

Quaderni borromaici

QUADERNI BORROMAICI

SAGGI STUDI PROPOSTE

2

2015



Associazione Alunni
dell'Almo Collegio Borromeo di Pavia
INTERLINEA

COMITATO SCIENTIFICO:

Marta Arnaldi, Alessandro Bacchetta, Riccardo Bellazzi, Giovanni Borghese, Giovanni Caravaggi, Marco Cosentino, Daniel Faden, Giorgio G. Mellerio, Federico Montecchi, Gianni Mussini, Oreste Nicrosini, don Paolo Pelosi, Giuseppe Polimeni, Marco Scoletta, Fausto Sessa, Angelo Stella, Paolo Renon, Gabriele Rolla

IN REDAZIONE:

Federica Barbieri, Giovanni Borghese, Federica Massia, Federico Montecchi, Giuseppe Polimeni, Gabriele Rolla

DIRETTORE:

Giorgio Mariani

© Novara 2015, Interlinea srl edizioni
via Pietro Micca 24, 28100 Novara, tel. 0321 612571
www.interlinea.com, edizioni@interlinea.com
Stampato da Italgrafica, Novara
ISBN 978-88-6857-001-9

In copertina (immagine di sfondo): *Collegio Borromeo in Pavia*, incisione, 1833

Sommario

GIORGIO MARIANI, Il “lume di giovinezza” del Collegio Borromeo negli scritti autobiografici degli Alunni	p. 7
PAOLO PELOSI, Breve Nota biblica sul motto «Gloriam praecedat humilitas»	» 19

SAGGI

FEDERICO MILONE, Un poeta scapigliato a Pavia: Giulio Pinchetti fra tradizione e innovazione	» 25
MARTA VALENTINA ARNALDI, «Color di lontananza». Le forme del silenzio nei <i>Poemi Conviviali</i> di Giovanni Pascoli	» 37
CATERINA ZAIRA LASKARIS, Immagini <i>versus</i> oggetti: il caso delle opere d'arte	» 51
MARCO BUDASSI, FEDERICA MASSIA, Autorialità e traduzione: universi complementari? (Intervista a Massimo Bocchiola, Flavio Santi, Marco Sonzogni)	» 67
MIRKO BELLATO, GIORGIO A. IOTTI, ECMO come supporto respiratorio totale	» 95
ALESSANDRO BACCHETTA, ANDREA SIGNORI, Femtostrutture: <i>e pluribus unum</i>	» 103
JACOPO IMBERTI, Tachicardia Ventricolare Catecolaminergica Polimorfa	» 119

SCAFFALE BORROMAICO

MATTEO BASORA, Le origini del Collegio Borromeo «in casa del Dottor Gratiano»	» 135
FEDERICA BARBIERI, SARA EUSEBI, Giuseppe Ferrari, alunno del Collegio Borromeo. Note biografiche	» 145

IMMAGINI, RICERCHE

WALTER MINELLA, Pietro Prini a cento anni dalla nascita	» 155
FAUSTO MARIANI, In collegio e fuori con Giovanni Emanuele. (Un ricordo personale di Giovanni Emanuele Colombo)	» 173
MARIO PISANI, Per un ricordo di Franco Alessio (1925-1999)	» 177
VANNI TAGLIETTI, Cesare Casella, maestro di scienza e di vita	» 179

GIORGIO MARIANI

Il “lume di giovinezza” del Collegio Borromeo negli scritti autobiografici degli Alunni

Cesare Angelini scriveva, nel 1974, che il Borromeo è il Collegio manzoniano di Pavia, non solo perché è nominato nel ventiduesimo capitolo de *I promessi sposi*, ma anche perché il Romanzo è popolato di Borromaici, «come quel medico, Luigi Acerbi, citato nel capitolo 28, che con le sue osservazioni sul morbo petecchiale prestò al Manzoni la dottrina fisica per la descrizione della peste. O quel protofisico Ludovico Settala “che fu il primo a vedere lucidamente entrare la peste a Milano e a dichiararla pubblicamente a costo di rischiare il linciaggio”».¹

Tutto ciò, chiosava Angelini, creava la presenza manzoniana di questo Borromeo, rappresentato dai suoi Alunni.

La storia ci dice tuttavia che si è anche verificata (e non raramente) la presenza borromaica (del Collegio, inteso come luogo fisico e, ancor meglio, come luogo dell'anima) nella letteratura.

La letteratura di viaggio, specialmente dei secoli XVI, XVII e XVIII, ha parlato del Collegio assai frequentemente, poiché i grandi viaggiatori del passato (mi limito a segnalare Montaigne,² Lessing³ e Stendhal⁴) nel giungere a Pavia, onorarono con una visita il palazzo o la sua fabbrica.

Esiste tuttavia una parte di letteratura, a sfondo biografico, che è racchiusa nelle memorie di coloro che ebbero, da un lato, la fortuna di studiare in Collegio come Alunni e, dall'altro, la ventura di lasciare un ricordo scritto del loro percorso umano o della loro ricerca.

Forse la prima opera di tal natura è il componimento poetico in venticinque stanze dell'Alunno Giovan Francesco Medici (1576?-1639, giurista, entrato in Collegio nel 1595), intitolato *Il Collegio Borromeo* e scovato nella biblioteca comunale laudense da Paolo Pissavino (nel più ampio

¹ C. ANGELINI, *Variazioni manzoniane*, Rusconi, Milano 1974, p. 91.

² M. MONTAIGNE, *Journal du Voyage de Michel de Montaigne en Italie*, Par la Suisse & l'Allemagne en 1580 & 1581, trad. it. *Viaggio in Italia*, Bompiani, Milano 1942, p. 351.

³ G.E. LESSING, *Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia*, a cura di L. Ritter Santini, Istituto italiano per gli studi filosofici, I, Diffusione Electa, Napoli 1991, p. 187.

⁴ STENDHAL, *Roma, Napoli e Firenze: viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 115.

volume manoscritto *Rime et altre poesie*) e da questo ultimo pubblicato per esteso nel 1992.⁵ Lo stile, disagiata, e la “fitta trama di lodi” che costituisce il contenuto del carme, come riferisce Pissavino, dispensano ora dal ripercorrerne nel dettaglio la trama. Pare invece da richiamare un curioso frammento di sonetto del Medici (pure d’argomento collegiale) che questi compose come partecipe dell’accademia degli Accurati: «*Scorgo a tavola il Crispo aver pazienza / vedendosi il miglior boccon levare, / perché è in camera altrui senza licenza*». I versi descrivono una sanzione disciplinare. Era cioè accaduto che l’Alunno *Crispo* aveva trasgredito il cap. XIX della Pars III delle Constitutiones (*Nemo unquam sine Rectoris consensu in alterius cubiculum pedem inferat*) e quindi pativa la pena della privazione del “miglior boccone”.⁶

Una curiosa menzione dell’accoglienza collegiale si ha nella *Autobiografia* in lingua inglese di Agostino Bozzi Granville (1783-1872), medico, scienziato, avventuriero, soprattutto chirurgo militare operante a Londra presso l’Ospedale dei Bambini. Costui afferma di essere entrato, sedicenne, quale Alunno in Collegio, in virtù di due borse perpetue di cui la sua famiglia avrebbe beneficiato (e di cui si sarebbero giovati anche i suoi due fratelli) grazie ad un antenato, che sarebbe stato medico personale di San Carlo. Il fatto curioso è che non si ha alcuna evidenza documentale della presenza di questo studente (peraltro sedicenne, troppo giovane per essere ammesso secondo le costituzioni dell’epoca) in Collegio. L’enigma può essere risolto, secondo il massimo intenditore di cose borromaiche,⁷ se si fa riferimento ad una “pigione” esterna, attiva anche quando il Collegio, come fu nel 1799, era chiuso “per le vicende della guerra”.

Avvicinandosi ai nostri giorni, fra le autobiografie pubblicate, una gran parte ha riferimento a quella stagione della vita collegiale in cui Rettore fu Cesare Angelini (dal 1939 al 1961). In questi scritti, l’istituzione pare confondersi con l’uomo, che tanta parte ebbe nella formazione culturale ed umana dei suoi Alunni.

È il caso di Emanuele Severino, che, scrivendo del suo ingresso in Collegio, nell’autunno 1946, riferisce che il Borromeo poteva vantare

⁵ P. PISSAVINO, “D’honesti spirti nobile drappello” il Collegio Borromeo in un inedito del XVI secolo (e qualche alunno illustre), in *Almo Collegio Borromeo*, Croma, Pavia 1992, pp. 65 ss.

⁶ *Ibi*, p. 71.

⁷ G.G. MELLERIO, *Agostino Bozzi Granville*, in “Nuovo Bollettino Borromaico”, 28 (1999), novembre, pp. 33 ss.

come rettore Angelini, «poeta e scrittore e raffinato manzoniano. Una gran chioma bianca; e i polsini bianchissimi sporgevano dalle maniche dell'abito talare. Una volta venne nel grande refettorio, accompagnando un uomo grande e robusto, con gli occhiali neri. Era Giovanni Papini. Noi studenti ci alzammo a battere le mani».⁸

Mino Martinazzoli ricorda con gratitudine che «il clima di quegli anni era trepido e intenso. Quando sono andato a Pavia, al collegio Borromeo avevo come rettore Cesare Angelini, fine letterato e grande conoscitore di Manzoni. Con lui al collegio c'era una circolazione di idee molto intensa, la presenza costante di numerosi intellettuali. Poteva accadere di passare la domenica ad ascoltare Montale. In questo clima culturale si rafforzava la mia passione per lo studio».⁹

Con trasporto si esprime anche Giuseppe Frigo, nella sua breve ma appassionata commemorazione degli anni pavesi, resa in onore dell'amico Mario Pisani, riferendo di «quell'incomparabile Rettore che fu Monsignor Cesare Angelini, letterato e poeta insigne, “vociano” come Renato Serra, Papini e Prezzolini, e con il quale Mario Pisani ebbe una sintonia particolare, culminata forse – ma non ne sono certo (lui semmai potrà correggermi) – nella amorevole cura e redazione di un quaderno a più voci, che, allestito nell'estate del 1976 per celebrarne i 90 anni, finì per essere un quaderno della memoria dopo la morte, avvenuta il 27 settembre dello stesso anno».¹⁰

La pubblicazione cui allude quest'ultimo Autore (*Cesare Angelini e il Borromeo*)¹¹ e che egli confessa tenere sul comodino (insieme a *I promessi sposi* e a *Pinocchio*), è invero una rievocazione ad un tempo del Collegio e del suo Rettore più celebre. Essa rende al lettore di oggi, attraverso

⁸ E. SEVERINO, *Il mio ricordo degli eterni. Autobiografia*, Rizzoli, Milano 2011, p. 27.

⁹ M. MARTINAZZOLI (con A. VALLE), *Uno strano democristiano*, Rizzoli, Milano 2009, p. 24. Su Angelini si veda anche, dello stesso Autore, *Pretesti per una requisitoria manzoniana*, Grafo, Brescia 1985, p. 14-15, dove si legge, significativamente che l'Almo Collegio Borromeo «si declinava secondo lo stile del rettore, Cesare Angelini, interprete assai fine ed arguto, del Manzoni».

¹⁰ G. FRIGO, “Quando eravam studenti di Pavia...”, in *Presentazione degli studi in onore di Mario Pisani*, Casa Editrice La Tribuna, Milano 2011, p. 50.

¹¹ *Cesare Angelini e il Borromeo*, Tip. Commerciale pavese, Pavia 1976. Scrive ivi Pisani, curatore del volume, a p. 59: «mons. Angelini è passato attraverso le diverse esperienze sacerdotali e sempre e dovunque ha prodigato le sue energie, il suo entusiasmo, la sua comprensione di ogni aspetto dell'umano, sempre e dovunque ha portato il senso cristiano della fiducia e della Provvidenza, l'amore della vita e delle cose illuminate da una antica e superiore saggezza».

l'elegante organizzazione e l'intelligenza del suo curatore, una delle più felici stagioni del Borromeo.

