economico che ruota intorno al tartufo:



È arduo trovare un posto per mangiare a Milano dopo le undici di sera, e se la fame è chimica e il sesso ti ha impegnato su più fronti lo sbattimento è grande. Però di chiudere la serata morto con un tartufo in gola in piazza Duomo, Bosko Sadik non se l'aspettava. Come non si aspettava l'ispettore Arnaboldi che l'indagine sulla morte di quel macedone ben vestito lo catapultasse nelle Langhe a novembre, quando l'aria è satura del profumo di tartufo, che lui chiama puzza. Là le giornate scivolano presto nella notte, vino rosso e bagna cauda lasciano il posto a sushi e garage rock in locali insospettati in fondo a mille curve, e ha un bel dire un vecchio cercatore di tartufi che qualcuno gli ha sparato e si è pure rubato la cagnetta Pina, inseparabile compagna.

Così il risvolto di copertina. Un omicidio (o almeno quello che tale appare all'inizio ma si rivelerà una disgrazia), un ispettore che indaga, uno spostamento di scena (dalla Milano dei costosi ristoranti di zona Duomo-Brera a Cassinasco, 600 anime tra le colline dell'Astigiano, in piena zona di tartufi), l'emergere di tutto un mondo contadino percorso da fremiti insospettabili di modernità, il conseguente ampliarsi e complicarsi del quadro investigativo, e infine lo scioglimento dei nodi in cui ogni componente di quel mondo per tanti versi contraddittorio è smascherato nelle sue poco pulite attività. Gli ingredienti o per lo meno i meccanismi tipici del giallo ci sono tutti, anche senza analizzare più da vicino la trama, che sarà bene lasciare al lettore: a noi, qui, interessa il tartufo. Intanto, un tartufo è l'(apparente) arma del delitto: il morto, s'è detto, ne ha uno conficcato in gola; e il morto, si viene a scoprire in seguito, è il rappresentante di una ditta alimentare-conserviera che rifornisce di tartufi i ristoranti chic della Milano bene, la Durazzo Delitartufo, che ha sede in «un orrendo prefabbricato in calcestruzzo tinto di verde smeraldo» di cui è proprietario un albanese dal passato poco pulito: ditta che ha sede nell'area industriale del paesino langarolo, e che produce «tartufi bianchi freschi, olio di oliva extravergine con tartufo, sughi al tartufo, tartufi a fettine, creme di tartufo, e anche specialità gastronomiche, polenta pronta e risotti pronti con tartufo che è buonissimo, funghi con olio al tartufo e poi anche peperoni con acciuga dentro aromatizzati al tartufo e formaggi. Al tartufo. Tutto buonissimo, tutto genuino, tutto di Alba, mi dispiace che lui è morto ma io non so niente».<sup>31</sup> E poi ci sono i cercatori di tartufi, vecchi appassionati, taciturni, ma anche interessati al guadagno; i ladri di cagnette da tartufo; i cuochi giapponesi che vengono a imparare il mestiere nei ristoranti dell'Albese perché tutto ciò che è italiano è *trendy* e redditizio; un sushi bar che non serve solo come luogo di ritrovo per i giovani cuochi giapponesi, ma ricetta tartufi da mandare in Oriente; l'asta benefica del tartufo nel castello di Grinzane, evento internazionale con tanto di collegamento tv con Berlino e Hong-Kong. C'è, insomma, tutto un mondo di interessi interconnessi e interdipendenti che gravita intorno al tartufo e che è il tartufo a strutturare: mondo più variegato e agguerrito di quanto potesse sospettare l'ispettore Arnaboldi, che è, tra l'altro, un «renitente alimentare», un «reietto della buona cucina» a cui il profumo del tartufo – la puzza, dice lui – muove il vomito, un «discepolo di mcdonald»,<sup>32</sup> un bevitore di cocacola, un trangugiatore di hot-dog col ketchup e, conseguentemente, un consumatore abituale di maalox, e che scopre, catapultato da Milano nel cuore delle Langhe, che accadono più cose là che nella metropoli lombarda. Quel mondo è dipinto



allegrementemente, quasi in caricatura, comunque senza romantiche mistificanti all'insegna del tipico o dell'idillico; quel mondo, e il tubero su cui ruota, sono anzi sistematicamente demistificati.<sup>33</sup> Ha dichiarato l'autore nella già ricordata intervista: «Credo che ci sia una sopravvalutazione di questa che in fondo è solo una patata!».<sup>34</sup> Del resto, l'antropologia culturale ci ha insegnato da tempo che non si mangia ciò che è buono da mangiare, ma ciò che è buono da pensare.<sup>35</sup> E su questo paradosso, quello di un romanzo sul tartufo – l'unico, a quanto ho visto – che ne dissipa l'aura, direi si possa fare punto.

---

## NOTE

- 1 Chines 2011: 338-339.
- 2 Camporesi 2007: 39.
- 3 Camporesi 2008: 31-32.
- 4 Ivi: 91.
- 5 Ivi: 31.
- 6 *Ibid.*
- 7 Ivi: 31, 93.
- 8 Aretino 1969: 125.
- 9 Vásquez Montalbán 2006<sup>19</sup>: 53. La precedente citazione a testo è tratta dalla terza di copertina. Le *Recetas inmorales* uscirono originariamente nel 1988, Lady Diana ancor viva.
- 10 Toubert 1995: 9.
- 11 È il titolo dell'ottima edizione Ceccarelli 1999.
- 12 Menghini 1999: xxxix.
- 13 O, meglio, che lo circondava: la micologia scientifica ha da tempo precisato natura e caratteristiche del tartufo. Ma il valore simbolico di questa 'ambiguità' persiste: cfr. Bonuzzi 2008; Idem 2009.
- 14 Fogazzaro 1970: 41-59. Più sotto, l'efficace spionaggio dell'austriacante Pasotti, *alias* «bagnif», è paragonato all'eccitato fiutare «in aria», da parte «del barbone», «l'indirizzo recondito di un tartufo»: perché dagli indizi raccolti «il tartufo c'era e grosso» (116).
- 15 Pavese 2001: 23.
- 16 Montale 1984: 370. Sul «parlare all'orlo» montaliano resta prezioso Zanzotto 1991: 34.
- 17 Montale 1984: 374.
- 18 Inquadra *Le parole* entro la persistente poetica montaliana dell'insufficienza della «parola» la «lettura concordanziale» di Savoca 1993: 51-52.
- 19 Arpino 1992: 690-695.
- 20 Ivi: 692.
- 21 Arpino 1971: 3.
- 22 Cfr. Ravazzi 1997; Morsiani 1996.
- 23 Gadda 1992: 237.
- 24 Ivi: 238.
- 25 I due maialini innamorati protagonisti di una deliziosa favola di Katja Reider, un vero inno



all'amore ingenuo e senza infingimenti, si chiamano Rosa (*Rosalie*) e, non per caso, «Tartufo» (*Trüffel*): cfr. Reider 2006.

26 Gadda 1992: 238. Il «sitio» è la puzza.

27 Il riferimento va al bel saggio di Cavalieri 2009.

28 Leucadi 2001.

29 Prudenzano 2009.

30 *Ibid.*

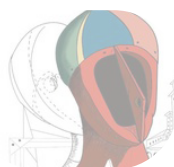
31 Così l'albanese, Iglj Bakalli, che ne è proprietario: Quaglia 2009: 67-68.