In quella silloge di contributi si legge la commossa rievocazione di Renzo Cremante, il quale rammenta che «bisognava averlo ascoltato almeno una volta discorrere di Renato Serra, di Prezolini, della Voce, uomini che aveva conosciuto i tempi che aveva respirato, per comprendere che cosa fosse, per Angelini, la “civiltà delle lettere”, che cosa significasse per lui essere un letterato [...] Perché essere letterato, per Angelini significava innanzitutto decoro, compostezza, armonia e quel decoro, quella compostezza, trasparivano dal suo abito, dalla sua figura prima ancora che dalle sue parole e dai suoi scritti». ¹² Poco oltre, è l'*Omaggio a Cesare Angelini* di Giuseppe Casella, che riconosce in Angelini «la bella dote [...] di saper cogliere di ogni dato umano, e vorremmo dire di ogni realtà terrestre, piuttosto l'alba che il tramonto, piuttosto l'esordio che la conclusione, in questo collegio che ha trovato una sorta di tempio in cui realizzarsi in forma di ministero; una ministero di cui, in occasione dei novant'anni del nostro *cancellarius perpetuus*, noi borromaici, riuniti idealmente attorno a lui nel nostro Collegio, vogliamo ancora una volta riconoscerlo titolare: ministero di quella giovinezza di cui ogni giorno il Signore Iddio ci letifica». ¹³

Sandro Rizzi, da par suo, rievoca i «feri caffè con il rettore», incontri e motivi di conversazione, spunti di conoscenza reciproca «un dialogo dal quale sempre si usciva con il cuore più leggero». ¹⁴

Lo stesso Mario Pisani, il cui grato ricordo degli anni borromaici pare essere una costante della memoria, riferisce anche altrove di aver sempre cercato di onorare il privilegio (che egli dice immeritato) consistito nell'aver dimorato per sei anni nel “palazzo per la sapienza”, di cui ricorda quali studenti i giuristi insigni Contardo Ferrini e Mario Rotondi, oltre a due ministri della giustizia, Scipione Ronchetti e Mino Martinazzoli. ¹⁵

Si ispira ad Angelini fin nel titolo (*Titaniocromia (e altre cose)*) alla maniera dei titoli angeliniani l'opera parzialmente autobiografica di Pietro

¹² R. CREMANTE, *Il dono che rimane*, in *Cesare Angelini e il Borromeo*, p. 57.

¹³ G. CASELLA, *Omaggio a Cesare Angelini*, in *Cesare Angelini e il Borromeo*, p. 71.

¹⁴ S. RIZZI, *L'ultimo caffè*, in *Cesare Angelini e il Borromeo*, p. 53. Sul *fiero caffè* di Angelini vedi anche G. CAROTTI, *Glicini e sangue*, Ibiskos, Empoli 2007 (su cui vedi oltre), il quale fa raccontare al suo personaggio romanzesco che Angelini sorbiva ogni volta, con l'ospite, quel caffè, «facendogli subito seguire una delle trenta o quaranta sigarette Nazionali Super che fumava quotidianamente».

¹⁵ M. PISANI, “Da via Sant'Antonio, 12”, in *Presentazione degli studi in onore di Mario Pisani*, p. 66.

Pedefferri, scienziato con passione per le lettere. Pedefferri ricorda che, grazie al suo Rettore, poté conoscere Ardengo Soffici e Giuseppe Prezzolini. E, a proposito dell'amore per le lettere, rammenta: «nei primi giorni di collegio, ero andato nel suo studio [di Angelini] per comunicargli i miei spostamenti e, intimorito e pieno d'emozione, balbettai: “Signor rettore, ero venuto a dirle che domani andavo a Sondrio”. “Sono venuto a dirle che domani andrò a Sondrio” mi corresse. Il che rivela come, più che le lettere, io amassi Angelini».¹⁶

Critico, almeno all'apparenza, verso quella figura è invece il passo dell'autobiografia di Andrea Frova, anche questi scienziato prestato alle lettere, che descrive “Monsignor Angelini” in questo modo: «Portava abbondanti capelli di un colore grigio acciaio che si allargavano in onde negligenti su ambo i lati della testa. I tratti del viso erano affilati, la pelle glabra, il naso aquilino quasi tagliente, le labbra diafane e sottili. Gli occhi di ghiaccio, chiarissimi, richiamavano il colore dei capelli. Malgrado questa delicatezza di lineamenti, il volto tradiva un'origine contadina. Il corpo era minuto – l'uomo arrivava appena all'altezza della mia spalla – ma perfettamente proporzionato. Sotto l'abito talare, molto attillato, indossava una camicia a righe bianche e azzurre, slacciata sul collo, i cui polsini fuoriuscivano vistosamente all'estremità del braccio, rivelando gemelli d'argento e madreperla.». L'Autore lo ricorda come «cultore della parola fine a se stessa, scevra di contenuti: un emblematico “letterato”, che, non aveva idea di cosa significhi scienza. [...] A me diede sempre l'impressione di un individuo affettato in ogni gesto e comportamento, ma forse la mia giovanile intransigenza mi spingeva a dare di lui un giudizio troppo severo».¹⁷

Nondimeno, a questa figura emblematica l'Autore finisce per concedere l'inevitabile onore di un ricordo affettuoso, quando rammenta i suoi (blandi) inviti alla messa domenicale, accompagnati dalle parole «Suvvia, caro Frova, venga almeno a sentire le belle melodie eseguite dai suoi col-

¹⁶ P. PEDEFERRI, *Titaniocromia (e altre cose)*, Interlinea, Novara 2013, p. 23. Su questa particolare opera e sull'importanza del Borromeo e di Angelini nella ricerca per l'Autore della sua «*humanitas* naturale, quella misura personale e quel paradigma sociale che lo aiuteranno a vivere un altruismo buono cortese altruista, nella indagine scientifica, nella didattica, nell'essere amico vicino e da lontano, capace di correggere e fare bella, con il luminoso esercizio di uomo e di ricercatore, la nostra privata corrosione», cfr. A. STELLA, *Cromie verbali*, in “Quaderni Borromaici”, 1 (2014), p. 164.

¹⁷ A. FROVA, *La passione di conoscere. Storia intima della scienza che ha cambiato il mondo*, Rizzoli, Milano 2012, pp. 57 ss.

leghi», alludendo all'accompagnamento musicale, di piano e di violino, eseguito dagli altri studenti.

Scriva Luigi Guicciardi, giurista, parlando del protagonista del suo libro, Gigi, e del suo passaggio dalla giovinezza all'età adulta: «Era il collegio fondato da San Carlo, con un rettore-prete, ma quel prete, Cesare Angelini, era anche saggista, narratore e poeta: non tentava di convertire nessuno, era certo che i suoi studenti avrebbero trovato Dio da soli, attraverso le cose, gli uomini e il Fato. [...] D'inverno, nelle ore buie, la nebbia veniva dal Ticino, riempiva con pigre e grasse volute il cortile, accrescendo la magia dei loggiati e del porticato che, verso il giardino stillante umidità, pareva aprirsi all'infinito. Un gruppetto continuava a discutere sottovoce, dietro le colonne. Allora lo studio del rettore si apriva, si vedeva la sua piccola ombra nera coi capelli bianchi a onde; si accendeva una sigaretta, si avvicinava sornione, offriva il pacchetto in segno di pace, e cominciava l'andare e venire sotto gli archi, coi suoi ragazzi, parlando di Pavia, di immortalità, di poesia».¹⁸

Il Collegio non è però solo il suo Rettore. Gli anni universitari lasciano un segno indelebile costruendo amicizie inestinguibili e creando riti di partecipazione collettiva, destinati a divenire vere consuetudini.

L'amicizia, quale frutto più autentico della convivenza collegiale, è celebrata da Fausto Mariani, nell'intenso ricordo della vita del suo compagno d'anno Giovanni Emanuele Colombo, giurista come lui, poi Professore e personificazione della fedeltà all'Istituzione (Presidente dell'Associazione Alunni, componente del Consiglio di amministrazione del Collegio).¹⁹

Fra i memorabili rituali collettivi, si devono ricordare le partite di calcio e di pallacanestro disputate fra collegiali o con la squadra dell'avversario di sempre, il Collegio Ghislieri.

Leggiamo Andrea Frova: «Ogni anno con i ghislieriani c'erano almeno due grandi eventi, la partita di calcio e la sfida a pallacanestro. Per la prima ci si preparava a lungo, escogitando nel contempo gli scherzi ai danni del collegio rivale, spesso feroci, che l'avrebbero seguita. Le quattro partite di calcio da me giocate durante la permanenza in collegio, se non ricordo male, le perdemmo tutte: eravamo decisamente meno bravi. Il contrario valeva per la pallacanestro, grazie a due compagni di alto livello, Franco

¹⁸ L. GUICCIARDI, *Un treno da Milano a chi sa dove*, Rusconi, Milano 1986, pp. 298 ss.

¹⁹ F. MARIANI, *In collegio e fuori con Giovanni Emanuele*, in questo numero della Rivista.

Ferrucci, poi divenuto scrittore e riparato per sempre negli USA (deceduto recentemente), e Giulio Poletti, fisico del mio stesso anno».

«Dopo la partita di calcio, attorno all'ora di cena c'era l'incontro delle due squadre presso il collegio vincitore, che riceveva la premiazione. I perdenti erano trattati con tutto rispetto, ma era solo la quiete prima della tempesta. Non appena essi uscivano dal collegio ospitante si trovavano sottoposti a una vera caccia all'uomo. Chi veniva acciuffato subiva interrogatori di terzo grado che culminavano con la *lustratio*. Il prigioniero, portato nelle cantine del collegio nemico, veniva spogliato, spalmato dalla testa ai piedi con cera da scarpe, rivestito e spedito a casa con la faccia di moro».²⁰

Vera elegia del ricordo, in equilibrio fra i fasti e i nefasti di questa epica minore, è il volumetto di Umberto Morando, *Paradiso lato vicolo*,²¹ che alla partita di calcio del Borromeo dedica uno dei suoi racconti più belli (*Il dribbling dello Struzzo*), ritraendo in modo indimenticabile i propri compagni, indicati con i soprannomi invalsi nell'uso. Come non citare il grande portiere, *Stiva*: «Stiva è il portiere perfetto. Ne ha l'aspetto: alto, non magro, non grasso, solido, mobile. Ne ha la voce potente di timbri, di toni e d'accenti. Ne ha soprattutto il carattere perché tiene terribilmente alla vittoria. Fa di ogni partita, lì, in quell'attimo, la cosa più importante del mondo. Sostiene, anima, ammonisce, rimprovera. È il catalizzatore intorno a cui si forma l'aura palpabile del nostro delirio agonistico, perché tutti noi crediamo che lì, in quell'attimo, vincere sia la cosa più importante del mondo. È lui il garante dell'azzardo, è l'estremo custode del vulnus».

«Certo, se proprio dovessimo trovargli un difetto, dovremmo dire: la parata: gli manca un po' la parata. Cioè: se la palla, a velocità però ragionevole, gli arriva vicino o gli viene almeno a portata di braccia, allora ci sono le migliori probabilità che riesca a bloccarla; ma se la linea del tiro mi dà nello stravagante, nel periferico, o s'avvita nei capricci dell'effetto, non c'è da farsi molte illusioni. Anche nella disgrazia, però, che perfezione!»²²

L'altro racconto di Morando, dedicato al perenne confronto con gli studenti del Collegio di Pio V, è emblematicamente intitolato *L'Impero del*

²⁰ A. FROVA, *La passione di conoscere...*, p. 56.

²¹ U. MORANDO, *Paradiso lato vicolo*, Monbosco, Pavia 2004, le cui ultime due righe è bello richiamare: «Questo libro rappresenta in sé un ringraziamento all'Almo Collegio Borromeo di Pavia» (p. 91).

²² *Ibi*, pp. 42-43.

Male. Vi si descrive, con realismo storico e con la partecipazione dell'entusiasta, lo scontro notturno fra le due fazioni studentesche, preceduto dalle strategie che consentono, da un lato, l'affaccio alla piazza e l'attacco degli "uruk" e, dall'altro, la risposta dei protagonisti. Leggiamo: «... quando gli uruk arrivano a portata di tiro, gli si scatena contro l'inferno. S'infiammano le luci del collegio, si spalancano le finestre protette da antiche e possenti inferriate e, fra orrendi clamori, parte una bordata di uova, palloncini sottratti con frode ai bimbi nei parchi e riempiti d'acqua, secchi (nel senso del loro contenuto) e sportine (qui vola via tutto): queste e quelli, devo dire, con una certa alternativa nella scelta del liquido [...] Ed è quando gli uruk si fanno di nuovo sotto che nelle mani del diabolico Pasta prende vita l'idrante. L'effetto è spettacolare. Nel gioco di luci d'ombre della notte illuminata dalle finestre del collegio, l'arco dell'acqua disegna i suoi percorsi capricciosi verso i bersagli più in basso».²³

Fra i riti di passaggio, vi è quello della matricola, su cui indugia, in diverse occasioni, Frova. Rammenta egli infatti: «Era il 1956 e alcuni di noi fagioli sequestrammo in una stanza periferica tre matricole, facendole stendere sul pavimento in modo da creare una specie di superstruttura verticale materasso/matricola/materasso e così via. In cima alla pila ponemmo un calice riempito d'acqua. A questo punto annunciammo che ci saremmo allontanati per qualche tempo e guai se al nostro ritorno avessimo trovato anche una sola stilla d'acqua fuori dal bicchiere».²⁴ Le matricole avevano avuto tale tema di disubbidire, che erano rimaste lì per ore, mentre gli anziani erano andati al cinema e quasi per caso s'erano poi accorti, al loro ritorno, che tutto era come loro l'avevano lasciato, con l'aggiunta di un generale intorpidimento degli arti dei malcapitati.

Un racconto di fatti matricolari è contenuto in un altro volume dello stesso Autore, ove egli ricorre all'espedito autobiografico per descrivere un episodio della vita giovanile di Johann Sebastian Bach, che si immagina introdotto, quindicenne, nel refettorio della Scuola di San Michele (*Michaelisschule*) di Lüneburg. Qui «un giovane corpulento con una selva di capelli rossi e ricciuti si era alzato in piedi e teneva le braccia aperte come un Cristo predicante alla folla». Costui, il decano della scuola, amichevolmente accoglie il ragazzo dicendogli: «Avvicinati e mettiti in ginocchio davanti a me!» Dispone poi che il giovane Bach sia sottoposto

²³ *Ibi*, pp. 77-78.

²⁴ A. FROVA, *La passione di conoscere...*, p. 54.

ad una prova singolare ma descritta come facile, quasi rudimentale, per un rampollo della famiglia Bach: “la prova del Rivolta”. Essa consiste nel prendere un piatto di patate fra quelli che si trovano sui tavoli del refettorio, capovolgerlo e tenerlo così, contando sino a dieci, senza far cadere le patate. Non si deve essere dei fisici di fama per immaginare quale sia l’esito della prova e il conseguente dileggio tributato al giovinetto per aver fallito un compito di tale semplicità.²⁵

Emanuele Severino rievoca, in modo divertente, come si svolgesse la procedura della chiamata del destinatario della telefonata all’unico telefono del Collegio, alla fine degli anni quaranta: «Quando qualcuno ci telefonava, il portinaio doveva suonare una campanella giù nel cortile, noi uscivamo di corsa dalla nostra stanza, ci affacciavamo ai loggiati e lui gridava il nome di chi era stato chiamato al telefono, e si correva giù».²⁶

Gianni Carotti, invece, nel suo romanzo d’ambientazione in parte pavese, fa di Carlo, il protagonista, un Borromaico il quale, fra le altre cose, ricorda che, in prossimità del lato nord del Collegio (*il lato vicolo*), c’era un’impresa di pompe funebri la cui insegna «a conferma di come spesso *nomina sunt omina* portava scritto: *Ditta Felice Malattia – Cofani Mortuari. Via Pasquale Massacra*».²⁷ Lo stesso personaggio incontra, poi, nella sede del *Corriere della Sera*, un suo compagno di collegio cremonese, Sandro Rizzi, effettivamente per moltissimi anni redattore capo al *Corriere* ed anche lui Borromaico.²⁸

E, a proposito della conosciuta Ditta pavese di pompe funebri, mette conto di ricordare qualche strofa dell’ode medicea (ad oggi inedita) che Mirto Boni intitolò *Per le nozze di ser Foffo Mariani e Monna Laurea in Giurisprudenza*, del 1959 in occasione della laurea di Fausto Mariani:

²⁵ ID., *Bravo Sebastian, Dieci episodi nella vita di Bach*, Bompiani, Milano 200, p. 20. In questo volume, l’Autore introduce un personaggio che assiste il giovane Bach subito dopo la sua uscita dal Refettorio. Nella finzione è un padre gesuita, il cui nome è *Padre Angelini*, che viene descritto con le *medesime parole* usate dall’Autore per descrivere il nostro Rettore nell’autobiografia e citate più sopra nel testo. Peraltro, nel racconto, Padre Angelini offre al giovane Bach *un caffè*, secondo l’uso rettorale. Rileggendo quindi il passo di Frova che descrive il suo rettore come «un individuo affettato in ogni gesto e comportamento», par quindi di concludere che tale severità non possa che essere apparente e celare invece un più sincero affetto cui il racconto di fantasia rende omaggio più che la memoria.

²⁶ E. SEVERINO, *Il mio ricordo degli eterni...*, p. 27.

²⁷ G. CAROTTI, *Glicini e sangue*, p. 8.

²⁸ *Ibi*, pp. 93 ss.

«Quant'è bella giovinezza / che la laurea scaccia via / chi vuol esser, dottor sia / piangerà poi sua stoltezza; / Ecco Foffo e l'alma legge / consumaro il sacro amplesso / di undecemviri un consesso / la candela intorno regge; [...] Di clienti ha sol certezza / sor Felice Malattia, / ma un dottore in legge, via! / sol sperarlo è gran stoltezza».

All'epoca precedente il Rettorato di Angelini si rivolgono altre due autobiografie di Borromaici. La prima di Antonio Raimondi, laureatosi nel 1881, magistrato e primo presidente della Corte di Cassazione, che rammenta che se non avesse «ottenuto un posto gratuito nell'Almo Collegio Borromeo, ove gli alunni erano signorilmente trattati e spesati di tutto» avrebbe probabilmente dovuto seguire le orme del fratello, che aveva trovato un modesto impiego presso il Municipio di Due Miglia, presso Cremona.²⁹ Raimondi scrive dell'ammirazione che ebbe per il suo amico e studente («convittore») d'un anno più anziano, Contardo Ferrini. Chiosa l'Autore: «I quattro anni trascorsi in Borromeo furono i più belli: dirò meglio, gli unici belli della mia giovinezza, triste anch'essa come era stata triste l'infanzia».

L'altra autobiografia è di Antonio Pesenti, professore di economia, sottosegretario e ministro nel secondo dopoguerra, vicepresidente dell'I-RI e prima di tutto questo, militante antifascista, laureatosi nel 1931. Di formazione laica ed antifascista, Pesenti parla della «cattolica fumosità» del collegio, che gli offriva la possibilità di studiare, di praticare sport, come scherma e canottaggio, ma «quanto a cultura poteva al massimo consolidare quella tradizionale del provincialismo e della retorica». Non dimeno, egli ricorda la figura del poeta Ivanov, allora ospite in Collegio, uno dei poeti e pensatori più profondi ed originali del simbolismo russo. «Una bella testa di capelli candidi, "neige et jasmin", come lo descrive la Achmatova in una poesia; un'intelligenza acuta, una sensibilità artistica straordinaria, ma reazionario fino al midollo. [...] Insegnava russo all'Università e gli dispiaceva che tutti noi iscritti al suo corso, una ventina di studenti tra cui alcuni cattolici, fossimo in favore della Russia dei Soviet e della rivoluzione comunista. Ma come poeta e uomo di cultura era veramente grande: Goethe, Cervantes, Shakespeare, Byron, Puškin e Lermontov rivivevano nelle sue letture appassionate».³⁰ I Rettori dell'epoca di Pesenti sono don Giuseppe Molteni e Mons. Rinaldo Nascimbene, ma

²⁹ A. RAIMONDI, *Mezzo secolo di magistratura*, Sesa, Bergamo 1951, pp. 16 ss.

³⁰ A. PESENTI, *La cattedra e il bugliolo*, La Pietra, Milano 1972, pp. 28 ss.

fu don Leopoldo Riboldi (rettore dal 1920 al 1927) ad offrire ospitalità a Vjačeslav Ivanovič Ivanov, esule dalla patria, che si trattenne in Collegio per quasi dieci anni.³¹

Certamente tutti i Borromaici hanno dei ricordi della loro consuetudine di vita borromaica, di speranze, illusioni e sogni di quel breve ed intensissimo viaggio compiuto nel momento più importante della giovinezza.

Ma ciò non basta. Si deve avere la pazienza di aspettare che questi ricordi si riproporzionino alla vita intera, perché possano autenticamente rilucere.

Può essere che il periodo più propizio della memoria sia l'autunno della vita,³² come può essere che, proprio al passo dell'addio da queste cento colonne, si senta il «respiro di milioni di storie assorbite da questi muri, storie di chi qui dentro è stato felice»,³³ o riemergano «i sogni» che cullano «l'ultima notte degli ospiti del Collegio, quando i giovani – già quasi uomini fatti – si preparano a lasciarlo per esperienze nuove» quasi presagendo che la realtà di domani «non sarà mai che la fragile e pallida immagine del sogno».³⁴

Con lo scritto che distilla la memoria, non si può che riconoscere, retrospettivamente, come avviene per coloro che ho fin qui ricordato, che il Collegio, oltre aver caratterizzato l'alba della vita, l'ha come segnata per sempre.

... e i secoli viceversa, passano su questo Borromeo
gettandovi splendore e lume di giovinezza

CESARE ANGELINI

³¹ Sulla figura di Vjačeslav Ivanov a Pavia ed in particolare in Borromeo, cfr. *Vjačeslav Ivanov a Pavia*, a cura di F. Malcovati, Pavia s.d. ma 1986.

³² Come non rammentare la poesia *Settembre*, ove Angelini scrive che questo è il mese che «chiama tutte le cose ad un giudizio». «Ed anch'io sento che s'incurvan l'ore / sui miei giorni che crollano. È l'inizio / del mio cammino verso Te, Signore»; in *Autunno (ed altre stagioni)*, Rebellato, Padova 1959, p. 113, ed anche in *Cesare Angelini e il Borromeo*, p. 98.

³³ Così A. BRACCHI, *Memorie d'una Borromaica*, pubblicato sul sito dell'Associazione Alunni dell'Almo Collegio Borromeo (http://www.alunnicollegioborromeo.it/index.php?option=com_content&view=article&id=164:ricordo-sezione&catid=16:caffè-in-piano&Itemid=40) nel 2014. Si legga, pervaso dallo stesso senso di gratitudine, anche il coevo saluto al Collegio di M. ALICE, *Humus*, (*ibi*), che conclude fidando che il suo ricordo permanga fra coloro che l'hanno avuto come compagno di viaggio.

³⁴ M. ROTONDI, *Tradizione ed attualità del collegio*, in *IV Centenario del Collegio Borromeo di Pavia*, Alfieri & Lacroix, Milano 1961, p. 195.

PAOLO PELOSI

Breve Nota biblica

sul motto *Gloriam praecedit humilitas*

Ogni Alunno conosce a memoria i motti borromaici scritti sopra i camini della sala adiacente il refettorio del Collegio: «*Gloriam praecedit humilitas*» e «*Humilitas alta petit*».

Desideriamo porre l'attenzione sul primo di essi, citazione dal libro biblico dei *Proverbi* nella sua traduzione latina (l'originale è in ebraico) più nota, detta *Vulgata*, risalente a san Gerolamo (IV secolo), "consacrata" dalla Chiesa per vari secoli come versione "ufficiale" della Bibbia per le sue Liturgie. Tale citazione riproduce il secondo emistichio del versetto 33 del capitolo 15 del suddetto libro (Pr 15,33b).