32 Ivi: 46.

33 Meno felice, invece, per qualche pesantezza didascalica di troppo, anche di scrittura, soprattutto nella sua prima parte, il poliziesco pubblicato solo qualche mese prima (maggio 2009) per Rizzoli, da Mercedes Bresso, ex presidente della Regione Piemonte. Intitolato *Il profilo del tartufo*, il romanzo della Bresso condivide con quello di Stefano Quaglia la risoluta messa al centro del rapporto fra tartufi e denaro. Anche qui l'esordio extra-territoriale con morto (non a Milano ma addirittura a Hong Kong), l'Asta internazionale di Grinzane Cavour, un mondo contadino tentato dalla seduzione del denaro, laboratori impegnati in pratiche sospette di sofisticazione alimentare, omicidi depistanti, ecc. Non senza un accanimento, invero, che solo il palpabile amore per la sua terra riesce a giustificare, l'autrice convoca e passa in rassegna tutti i protagonisti, i luoghi, le istituzioni che formano e movimentano il mondo del tartufo e dell'enogastronomia piemontese, dall'Università del Gusto di Pollenzo a Slow Food, dal «Guru dell'enogastronomia» Carlin Petrini fino alla scuola di addestramento per cani da trifola di Roddi, pomposamente nota come l'«Università del tartufo». Si tratta insomma di un saggio sull'economia langarola del tartufo in forma di giallo, di un vero «thriller geo-politico», come dice il risvolto di copertina. Ignoro se l'aria di famiglia che, fatte le debite differenze, si scorge nell'impostazione dei due polizieschi, di Quaglia (novembre 2009) e della Bresso, tradisca un rapporto di dipendenza, o se, più probabilmente, entrambi debbano qualcosa, soprattutto quello della Bresso, a un bel giallo del già ricordato Manuel Vázquez Montalbán, *Gli uccelli di Bangkok* (1983), in cui Pepe Carvalho è alle prese con una banda di malavitosi cinesi che vogliono mettere le mani su una turista europea, amica sua, legata a un trafficante di diamanti (nel romanzo della Bresso è appunto un traffico di diamanti messo in atto da una banda di falsari il vero movente degli omicidi), colpevole di uno sgarro nei loro confronti (e viene anche trovato il cadavere di una donna con il cranio fracassato: stessa fine del *trifolàu* di Alba che, nella Bresso, aveva procurato il maxi-tartufo all'Asta di Grinzane). Ma queste analogie, in fondo, ci importano poco. Importa, semmai, la prospettiva di fondo che accomuna i due gialli: al centro e nel titolo dei quali sta il tartufo, ma per poi rivelarsi un elemento di una strategia di depistaggio (non è il tartufo il movente). In entrambi i casi si scopre che dietro la facciata sfolgorante dell'enogastronomia di eccellenza ci sono interessi ben più prosaici, interessi dei quali il tartufo non è il protagonista. Che è poi come dire che in entrambi i casi il tartufo perde la sua aura, e che il suo mito è finito, fagocitato come figurante entro un sistema economico non sempre irreprensibile. *Pecunia che bene olet*, a coprire l'altra, più importante *pecunia*, quella che *non olet*.