Il libro dei *Proverbi* appartiene alla raccolta anticotestamentaria dei *Sapienziali*, insieme a *Giobbe*, *Qoélet* (o *Ecclesiaste*), *Siracide* (o *Ecclesiastico*) e *Sapienza*. In questi libri troviamo detti e proverbi che esprimono la sapienza ebraica su vari temi della vita, frutto di una riflessione consolidatasi nei secoli, aperta anche all'influenza delle civiltà vicine mediorientali, tramandata ad uso dei maestri di corte e confluita poi nelle Scritture Sacre di Israele. Questa sapienza, in ebraico *hokmâ*, è una conoscenza pratica delle leggi della vita che trova le sue fonti di sviluppo nell'esperienza, nella tradizione, nel dialogo fra i maestri e i discepoli. Essa riguarda vari argomenti e campi dell'esistenza: la natura, i rapporti umani e sociali, l'educazione e la formazione dei giovani, il senso degli avvenimenti e della vita stessa. Alla base c'è la convinzione di fondo che Dio ha creato il mondo e l'umanità con sapienza, cioè secondo leggi chiare e costanti, dando all'uomo la capacità di comprendere tali leggi e di capire che dall'obbedienza ad esse dipende la sua felicità e la riuscita della sua vita come individuo e come componente di un popolo: «*Qui me invenerit inveniet vitam*», dice la sapienza stessa (presentandosi come una signora) in Pr 8,35; «essa è un albero di vita per chi l'afferra e chi ad essa si stringe è beato» (Pr 3,18); nel libro del Siracide si giunge a dire che questa *hokmâ* viene partecipata dalle opere stesse di Dio: «Il Signore in persona la creò, la conobbe e la misurò, la cosparsa su tutte le sue opere, la divise tra i viventi secondo la sua generosità, la donò a coloro che lo amano» (Sir 1,9-10).

In questa concezione il pensiero biblico mostra grande fiducia nella capacità dell'uomo di comprendere il bene e di essere artefice del proprio destino e dell'esito positivo del proprio impegno responsabile e onesto, grazie all'uso corretto della propria intelligenza, libertà, operosità. Tutto questo impianto trova nel rispetto della signoria di Dio e nel riconoscimento della condizione di finitudine delle capacità umane una condizione di funzionamento e insieme un limite. Tale "riconoscimento" viene richiamato con l'espressione "timor di Dio", null'affatto angosciante e restringente le potenzialità umane, al contrario capace di liberarle, consentendo all'uomo di porsi nella situazione più corretta rispetto a se stesso e al mondo: «Temere il Signore prolunga la vita», si afferma ad esempio in *Pr* 10,27, ossia permette alle persone di realizzarsi nel bene; «*Timor Domini principium scientiae*», è detto in modo sintetico già all'inizio del libro (1,7).

Quest'ultima citazione richiama da vicino il versetto 15,33 che abbiamo preso in considerazione, che nella sua completezza suona esattamente così:

Timor Domini disciplina sapientiae
et gloriam praecedit humilitas.

Possiamo vedere che i due emistichi sono costruiti in una struttura chiastica, per la quale *timor Domini* si ricollega ad *humilitas* e *sapientia* a *gloria*. Se leggiamo dunque il nostro motto nel contesto in cui è posto nella Bibbia, possiamo comprendere che l'umiltà va intesa come l'atteggiamento di chi riconosce il proprio limite, in senso intellettuale e più complessivamente esistenziale (il termine ebraico *'ānāwâ* che Gerolamo ha tradotto con *humilitas* significa letteralmente "povertà"), nella consapevolezza che c'è un Altro che mi precede e mi supera. Ma l'umile sa anche che Dio non ha l'intenzione di schiacciarlo, al contrario lo vuole porre nelle condizioni di apprendere la vera sapienza, perché è questa che dà "valore" alla vita di una persona (il significato letterale della parola ebraica *kāvōd*, che Gerolamo ha tradotto con *gloria*, è proprio "peso", "valore", il che oltretutto ci fa capire che la vera gloria secondo il pensiero biblico non viene da un riconoscimento esterno ed estrinseco alla persona, bensì dal valore oggettivo di ciò che essa ha imparato e dagli atteggiamenti che ha scelto di assumere).

Questa convinzione della necessità dell'umiltà per giungere alla gloria (nell'accezione spiegata poco sopra) è coerente con quanto viene con-

sigliato in altri passi dello stesso libro dei *Proverbi*: è conveniente non fidarsi eccessivamente di se stessi («chi confida solo nel suo senno è uno stolto» 28,26), ma far tesoro del parere di maestri ed esperti («il saggio ascolta i consigli», 12,15), accettare le correzioni («cammina verso la vita chi accetta la correzione, chi trascura il rimprovero si smarrisce», 10,17; «chi ama la correzione ama la scienza», 12,1; cf. anche 19,20 e 23,12); in sintesi: «dove c'è l'umiltà c'è la sapienza» (nella *Vulgata*: «*ubi humilitas, ibi etiam sapientia*», 11,2).

Notiamo inoltre che *Proverbi* 15,33b nella sua versione originale ebraica («w^elifⁿê kāvōḏ 'ānāwâ») ha un parallelo identico in *Proverbi* 18,12b, che però nella *Vulgata* è stato tradotto diversamente, ricorrendo a verbi piuttosto che a sostantivi: «[*cor hominis* (cf. 18,12a)] *antequam glorificetur humiliatur*».

Abbiamo mostrato che il libro biblico dei *Proverbi* svolge una riflessione insistita sull'atteggiamento dell'umiltà. Tale riflessione continua poi negli altri libri sapienziali dell'*Antico Testamento*, per approdare infine nel *Nuovo Testamento*, dove trova in Maria, madre di colui che tra l'altro sarebbe stato definito "Sapienza di Dio" (cf. *Prima Lettera di san Paolo ai Corinti* 1,24), la persona che la incarna e la canta meglio di ogni altro: nella preghiera del *Magnificat* infatti la futura mamma di Gesù loda Dio «*quia respexit humilitatem* (ταπεινωσιν nell'originale greco, stesso termine usato nella versione greca di *Pr* 15,33 per *humilitas*) *ancillae suae*» (*Vangelo di Luca* 1,48), quel Dio che già aveva mostrato la sua logica e modalità di intervento nella storia quando «*deposuit potentes de sede et exaltavit humiles*» (*Lc* 1,52).

Saggi

FEDERICO MILONE

Un poeta scapigliato a Pavia: Giulio Pinchetti fra tradizione e innovazione

La «mistica consorteria» scapigliata descritta da Cletto Arrighi sulle pagine dell'«Almanacco del Pungolo» legava «individui di ogni ceto, di ogni condizione, di ogni grado possibile della scala sociale»; caratteristica comune a questi giovani fra i venti e i trentacinque anni era l'essere «indipendenti come l'aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male; irrequieti, travagliati... turbolenti».¹ Fra i sodali del gruppo rientra a pieno titolo, sia per questioni anagrafiche, sia per storia personale e letteraria, Giulio Pinchetti, poeta e giornalista attivo negli anni sessanta dell'Ottocento, appartenente a una nota famiglia comasca – il padre, Giovanni, era chirurgo primario nell'ospedale cittadino – e autore di un unico libro di poesie, intitolato *Versi* ed edito in poche copie da una casa editrice lariana, la Ostinelli, nel 1868.²

Breve, ma molto intensa, sarà anche la vicenda biografica:³ diplomatosi a pieni voti presso il Regio Liceo di Como, si iscrive alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Pavia nel 1861, andando ad abitare in corso Garibaldi. Discuterà la tesi fra il dicembre 1865, quando scriverà una dissertazione in diritto penale sul tema, estratto a sorte, «Punizioni corporali, infamanti e pecuniarie», e il gennaio 1866, mese in cui sostiene l'esame orale e viene proclamato dottore in Scienze Giuridiche.⁴ Cessata l'attività studentesca, Pinchetti indossa i panni del soldato regolare e del

¹ La presentazione della scapigliatura scritta nel 1857 sull'«Almanacco del Pungolo» per il 1858 sarà rimaneggiata e inserita nel volume, da cui cito, C. ARRIGHI, *La scapigliatura e il 6 febbraio (un dramma in famiglia)*, Francesco Sanvito, Milano 1862, pp. 5, 7.

² G. PINCHETTI, *Versi*, Ostinelli, Como 1868.

³ Fornisco qui poche coordinate biografiche e alcune notizie inedite, per una ricostruzione più articolata della vita dell'autore rimando a ID., *Opere*, a cura di F. Vittori, Marzorati, Milano 1974. Alla puntuale curatela di Vittori farò riferimento più volte in questo contributo.

⁴ I documenti che testimoniano la carriera studentesca di Pinchetti sono conservati nell'Archivio Storico dell'Università degli Studi di Pavia. La copia delle valutazioni conseguite al Regio Liceo si trova in un fascicolo con segnatura «Esami/Diplomi, b. 2379, fasc. 1»; i documenti relativi all'esame di laurea in «Giurisprudenza, Esami/Diplomi, b. 108».

garibaldino (si metterà in viaggio, ma non raggiungerà mai le truppe di volontari), diviene praticante presso uno studio notarile e al contempo si impegna come severo recensore e polemista sulle riviste del tempo. Proprio l'attività giornalistica dà la cifra del suo carattere: i primi articoli compaiono nel dicembre del 1866 sul "Corriere del Lario", ma il vero momento di svolta è la chiamata di Raffaele Sonzogno, che, apprezzate alcune sue poesie sulla "Frusta", lo invita a collaborare alla "Gazzetta di Milano", l'organo dei democratici milanesi su cui scrivevano fra gli altri Cavallotti e Rovani e dove avrà un discreto successo di pubblico.⁵ Pinchetti agisce con temperamento forte, non esitando a censurare lo stile delle *Fiabe e leggende* di Emilio Praga, per «quei suoi ghiribizzi, quelle sue stramberie di immagini e similitudini, senza regola né qualità, che ei si diverte a nicchiar subito dopo una bella strofa», e senza nemmeno risparmiare alcune stilette ai *Versi* dell'amico e collega Cavallotti, perché «ha tutta la stoffa per esser l'uno dei viventi poeti... ma gli abbisogna il *labor limae*». ⁶ L'articolo scatenerà una polemica in seno al giornale, ma non con il destinatario, con cui permarranno rapporti amicali, bensì con Raffaele Sonzogno, reo di aver attentato alla sua libertà critica facendo precedere la recensione da un'avvertenza cautelativa, a giudizio di Pinchetti «inopportuna e parziale che non ha fatto del bene né a me né a lui. La mia appendice sul Cavallotti vi sarà parsa, ed è, molto severa. Ma che volevate, che io stessi là sullo stesso giornale a farci andare il turibolo sotto il naso?» ⁷ Questa lamentela, espressa in una lettera privata al fratello Cesare il 12 gennaio 1870, deve essere giunta all'orecchio del direttore, che indirizza al giovane una missiva quasi apologetica, segno della stima di cui godeva il collaboratore della rivista, in cui professa equidistanza e lo invita a dar seguito alla tenzone con il compagno di lavoro:

⁵ Il successo raggiunto da Pinchetti è testimoniato da un ricordo di Francesco Giarelli, che lo sostituì alla "Gazzetta di Milano" e fu accolto così da Vittorio Pezzini: «Non dimentichi come il suo predecessore Giulio Pinchetti aveva potuto fare la propria fama colla "rivista politica". Non le possiamo chiedere altrettanto. La preghiamo però di fare del suo meglio. Sia, se crede, meno poetico ma più pratico» (F. GIARELLI, *Vent'anni di giornalismo. 1868-1888*, Cairo, Codogno 1896, p. 34).

⁶ Le due recensioni furono pubblicate sulla "Gazzetta di Milano", rispettivamente il 26 giugno 1869 e il 7 gennaio 1870. Sono entrambe trascritte in G. PINCHETTI, *Opere*, pp. 163-168 e 172-180.

⁷ La trascrizione della lettera è contenuta in *ibi*, pp. 341-342.

Caro Pinchetti!

Come direttore e quindi tutore del decoro di tutti i miei collaboratori dovevo giustificarmi dinanzi al pubblico della pubblicazione d'una recensione, per quanto possa essere giusta, censoria del lavoro d'un di lei collega. Ciò che feci per il Cavallotti, lo farei domani per lei: non mi guidò nessuna parzialità: il mio giudizio dovetti esprimerlo per dar ragione al pubblico della mia perplessità non per altro: se l'avessi pubblicata la sua appendice senza dir nulla, il pubblico poteva giustamente darmi del pazzo o dell'originale. D'altra parte a lei il campo è aperto a rispondere al Cavallotti, e sarà una bellissima gara in cui io non entrerò più, perché colla mia dichiarazione mi son messo fuori di combattimento, senza mancare ai riguardi impostimi dalla mia posizione verso i miei collaboratori.

Non tema di nulla e vada avanti, ché la partita sarà [sic] bella

Alle parole che preposi al suo lavoro, ora aggiungerò queste: non intendiamo esporre il nostro giudizio, ma solo le ragioni della nostra perplessità

Il suo aff.^{mo}

R. Sonzogno

Questa sera a Milano si ripeterà il coro del Ballo in Maschera:
oh! che baccano per la città.⁸

I dati biografici e le fonti restituiscono l'immagine di una vicenda biografica disordinata e di un carattere al limite dell'irascibilità. Tali fatti, sommati alla brusca fine del poeta, che pone fine alla sua vita con due colpi di rivoltella, sembrerebbero avvalorare il *cliché* tutto scapigliato della «finale disperazione» (ancora Cletto Arrighi), che talvolta sfocia nel suicidio. E forse, come sospetta Fiorenza Vittori, proprio la somiglianza con la storia personale di Ugo Tarchetti ha contribuito a determinare un quasi assoluto silenzio critico, interrotto solo saltuariamente da voci isolate, benché di grande autorevolezza. Dopo alcuni ricordi di Carlo Raffaello Barbiera, amico di famiglia, è Gian Pietro Lucini a riconsiderare una parte importante della produzione pinchettiana, vale a dire le lettere spedite al compagno d'armi Niccolò Sardi, di cui scrive: «Esse rappresentano le più vere e reali *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Anche queste si potrebbero postillare colle *Poesie* che Pinchetti scrisse e stampò a Como nel 1867 o 1868 stillanti amore e lacrime foscoliane e leopardiane». ⁹ A questo giudizio lusinghiero

⁸ La lettera inedita, non datata e su carta intestata "DIREZIONE E REDAZIONE / DELLA / GAZZETTA DI MILANO", è contenuta in una cartella dedicata a Pinchetti nel fondo Federico Piadeni, conservato alla Biblioteca comunale di Como con segnatura "MS sup. 3.1.14-16".

⁹ C.R. BARBIERA, *Un poeta suicida*, in "Rivista Europea", V (1874), 2, pp. 249-254; altri lavori su Pinchetti si trovano in ID., *Simpatie*, Battezzati, Milano 1877; ID., *Arte ed amori. Profili lombardi*, Bortolotti, Milano 1888; ID., *Nella gloria e nell'ombra*, Mondadori, Milano 1926. La citazione luciniana è tratta da una lettera a Prezzolini del 16 gennaio 1914,

fa però da contraltare la severa stroncatura di Croce e il progressivo appartarsi di Pinchetti in un angolo marginale della storia della letteratura italiana: i suoi versi sono inclusi nelle antologie dei minori dell'Ottocento di Romanò e Janni e il suo nome entra marginalmente nel canone della scapigliatura milanese, comparando con pochi versi sia nell'antologia allestita da Gilberto Finzi nel 1965, sia in quella di larga diffusione curata da Roberto Carnero nel 2007.¹⁰ Un passo decisivo per la conoscenza e la diffusione dell'opera di Pinchetti si deve a Fiorenza Vittori, che ha curato nel 1974 l'edizione in un unico volume di larga parte dei materiali oggi conservati presso la biblioteca di Como, nel fondo documentario riservato all'autore: alle poesie, confluite in *Versi* o proposte in altre sedi, si aggiunge una nutrita selezione di documenti epistolari, una scelta di interventi giornalistici, alcuni pensieri e pagine di diario.¹¹

Molte delle carte del poeta testimoniano la vita universitaria pavese e consentono di ricostruire la formazione di un giovane poco più che ventenne, nonché il contesto in cui si è svolta l'esperienza di studio, rappresentato tramite descrizioni d'umore o polemiche, oppure rievocato con resoconti ai famigliari di giornate trascorse in facoltà o a studiare nelle case degli amici. Pinchetti introduce i suoi lettori, con una pagina di appunti privati che mescola invettiva e salacità, alla vita degli studenti pavesi, distinguendone quattro tipologie, e attribuendo a ciascuna alcuni caratteri precisi:

conservata nell'Archivio Prezzolini di Lugano; cito da una trascrizione parziale in R. NEGRI, *Un epistolario ritrovato*, in "Aevum", XLVI (1972), pp. 142-143; nell'articolo si annuncia il ritrovamento e l'imminente pubblicazione dell'epistolario nell'opera a cura di Vittori.

¹⁰ Croce inserisce Pinchetti nella «terza generazione romantica» e giudica il suo volume di versi «privo affatto di pregio d'arte, ma significativo dello stato d'animo che esprimeva e che era di molti altri giovani. Non più fede e coraggio, non più entusiasmo per cosa alcuna: un cieco ed inintelligente pessimismo, negatore della felicità e della virtù; un totale disprezzo degli uomini; e l'irrisione, perfino, agli ideali patriottici, che erano rimasti sempre sacri per i "romantici" della generazione precedente» (B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari 1914, vol. I, pp. 291). Per quanto riguarda le antologie: *Poeti minori del secondo Ottocento italiano*, a cura di A. Romanò, Guanda, Bologna 1955; *I poeti minori dell'Ottocento*, a cura di E. Janni, Rizzoli, Milano 1958; *Lirici della Scapigliatura*, a cura di G. Finzi, Mondadori, Milano 1965; *La poesia scapigliata*, a cura di R. Carnero, Rizzoli, Milano 2007. A completamento dei titoli più importanti della rassegna critica, Pinchetti è citato anche in G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1967.

¹¹ Oltre al già citato volume *Opere*, segnalo anche un articolo sulle prose giornalistiche: F. VITTORI, *Giornalismo scapigliato: Giulio Pinchetti*, in "Italianistica", I (1972), 1, pp. 73-84.

Prima specie è quella dello studente *forte*: questa prima di cui io nel tempo studentesco, buon'anima, ebbi l'onore d'essere membro, tiene le sue sedute nelle bettole e nelle osterie: vuole la vita libera, non conosce l'università che per reputazione, non ne sa di codice che quanto le abbisogna per spalleggiare una contravvenzione: piglia un gusto matto nello attaccar briga coi poliziotti, parla mai di scienza se non sotto gli esami, e dà del matricolino a chi studia. [...]

La seconda specie è quella degli unguenti di malva, che cioè sono una specie di linfaticisma ambulante, che hanno la tenacità di uno Scevola nello stare tutto il dì sdraiati sulle panche d'un caffè. [...]

La terza specie che è quella di più riguardo, la traggo da una sottospecie: lo studente vero, lo studente facchino. Egli ama la sua cameretta e raro va poi al caffè: è indifferente a quello che fanno gli altri perché fa parte di sé. Conversa colle sue opinioni, scrive corregge, e non conosce Pavia che per la sua finestra. [...] Il professore che sa ama questi giovani, li protegge e li incanala; il presuntuoso li teme, e se non può vendicarsi agli esami, si vendica collo scrutinio segreto. [...]

Il facchino invece è l'opposto: tutte le mattine è a scuola, se può essere il primo ad aprire l'uscio quando il professore entra, l'è tutta broda: ascolta sempre e non capisce mai nulla, pure scrive per tutta l'ora, Dio sa cosa, e poi a casa subito a ricopiare con bella calligrafia e su fascicoli uniformi la fricassea delle sue gambette. [...] Gli studenti tutti alla fine dell'anno si fanno amici tre o quattro di questi per farsi dare dei fascicoli.¹²

Altrettanto ironico è l'autoritratto inviato al fratello Pietro con una lettera scritta a Pavia, il 19 giugno 1863:

[...] se io ti dicessi che studio da gobba, la sarebbe una scrollatina di capo per parte tua: ma t'accerterai della verità, quando vedrai il tuo Giulietto comparirti davanti come un fantasma scappato ai tumuli, con due zigomi lunghi lunghi, stecchiti, colla fronte gialla come una pergamena; con modo di parlare che ti parrà il Corpus iuris Iustinianeï, tirante il fiato: te ne accerterai, quando mi vedrai venire lemme lemme, così dinoccolato, e tutto rattrappito, co' suoi punti di passaggio appena appena, e col fermo proposito di cangiare in crisalide l'eterno bruco del suo proponimento.¹³

Altre lettere, indirizzate allo stesso destinatario, servono a tranquillizzare i famigliari circa le procedure di sicurezza dell'università, pronta

¹² G. PINCHETTI, *Opere*, pp. 363-364.

¹³ Questa lettera, come altre che saranno citate e di cui non si fornirà l'estremo bibliografico, è stata esclusa dalla selezione di Vittori ed è conservata nel fondo Pinchetti presso la biblioteca di Como con segnatura "MS 8.1.16/C". La biblioteca ha acquisito i documenti, originariamente proprietà di Niccolò Sardi, amico di Pinchetti, da Fiorenza Vittori nel 1974. Ringrazio la dottoressa Angela Traversa, bibliotecaria a Como, per l'aiuto nella ricerca.

a chiudere i battenti nel caso scoppiasse un'epidemia di colera. Scrive Pinchetti il 1 luglio 1864:

Tu mi parli di casi di cholera verificatisi qui a Pavia ed io, tanto la cosa mi venne nuova, ho dovuto chieder conto a varia studenti di medicina, per informartene. Infatti ci fu un tale morto all'Ospitale di dolori colici, ma nulla più. Del resto hai a sapere, che al minimo sintomo di contagio, le porte della Università chiuderebbero, prima ancora che gli studenti ci pensassero a sfuggirla. Dunque a monte le supposizioni e i timori.

E dopo poco più di un anno, il 26 luglio 1865, ritorna sull'argomento, glossando beffardamente:

Ho sentito che ad Ancona si verificarono l'altro giorno 19 casi di Cholera, e due a Messina: questo ci vorrebbe. Al diavolo l'avvocatura: non ci sarebbe più risorsa che per medici e per monatti! Massime che con questo male, si va al diavolo senza rogiti notarili...¹⁴

Nella stessa missiva, racconta un viaggio fatto a «Lardirate» (probabilmente «Lardirago») con alcuni studenti, per spegnere un incendio, ed è proprio la vita con i compagni, assieme alle richieste economiche e alla costante preoccupazione circa la salute degli altri membri della famiglia, a occupare gran parte della corrispondenza degli anni pavesi: i festeggiamenti per il superamento degli esami, il resoconto delle giornate di studio, in solitudine o con i colleghi, e infine anche un piccolo stralcio di vita collegiale. Incaricato dal collegio Bassi di scrivere un'ode a san Luigi Gonzaga, Pinchetti, convinto anticlericale, non si sottrae al compito, ma lo declina a modo suo, coniando alcuni versi d'amore per Luisa Cassani, una giovane conosciuta nel 1865 e morta l'anno seguente. Scrive in proposito al fratello Pietro, affermando di aver lavorato su un «argomento di stile Melpomenesco e fonte larga d'ispirazione quant'altri mai» e aggiungendo:

Del resto fatta la laurea voglio studiare e se Dio mi dà bene, studierò: t'avverto che su alcuni fiati troverai un lirismo troppo iperbolico nelle espressioni, ciò deriva da ciò che il nome campeggiante è Luigi e chi declamerà questi versi è la sig. Luigina: ho scritto per un uomo colla lontana speranza di far palpitare un cuore di donna. Vedi che le sono baje, ma alcune volte ci tengo.

¹⁴ G. PINCHETTI, *Opere*, pp. 215-217.

La poesia sarà rimaneggiata e inserita nel volume dei *Versi* con titolo *Fides!* – delicata anfibologia che rimanda alla fede cristiana e alla terrena fedeltà alla donna – e dedica «a Luisa C.», con il nome del santo che aveva ricevuto la comunione dalle mani di san Carlo Borromeo trasformato in quello della giovinetta amata.