34 Prudenzano 2009.

35 Cfr. Lévi-Strauss 1990.



## BIBLIOGRAFIA

- Anselmi G.M., Ruozi G. (2011), a cura di, *Banchetti letterari. Cibi, pietanze e ricette nella letteratura italiana da Dante a Camilleri*, Roma, Carocci
- Aretino P. (1969), *Sei giornate*, a cura di G. Aquilecchia, Bari, Laterza
- Arpino G. (1971), *In collina per tartufi*, «La Stampa», a. CV, n. 224, 25 settembre, p. 3
- Arpino G. (1978), *Tartufo*, in Arpino 1992: 690-695
- Arpino G. (1992), *Opere*, III. *La testimonianza*, a cura di G. Bárberi Squarotti, Milano, Rusconi
- Bonuzzi L. (2008), *I tartufi: il fascino dell'ambiguità*, «Verona medica», XLIII, 3: 26-28
- Bonuzzi L. (2009), *Tartufi ed atmosfera*, «Alfa/omega», VI: 18-19
- Bresso M. (2009), *Il profilo del tartufo*, Milano, Rizzoli
- Camporesi P. (2007), *I balsami di Venere. L'eroticismo in Europa dal medioevo al Settecento*, Milano, Garzanti (ed. or. 1989)
- Camporesi P. (2008), *Il governo del corpo. Saggi in miniatura*, Milano, Garzanti (ed. or. 1995)
- Cavaliere R. (2009), *Il naso intelligente. Che cosa ci dicono gli odori*, Roma-Bari, Laterza
- Ceccarelli A. (1999), *Sui tartufi*, a cura di A. Picuti e A.C. Ponti, prefazione di E. Irace, Perugia, Effe di Fabrizio Fabbri
- Chines L. (2011), *Tartufi e funghi*, in Anselmi G.M., Ruozi G. (2011): 338-345
- Fogazzaro A. (1970), *Piccolo mondo antico*, con una cronologia della vita dell'Autore e del suo tempo, una introduzione, una antologia critica e una bibliografia a cura di A.M. Moroni, Milano, Arnoldo Mondadori
- Gadda C.E. (1992), *Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzoni, D. Isella, M.A. Terzoli, Milano, Garzanti: 213-374
- Leucadi G. (2001), *Il naso e l'anima*, «The Edinburgh Journal of Gadda's Studies», <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/leucadinaso.php>
- Lévi-Strauss C. (1990), *Il crudo e il cotto*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. 1964)
- Menghini A. (1999), *Alfonso Ceccarelli e le sue conoscenze sui tartufi*, in Ceccarelli A. (1999): XXI-XXXIX
- Montale E. (1984), *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori
- Morsiani G. (1996), *Il lagotto romagnolo. Storie di cani e tartufai*, Milano, Mursia
- Pavese C. (2001), *Lavorare stanca*, introduzione di V. Coletti, nota al testo di M. Masoero, Torino, Einaudi
- Prudenzi A. (2009), [Intervista a Stefano Quaglia, 5 novembre], «Affaritaliani.it», [http://affaritaliani.libero.it/culturaspettacoli/stefano\\_quaglia\\_racconta\\_tartufo\\_la\\_polvere021109.html](http://affaritaliani.libero.it/culturaspettacoli/stefano_quaglia_racconta_tartufo_la_polvere021109.html)
- Quaglia S. (2009), *Il tartufo e la polvere*, Milano, Marcos y Marcos
- Ravazzi G. (1997), *Il lagotto e i cani da tartufo*, Milano, De Vecchi
- Reider K. (2006), *Rosa e Tartufo – Tartufo e Rosa. Una storia d'amore*, illustrazioni di Jutta Bucker, Novara, De Agostini (ed. or. München-Wien 2004)
- Savoca G. (1993), *Parole di Ungaretti e di Montale*, Roma, Bonacci: 47-60
- Toubert P. (1995), *Dalla terra ai castelli. Paesaggio, agricoltura e poteri nell'Italia medievale*, a cura di G. Sergi, Torino, Einaudi
- Vásquez Montalbán M. (1990), *Gli uccelli di Bangkok*, Milano, Feltrinelli (ed. or. 1983)
- Vásquez Montalbán M. (2006<sup>19</sup>), *Ricette immorali*, trad. it. Hado Lyria, Milano, Feltrinelli
- Zanzotto A. (1977) *Da Botta e risposta I a Satura (appunti)*, in Zanzotto 1991: 31-38
- Zanzotto A. (1991), *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori

# DNA - Di Nulla Academia

## Rivista di studi camporesiani

Si ringraziano i revisori dei contributi pubblicati sul I e II fascicolo 2021 di DNA - Di nulla Academia:

PAOLO ALVAZZI, Uniroma 3

GIOVANNA ALVONI, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

ANNALISA ANDREONI, Università di Pisa

ALBERTO BENISCELLI, Università di Genova

RAFFAELLA BERTAZZOLI, Università di Verona

NICOLA BONAZZI, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

STEFANO CANESTRARI, Alma Mater Studiorum- Università di Bologna

CRISTINA CAPPELLETTI, Università di Verona

LOREDANA CHINES, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

ELISA CURTI, Università Ca' Foscari Venezia

GIUSEPPE DE GREGORIO, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

MARINA FARINELLI, Consorzio Colibri-Clinica Villa Bellombra

FRANCESCO FERRETTI, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

PATRIZIA FUGHELLI, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

CECILIA GIBELLINI, Università del Piemonte Orientale

SABINE HERRMANN, Università di Tuebingen

JANE HELEN JOHNSON, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

GIUSEPPE LEDDA, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

ENRICO LUNEDI, Alma Mater Studiorum -Università di Bologna

JEAN JACQUES MARCHAND, Université de Lausanne

ELISA MARTÍNEZ GARRIDO, Universidad Complutense Madrid

GIUSEPPE NASO, Protezione Civile

FRANCO NERI, Università di Firenze

GILBERTO PIZZAMIGLIO, Università Ca' Foscari Venezia

ROBERTO PUGGIONI, Università di Cagliari

LUCA CARLO ROSSI, Università di Bergamo

FRANCESCA ROVERSI MONACO, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

GINO RUOZZI, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

FRANCESCO SBERLATI, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

MAURO SERRA, Università di Salerno

GIUDITTA SPASSINI, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

STEFANO VERDINO, Università di Genova

ROBERTA MARTINA ZAGARELLA, CNR

EMANUELE ZINATO, Università di Padova