Se le lettere tramandano alcuni stralci della vita universitaria pavese, i versi, non di rado allegati alle comunicazioni ai famigliari, sono utili per ricostruire la formazione di Pinchetti, fatta di letture non superficiali che spaziano dagli autori della classicità greca e latina ai grandi autori europei a lui contemporanei. Questa mappa si disegna nitidamente attraverso gli esergo, posti a corredo di più della metà dei componimenti pubblicati in volume nel 1868: nella poesia incipitale si legge un'invocazione alla Satira («O Satira, te invoco: e te, o Prudenza, / Toga sdrucita e inutile, rigetto»), dunque non stupisce ritrovare, nel prosieguo del libretto, citazioni dalle *Satire* di Persio e Giovenale; più sorprendenti invece i rimandi biblici ai libri di *Giobbe* e all'*Ecclesiaste*, segno tuttavia di una approfondita conoscenza del testo sacro. Usuali sono anche i richiami ai classici italiani, con Alfieri e soprattutto Foscolo, di cui sono citati sia l'*Ortis* sia il carme dei *Sepolcri* e con cui Pinchetti condivide una profonda vena civile. Per il medesimo motivo compare Leopardi, con *Bruto Minore* e *All'Italia*, ma l'interesse non è limitato alla poesia civile, come comprova un frammento estratto da *Ultimo canto di Saffo*. Non mancano neppure autori romantici come Aleardi o poeti patriottici come Poerio. In inglese vengono proposti versi di Shakespeare (dall'*Amleto*), Byron (con *Bardi inglesi e Critici della Scozia*), in francese passi da Hugo (*Les contemplations*) e Heine (*Reisebilder* e *De l'Allemagne*), in tedesco stralci da *Wallenstein* di Schiller, mentre il *Faust* di Goethe è citato in italiano.

Una siffatta varietà lascia intendere un parco di letture molto ampio, e la posizione in esergo sottintende un legame molto stretto con la produzione poetica, confermato da una prassi citazionale multiforme e abbondante, in cui il riuso di materiali d'autore non è quasi mai confinato alla reminiscenza e talvolta viene esibito, suggerendo un dialogo con la fonte. Entro questa varietà, si possono riconoscere almeno tre tipologie di riprese, di cui fornirò pochi esempi fra i molti possibili: gli innesti palesi, gli inserti con un radicale cambio di contesto e il travestimento parodico.¹⁵ Il poeta che entra

¹⁵ Non potendo esaurire in questa sede il censimento delle fonti, rimando al volume *Opere*, dove la curatrice ha puntualmente segnalato in nota, poesia per poesia, le riprese più evidenti.

con più frequenza nei versi di Pinchetti è certamente Leopardi, i cui passi memorabili sono trapiantati diffusamente nei *Versi*.¹⁶ Nella poesia *Un'ora malinconica* il modello di *A Silvia* entra prepotente in una quartina, con l'esposizione del verbo «rimembrare», rinforzato dall'occorrenza dell'aggettivo «lieto», anch'esso di marca leopardiana:

Di', rimembri, o fratel, quei giorni lieti
Quando d'amore peregrini arditì,
Alla mondana afa eravam smarriti,
Ambo poeti?¹⁷

Diversamente in *Morta*, lirica dedicata a una fanciulla prematuramente scomparsa, dove alla rievocazione della gioventù di Silvia e dei suoi occhi «ridenti e fuggitivi» si contrappone una quartina di gusto sepolcrale, in cui il vocabolario leopardiano è mutato di segno:

Lieve lieve come un sogno estivo,
Profumata d'amori, ella spirò:
E quel grand'occhio nero e fuggitivo
Il tolto amico, nel svanir cercò.¹⁸

La disinvoltura con cui Pinchetti tratta la tradizione poetica, vero serbatoio di versi e nomi a cui attingere a piacimento,¹⁹ sfocia talvolta nella parodia, come avviene in *Presentimento*, dove l'*incipit* è una rivisitazione di un noto passo dei *Promessi Sposi* manzoniani:

Carneade? Ma chi era questo tale?
Parodiava anch'io Don Abbondio,
Slatinizzando un criptico gerundio
Di Giovenale.²⁰

¹⁶ Frequentissime le riprese leopardiane, dovute soprattutto alla vicinanza ideologica fra i due autori. Sintomo più evidente è l'ossessivo ritorno del lessema «Vero», con ventiquattro occorrenze (cinque nella forma apocopata «Ver») nei *Versi*.

¹⁷ G. PINCHETTI, *Opere*, p. 46.

¹⁸ *Ibi*, p. 29.

¹⁹ Nei versi di Pinchetti si affollano presenze del mito e della letteratura classica, usati sia come personaggi lirici, sia in forma epitetica, per occultare un nome o per attribuirgli alcuni caratteri specifici.

²⁰ *Ibi*, p. 141. La poesia è stata esclusa da *Versi* e non fu mai pubblicata dall'autore.

Altrove si affacciano sulla pagina consonanze con i poeti della scapigliatura milanese: non si tratta soltanto di prelievi,²¹ bensì dell'allacciarsi di un dialogo, dove non sempre Pinchetti ha il ruolo dell'imitatore. In *La mia Laura*, datata 1864, il *topos* della donna petrarchesca viene rovesciato mediante una vorticosa attrazione verso il grottesco, esemplata da una serie di domande rivolte all'innamorata ridotta a scheletro:

Perché quel tuo cranio si dilata in fuori
 Da quel tuo cranio tolto al cimitero?
 Quel sguardo morto, ove nessuno s'indora
 Nessun pensiero?²²

La vena cimiteriale, l'immagine del cranio, sono elementi costitutivi di *Vendetta postuma*, poesia di Praga contenuta in *Penombre* (1864):

Quando sarai nel freddo monumento
 Immobile e stecchita,
 Se ti resta nel cranio un sentimento
 Di questa vita
 Ripenserai l'alcova e il letticciuolo
 Dei nostri lunghi amori

Nel 1867 è la volta di Tarchetti adoperare la stessa tastiera, nella celebre *Memento*, pubblicata su «Il Gazzettino» il 30 novembre:

Quando bacio il tuo labbro profumato,
 Cara fanciulla, non posso obbliare
 Che un bianco teschio sotto v'è celato.

La comunanza tematica e lessicale con i modi della migliore scapigliatura milanese, caso non unico all'interno di *Versi*, impedisce di tacciare di sterile epigonismo la prassi citazionale di Pinchetti e consente di riconoscere un autore pienamente inserito nei suoi tempi.

La compresenza di reperti tradizionali e soluzioni se non di rottura, almeno proprie della contemporaneità, è del resto confermata da una ricognizione dei tratti linguistici più evidenti. La cesellatura lessicale si

²¹ Sebbene, come nota Vittori, alcuni passi di Praga siano citati esplicitamente. Ad esempio in *Fantasmi* si legge: «Il Dubbio m'ha aggravato / Del negro suo mantel» (*Ibi*, p. 30); similmente in *Nox* di Praga: «Torvo piantossi e altiero / il dubbio in manto nero».

²² *Ibi*, p. 68.

appunta soprattutto sul verbo, scelto di frequente fra gli spessori della tradizione; in questo senso è connotata ad esempio la scelta di «discernere» (p. 21) e «martorare» (p. 65),²³ segnalati dal *Dizionario della lingua italiana* di Tommaseo e Bellini, in stampa proprio in quegli anni, come desueti, nonché l'uso insistito di parasintetici con prefisso *-in-*, alcuni per emulazione dantesca (anche se non è da escludersi per alcuni anche una mediazione leopardiana), ovvero «invescare» (pp. 54, 81), «infiore» (p. 56), «imbrunare» (p. 79), «infuturare» (p. 108), «impetrare» (p. 132), altri modellati sullo stesso stampo, cioè «imporporare» (p. 25), «imparuccare» (p. 34), «imbuiare» (p. 47), «indracare» (pp. 51, 82);²⁴ meno produttivi gli altri prefissi: sono attestati «affoltare» (p. 35) e «accarnare» (p. 54), «sgrugnare» (p. 49) e «sberettare» (p. 69).²⁵

Aulicismi e preziosismi sono predominanti anche fra i sostantivi, dove occorrono, ad esempio, le forme «epa» (p. 22) per «ventre», «dumo» (p. 62) per «cespuglio», «firmano» (p. 83) per «editto», «dape» (p. 93) per «vivanda»;²⁶ da considerarsi invece separatamente «zeba» (p. 32) per «capra», lemma di probabile derivazione dantesca, e il toscanismo «rasa» (p. 39), che vale «astuzia». A un discorso generale sostenuto, prevalente quando il tono volge all'invettiva, ne corrisponde uno farsesco, quando la satira spinge sul pedale del comico. Spie di questo abbassamento

²³ «Martorare» vale «martirizzare», ed è attestato in scrittori ottocenteschi quali Cesare Cantù e Cesare Betteloni. In Pinchetti: si legge «L'uomo è sortito al male e se talora / Il cuor riotta in quel cammin di spine, / Il ruvido cervel sì lo martora, / Che il doma alfine» (*ibi*, p. 65). A questo nucleo si possono aggiungere «redare» (p. 53) per «ereditare» e «stricare» (p. 78) per «risolvere un problema».

²⁴ «Indracare», variante auliceggiante e letteraria di «indragare» significante «Diventare furioso, violento, feroce come un drago» (GDLI) è attestato continuativamente in poesia da Dante a Carducci e Rebora, attraverso Pulci, Sannazaro, Alfieri e Leopardi.

²⁵ Nel glossario che correda il volume *La lingua e lo stile di Carlo Dossi* Ricciardi, Milano-Napoli 1958, Dante Isella segnala «affoltare» con significato «dire svelto e confuso», invitando a confrontare la forma lombarda attestata dal Cherubini «farfoja». Diversamente, in Pinchetti il lessema vale «Farsi più folto, più denso» (GDLI), con questo significato è impiegato da Cesare Arici in poesia e nelle prose dannunziane. «Accarnare» occorre invece, entro un contesto molto simile a quello pinchettiano e con significato di «penetrare con l'intelletto, capire», in *Purgatorio* XIV, 22-23: «Se ben lo intendimento tuo accarno / con lo intelletto».

²⁶ Tutti questi termini hanno larga attestazione nella lirica e nei poemi cavallereschi della tradizione letteraria italiana. Fa eccezione «firmano», derivato da persiano «fermân» con significato proprio di «Decreto, ordine scritto dei sultani ottomani» e scelto probabilmente da Pinchetti sia perché alternativa meno nota, sia per lanciare uno strale contro la Santa Sede che «vuolci eternamente Iloti / Del suo firmano».

sono l'uso di diminutivi e vezzeggiativi, impiegati sempre con funzione ironica,²⁷ e le rapide discese nel registro popolare e colloquiale, con rime ardite, verbi come «ruttare» (p. 49) e «biscazzare» (p. 109), locuzioni quali «avere in canna» (p. 50), «finger gatta morta» (p. 50), «testa di rapa» (p. 51), «far la scimmia» (p. 80) e «dandy da panca» (p. 91).²⁸ Segno della padronanza dei registri è anche l'alternarsi, all'interno della raccolta di versi e della scrittura privata, di forme tipicamente poetiche o auliche come «nudrire» (p. 28), «guatare» (p. 49), «macro» (p. 53), «cuna» (p. 74), «piota» (p. 90), in alternanza con i più comuni «nutrire», «guardare», «culla», «piede», «magro».²⁹ Discorso a parte meritano la forma «nui» (p. 62), eredità del vocalismo tonico siciliano attestata una sola volta in favore di rima e probabilmente filtrata ancora una volta dalla *Commedia*, e la dizione scempia «spetro» (p. 66), «involontario regionalismo» attestato anche in Camerana e Praga, che permarrà fino alle soglie del Novecento.³⁰

²⁷ Segnalo «buonini» (p. 32), «carrettino» (p. 32), «pocolino» (p. 33), «navicchiere» (p. 34), «linguette» (in sintagma con l'aggettivo di sapore letterario «malediche», p. 50), «zeffiretti» (p. 68), «ganascini» (p. 71), «piedino» (p. 100), «corpicciuolo» (p. 112), «peciolin» (p. 116), «reticciuola» (p. 116).

²⁸ Fra le rime più ardite segnalo «andazzo»: «razzo» (p. 32) e «porco»: «sporco» (p. 39). Curioso anche l'uso, limitato ma attestato, di nomi composti: dai più comuni «baciapile» (p. 72) e «scalzagatto» (p. 72) al più raro «morbisciatto» (p. 80), ovvero, con Tommaseo, «Quasi sciattato dal morbo».

²⁹ Per quanto riguarda «nudrire», Serianni glossa: «“cultismo poetico” proprio della poesia due-trecentesca (compreso Petrarca e il Dante della *Commedia* per *nodr* [...]), ha una discreta vitalità fino all'Ottocento, ricorrendo ancora in Carducci (*nudrì*), Praga (*nudrita*), D'Annunzio (*nudrì*), a parte il consueto anticheggiare delle pascoliane *Canzoni di Re Enzo*; significativo il passaggio del Parini nel *Giorno* da *nutre*, *nutra* a *nudre*, *nudra* [...]» (L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma 2009, p. 87). Riguardo la forma «macro», si nota come abbia «esempi ottocenteschi in Monti, Manzoni, Leopardi, Praga, Alardi [...], Carducci, Pascoli, D'Annunzio e si ritrova, nel secolo successivo, in Govoni e Pasolini; macra e macre sono ammesse da Ruscelli [...]» (*Ibi*, p. 85).

³⁰ *Ibi*, p. 82; ma si veda anche la voce «spetro» in M. ARCANGELI, *La Scapiigliatura poetica “milanese” e la poesia italiana fra Otto e Novecento*, Aracne, Roma 2003, pp. 61-62. Altri influssi dialettali lombardi sono rintracciabili nelle forme italianizzate «buttiroso» (p. 73) (da «butteroso», cioè «burroso») e nella locuzione «in dispregio» (p. 30), calco dal lombardo «on despresì»; un certo influsso milanese si può intravedere nella locuzione «stroppia il piede», con il verbo dialettale di largo uso «struppià», cioè «storpiare».

Di uso corrente nella poesia ottocentesca sono invece le forme monotongate «novo» e «core»,³¹ impiegate con una certa ricorrenza da Pinchetti e che rispondono, più che a un adeguamento nel senso del toscano dell'uso, a una necessità di innalzamento del registro, tanto che convivono con le soluzioni dittongate; analoga funzione nobilitante ha l'uscita in *-ria* del condizionale, già eliminata nelle varianti pariniane, e la frequente ma non sistematica soppressione della labiodentale nell'imperfetto indicativo, assente nella scrittura in prosa e privata, e comune, per restare nel perimetro scapigliato, nelle poesie di Boito, Camerana, Praga e Tarchetti.³²

Una lingua dunque che affonda le sue radici nella più nota tradizione italiana, pur mostrando, con l'accoglimento di registri diversi – e si potrebbe indugiare su termini tecnici e settoriali, sui dialettalismi, sui neologismi, a cui in questo contributo si è solo accennato –, i primi passi di quell'allargamento del vocabolario poetico che sul finire del secolo si concretizzerà con la poesia di Pascoli. Pinchetti, nato e vissuto nella Lombardia di provincia e nel capoluogo, si propone così non certo come un poeta di primo piano, ma come un abile recettore dei segnali del suo tempo e come contributore attivo al delinearsi del panorama culturale a lui coevo.

³¹ Nel secondo Ottocento, Serianni individua due moventi per la soluzione monotongata «novo»: «aulicismo inerziale» oppure «attrazione del modello antilirico offerto dal toscano parlato» (*La lingua poetica italiana*, p. 56). La posizione di Pinchetti riguardo al fiorentinismo è *tranchant*, affermerà infatti che un vero scrittore avrebbe certamente trovato il modo di scrivere «senza proprio essere costretto e gelosamente e devotamente a raccorre ogni lazzo di bécero che abbia ruttato mai per le buche di Firenze» (cito da *Giornalismo scapigliato*, p. 82). L'opzione di adesione al toscano parlato sembra dunque cadere.

³² *La Scapigliatura poetica "milanese" ...*, pp. 239-245. Fra le forme del condizionale in *-ria*: «sdrucioleria» (p. 34), «vorria» (p. 41) e «diria» (pp. 60, 68).

MARTA VALENTINA ARNALDI
«Color di lontananza».
Le forme del silenzio nei *Poemi Conviviali*
di Giovanni Pascoli

Ed ecco a tutti colorirsi il cuore
dell'azzurro color di lontananza

GIOVANNI PASCOLI, *L'ultimo viaggio*

Introduzione

Se la poesia è fatta di parole – dunque di suoni – e Pascoli è il poeta delle “cellule onomatopeiche”, degli effetti fonosimbolici e dell'intento mimetico del linguaggio, sorgono spontanee due domande, e cioè se abbia senso parlare di silenzio in letteratura e, nella fattispecie, se abbia senso parlarne a proposito dei *Poemi Conviviali*.¹ La decisione di sviluppare un simile tema – di per sé contraddittorio se associato al testo letterario e, ancor più, alla poesia – è nata dal desiderio di studiare un aspetto forte della modernità poetica pascoliana, che, come è noto, non è esclusivamente metrica. In particolare, l'esame e la descrizione delle modalità di apparizione del silenzio hanno permesso di individuare tipi e categorie notevoli: il silenzio estetico di bellezza e poesia; il silenzio etico di disillusione e morte. Allo scopo di interpretare tali modulazioni e presenze alla luce della più generale semantica dell'opera, il silenzio è stato assunto come paradigma del processo di simbolizzazione. A essere “gettati insieme” sarebbero, in questo caso, la parola e la sua negazione, eco o dimenticanza. Una simile *coincidentia oppositorum*, che si pone come punto di partenza imprescindibile per sondare le profondità rivoluzionarie e moderne della poesia pascoliana, illumina alcuni degli *shifts* più importanti dei *Conviviali*: il passaggio dall'epica alla lirica; dal mito al tempo; dalla parola al silenzio; dall'eroe all'uomo. Quello dei *Poemi Conviviali*, del resto, è un Pascoli bifronte, al contempo moderno e antico che, per usare un'immagine nota, arriva a sovrapporre due delle tre famose scrivanie conservate nell'amata casa di Castelvecchio: la latina e l'italiana. In questo modo, i

¹ Ringrazio la redazione dei “Quaderni Borromaici”. Dedico questo saggio a Gianfranca Lavezzi, per avermi introdotto allo studio della poesia.

Conviviali s'inscrivono a pieno titolo nel sistema tematico e ideologico del poeta di San Mauro: decretando per via del tutto originale (almeno rispetto al filone più noto della sua produzione) la cosiddetta «impoeticità del presente», in realtà sostanziano e coltivano il *topos* moderno del ritorno dei morti e la connessa poetica dell'allusione.² Infatti, osservando da vicino lo scontro interno tra le forze poetiche dei *Conviviali*, si scopre che l'inattualità dei poemi non è che una caratteristica formale, presunta: sotto la lente deformante (e riformante) del moderno, la classicità non è prodotto di un gusto arcaizzante, ma spazio attraversato dal dubbio e da un'impellente interrogazione sulla vita.³ Nel viaggio metastorico e metamondano che porta dall'epica alla lirica, Pascoli attraversa la crisi della poesia come esperienza di conoscenza e rivelazione del mondo, navigando incontro a due lidi opposti: verso esiti di dicibilità spinta, di cui sono esempio l'onomatopea e il fonosimbolismo, e verso le porte del non detto. Sotto questa prospettiva, il silenzio, non meno dell'onomatopea, esprime la tensione dialettica tra mondo e poesia, visibile e invisibile, ascolto e assenza di suono, nell'estremo tentativo di «appropriarsi dell'inconoscibile», di svelare quello che, in poesia, resta da tradurre, in ombra.⁴ In questo modo, e cioè ricorrendo sia all'estrema determinatezza della parola sia al fascino della sua ineliminabile ombra (il silenzio), Pascoli riesce a dire il mistero:

Il poeta non s'impanca a dir tutto, a dichiarar tutto, a spiegar tutto, come un ciccone che parlasse in versi; ma lascia che il lettore pensi e trovi da sé, dopo avergli messo innanzi quanto basta a capire. Per esprimere il silenzio che domina dopo il

² «Impoetico è il presente. Poetica è la madre in morte, non la madre in vita: non la presenza della vita, ma la vita ricordata, fantasmatica, ritornante»: G. GUGLIELMI, *Per una lettura dei Conviviali*, in *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, Atti del convegno di studi (San Mauro Pascoli-Barga 26-29 settembre 1996), a cura di Mario Pazzaglia, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 176.

³ Di «soggettivazione del mito» parlano sia Rinaldo Froldi sia Giuseppe Nava. In particolare, per quest'ultimo «il recupero del mito svela la sua contraddizione interna: può stimolare temporaneamente la *poiesis*, ormai stanca per la perdita di vitalità dell'individuo e del mondo, minati dalla condizione di orfanità e dalla civiltà industriale, ma non può cambiare la vita dell'uomo, e quindi il mito si tinge di lutto, e il senso gli sfugge non meno che alla ragione, svelando il suo artificio, la sua illusorietà finale, come nell'Ultimo viaggio» (G. NAVA, *Introduzione*, in G. PASCOLI, *Poemi Conviviali*, a cura di G. Nava, Einaudi, Torino 2008, p. XXIV). Si veda, inoltre, R. FROLDI, *Poemi Conviviali*, in *Pascoli*, Atti del convegno nazionale di studi pascoliani, (San Mauro 11-12-13 maggio 1962), pp. 105-115.

⁴ E. SALIBRA, *Voce e mito nell'estetica pascoliana*, in «Rivista pascoliana», 6 (1994), p. 146.

fatto che egli immagina paresse più grave dei soliti e simili, dice che s'udiva il martellare d'un picchio.⁵

Di qui la rivoluzione e la modernità dei *Conviviali*: se la parola (ri)diventa allusione, silenzio, e l'eroe regredisce fino alla condizione umana (e persino a segni di questa, come fiati e ombre), allora mondo classico e mondo umano si avvicinano l'un l'altro fino a coincidere, riconoscendosi nel punto di convergenza che si pone tra somma dei valori e realtà del dolore.

Dinanzi al destino comune, incerto e mortale, Pascoli sceglie la lontananza, perché è in questa poetica dei simboli e dell'allusione che il senso e la forma delle cose si conservano intatti. Del resto, cos'altro è il silenzio se non l'ombra e la lontananza dalla parola?

Silenzio estetico: bellezza e poesia

In comune con quello puro degli antesignani francesi, il simbolismo pascoliano mira alla conquista del mistero cambiandolo di segno, nella profonda convinzione che esso sia «non più oggetto irraggiungibile di una alienante disperazione conoscitiva, bensì componente essenziale del soggetto e fonte, come tale, di tangibile godimento estetico».⁶ In questo senso, «il mondo antico non è rappresentato come un luogo ideale, da rimpiangere nostalgicamente o da far rivivere attraverso l'arte allusiva, ma è ripercorso come la prima fondamentale epoca della storia dell'uomo, che fonda le strutture portanti della sua psiche, le sue dimensioni essenziali, e in particolare le appercezioni del dolore, della senilità, della morte e dell'arte».⁷ Più precisamente, quest'ultima è al centro del discorso metapoetico dei *Conviviali*, che, come ha più spesso osservato la critica, è uno degli elementi di modernità più forti della raccolta.

Il rispecchiamento di vita in poesia, eros in bellezza, è particolarmente evidente nei versi di *Anticlo*. Imponendo perentoriamente a Elena di tacere, l'eponimo protagonista si consacra all'idealità del mito, al mistero

⁵ È il Pascoli di uno scritto del 1895 (*Il latino nelle scuole*), così come è citato in A. CARROZZINI, *La dissolvenza del reale in Myricae*, in "Rivista pascoliana", 18 (2006), p. 21.

⁶ S. GIOVENARDI, *La presenza ignota, Indagini sulla poesia simbolista tra Otto e Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1982, pp. 66-67.

⁷ Cfr. M.A. BAZZOCCHI, *Archeologia del mito: Nava lettore dei Poemi Conviviali*, in "Rivista pascoliana", 9 (1991), pp. 175-177.

della bellezza e al suo valore metatemporale: «la rosa bocca apriva già; quand'egli / – **No** – disse: – voglio ricordar te sola. –» (*Anticlo*, vv. 137-138).⁸ Altrove, il silenzio si presenta come dimensione costitutiva della bellezza stessa. Ad esempio, con un passo di sogno che non produce rumore, Elena silenziosa, sorta di divinità lunare, salva l'umanità da una realtà di devastazione e morte: «E contro gli sedeva Helena Argiva, / **ta-cita**, sopra l'alto trono d'oro» (*Anticlo*, vv. 107-108); «E così, mentre già veniva Anticlo, / veniva a lui con **mute** orme di sogno / Helena» (*Anticlo*, vv. 119-121); «Ella passava **tacita** e serena, / come la luna, sopra il fuoco e il sangue» (*Anticlo*, vv. 123-124).⁹ All'epifania della bellezza della donna (e della poesia) segue l'instaurazione di una sorta di silenzio magico-sacrale, che contrasta fortemente con la fragorosa notte di guerra (e del mondo): «Le fiamme, un guizzo, al suo passar, più alto; / spremeano un rivo più sottil le vene. / E scrosciavano l'ultime muraglie, / e sonavano gli ultimi singulti» (*Anticlo*, vv. 125-128); «**Tacquero** allora intorno a lei gli eroi / Rauchi di strage, e le discinte schiave» (*Anticlo*, vv. 131-132).¹⁰

In silenzio, tuttavia, non è soltanto Elena, ma sono anche le spose dei guerrieri achei nascosti nel ventre del cavallo durante l'ultima, fatale notte. In particolare, spia della sopramenzionata “poetica della lontananza”, l'idea dell'assenza della donna amata subisce qui un processo di stilizzazione estrema. Assottigliatosi fino a divenire voce indistinta e perduta, l'amore lontano si fa, in ultima battuta, silenzio: «egli voleva / udir, tra grida e gemiti e singulti, / la voce della sua *donna lontana*» (*Anticlo*, vv. 49-51); «Che venga a me la divina Helena, e parli / a me la voce della mia *lontana*» (*Anticlo*, vv. 98-99); «E già la bocca apriva ella a chiamarlo / con

⁸ D'ora in avanti si evidenzia in grassetto il lessico del silenzio; in corsivo, invece, altri termini notevoli. Si cita dall'edizione BUR, uscita nel 2010, sotto le cure di Maria Belponer: G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, prefazione di P. Gibellini, a cura di M. Belponer, BUR, Milano 2010.

⁹ Dalle parole pronunciate da Phoco nel poema *Solon* si evince che anche la cantatrice Saffo appare secondo moduli simili: «Entrò pensosa; [...] Ella sedé reggendo // la risonante pèctide; ne strinse // tacita intorno ai còllabi le corde» (*Solon*, vv. 35-39). Del resto, in Pascoli, «i miti vanno presi in senso molto lato ed estensivo; cioè non solo i miti trasmessi dai poeti e dai raccoglitori di leggende [...] ma i poeti stessi assunti a miti, a personaggi mitologici» (G. DEBENEDETTI, *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1979, pp. 205-206).

¹⁰ A questo proposito, Giuseppe Nava parla di «commistione di bellezza e orrore, da cui scaturisce il sublime, in un'aura tra leopardiana e simbolista» (G. NAVA, *Introduzione*, p. 83). Una forma analoga di “silenzio magico” è il «muto sonno» che coglie i soldati accampati in *La cetra di Achille*, v. 26.

la voce lontana, con la voce / della sua donna, che per sempre seco / egli nell'infinito Hade portasse» (*Anticipo*, vv. 133.136).

Si ravvisano, inoltre, forme di silenzio estetico per così dire “rovesciato”, che, in generale, si prestano a rappresentare il crollo delle seduzioni e dei miti. Ad esempio, ne *L'ultimo viaggio*, secondo una formulazione parallela e perifrastica, esse decretano, da un lato, la fine delle illusioni e il compromesso della dimenticanza, dall'altro lato la vacuità del mito del viaggio ultramondano: «“O così vecchi erranti per il mare, / mangiate il miele dell'oblio ch'è tempo!” / Passò la nave e lento per il cielo / Il sonnolento lor **gridò vani**» (*L'ultimo viaggio*, vv. 1053-1056); «E quindi giunse all'isola dei morti. / [...] – Venite a riposare: è tempo! – / Passò la nave, ed esile sul mare / il loro morto **mormorio vani**» (*L'ultimo viaggio*, vv. 1062-1070). In altri termini, se oblio e morte possono assurgere a dimensione del mito, finanche di un mito estetico di godimento e appagamento definitivo, dopo l'esperienza dell'“ultimo viaggio” essi rivelano inconsistenza dinanzi alla difficile realtà del tempo e del dolore.

Cionondimeno, laddove richiamo e fascinazione del lutto non arrivano, riesce la poesia. Non è un caso, infatti, che, nei *Conviviali*, un tipo particolare di silenzio estetico sia proprio il silenzio poetico, in ossequio al principio romantico secondo il quale è dal silenzio che originerebbero la capacità e la possibilità del comporre: «Sarai felice di sentir tu solo, / tremando in cuore, nella sacra notte, / parole degne de' **silenzi** opachi» (*Il cieco di Chio*, vv. 120-122); «E s'esalava un infinito odore / dai molli prati, e tutto era **silenzio**, / e tutto voce; ed era tutto un canto» (*Il poeta degli Iloti*, vv. 200-202).¹¹ Altre volte il silenzio segue magicamente l'esaurirsi dell'invasamento poetico (*mania*) e dell'ebbrezza dionisiaca e bacchica: «Ed ecco il monte ritornò com'era, / tacito immoto [...] / Ma quando **tacque tutto**, / oh! come sotto il velo di grandi acque, / s'udiva ancora eco di cembali, eco / di timpani, eco di piovosi sistri» (*Sileno*, vv. 103-112). Notoriamente, l'idea dell'invenzione poetica come risultato dell'afflato divino e del poeta-aedo come creatura elettivamente ispirata è di matrice platonica.¹² Considerato l'apporto filoso-

¹¹ Cfr. F. SUTNER, “*Silenzi*” letterari romantici, in “Esperienze letterarie”, XXXV (2010), 4, pp. 23-36.

¹² Si vedano i dialoghi *Fedro* e *Ione*. Nel mondo antico la figura dell'aedo è legata a una dimensione sapienziale; esempi dello stile espressivo, enigmatico e gnomico dell'aedo sono presenti ne *L'ultimo viaggio*: «Or a lui disse il molto caro Aedo: “C'è innanzi. La vecchiezza è una gran calma, / che molto stanca, ma non molto avanza», vv. 742-744.

fico, non stupisce che il poeta sia considerato da Pascoli come creatura privilegiata in grado di vedere «non ciò che il volgo viola con gli occhi, ma delle cose l'ombra lunga, immensa» (*Il cieco di Chio*, vv. 123-125). Ora, se il silenzio è un aspetto della tendenza del poeta all'introspezione e al ripiegamento su se stesso, Psyche, figura dell'anima, prigioniera silenziosa di Amore, raffigurata in atteggiamento di intimo ascolto delle «voci segrete» e «ignude» della propria interiorità, è anche immagine della poesia e della sua istanza consolatoria: «sei prigioniera nella bella casa / d'argilla, o Psyche, e vi sfaccendi dentro, / pur lieve sì che **non se n'ode un suono**; / ma pur vi sei» (*Psyche*, vv. 6-9); «piangi d'amore, o solitaria Psyche, / nella tua casa, dove più non tieni / posto, che l'ombra, e **non fai più rumore, / che l'alito**» (*Psyche*, vv. 47-50).

Evidentemente, le forme della disillusione – dall'amore irraggiungibile (e irraggiunto) alla perdita del canto – rientrano a pieno titolo nell'ambito del collage metapoetico dei *Poemi Conviviali*. Il canto si smorza anzitutto perché l'eroe abdica a favore del dovere morale, rinunciando a riempire «a sé l'orecchio con la cetra arguta» (*La cetra d'Achille*, vv. 37-38): «Poi **tacque**, in mano all'aedo, anch'ella» (*La cetra d'Achille*, v. 110); «**Non devi inebbriar di canto** / tu, divo Achille, l'animo sereno / che sa» (*La cetra d'Achille*, 132-133); «**Lontanò** ella sotto il cielo azzurro, / e poi **vani. Né più la intese** Achille» (*La cetra d'Achille*, 164-165).

In particolare, nel momento faticoso in cui il canto si spezza, e cioè quando Achille consegna la cetra nelle mani del suo proprietario (l'aedo di Tebe), si compie uno spostamento obbligato, in cui dal silenzio estetico (protetto dalla poesia e dal suono tutelare della cetra) si passa all'ascolto e all'intendimento etico di sofferenza e morte: «Or, pieno il cuore di quei chiari squilli, / **non udiva** su lui piangere il mare, e **non udiva** il suo vocale Xantho» (*La cetra d'Achille*, vv. 41-43); «Allora udì su lui piangere il mare, / piangere le figlie del verace Mare, / lui, così bello, lui così nel fiore; / e molte con un improvviso scroscio / venir per trarlo via con sé; ma in vano. / E vide nella sacra notte il fato / suo, che aspettava alle Sinistre Porte» (*La cetra d'Achille*, vv. 111-122).

Infine, dopo una tale sequela di boati e rumori, il poema si chiude in modo sommerso con la figura dell'ancella piangente e sola; l'ultimo suono è il dolore di Briseide nell'ultima notte dell'eroe: «Quando udì vicino / un *singulto*: Briseide su la soglia / stava, e piangeva, la sua dolce schiava» (*La cetra d'Achille*, vv. 170-172).

Silenzi etico: disillusione e morte

I temi di fondo dei *Conviviali* suggeriscono una visione pessimistica dell'antichità, rappresentando, il più delle volte, il soggetto poetante in età senile, roso da angosce di colpa, ossessionato da incubi di morte o assillato da fantasie di regressione e dissolvimento. Così, se è vero che poesia e sogno si configurano come unici baluardi possibili contro il male della vita e la disperazione degli uomini, è altrettanto evidente che, con i *Conviviali*, Pascoli inaugura una sorta di ultimo viaggio del mito.¹³ Se per Pascoli l'esperienza dei sensi non è più sufficiente, l'orizzonte della poesia si colora di possibilità latenti di comunicazione "altra", situate lungo l'impercettibile linea che separa la luce dall'ombra, l'onirico dal reale, il silenzio dal suono. Non è un caso che il poeta, diversamente dallo scienziato, ami più l'invisibile e l'immagine enigmatica piuttosto che il dato visibile, incontrovertibile e certo. Probabilmente, questo spiega come in Pascoli sia la lingua del mito sia la lingua della poesia necessitino del raccoglimento nel mistero e nel silenzio, di quelle parole, cioè, che sono estranee all'uso presente.¹⁴ La poesia della percezione straniata, analogica, allucinata e sinestesica, seppur fondandosi sulle facoltà sensoriali della vista e dell'udito, forma e crea se stessa proprio a partire dalla dialettica visibile-invisibile, silenzio-suono, vuoto-pieno. In una simile ottica, quindi, il silenzio è, più che assenza di suono, rumore e canto, voce e parola privilegiata per fare poesia, dire l'invisibile e affrontare il dolore.

In particolare nei *Poemi conviviali* il silenzio è spia di determinate situazioni di ossequio che rimandano a realtà ulteriori, lugubri e disperanti (il passaggio della famiglia imperiale in fuga da Roma, la morte del filosofo Socrate in cella): «Egli rimira, a quei bagliori, / Livia e l'infante: intorno vanno frotte / **silenziose** di gladiatori» (*Tiberio*, vv. 4-6); «E molti altri erano intorno, / uomini, **muti**» (*La civetta*, vv. 62-63); «Poi fu **silenzi**o» (*La civetta*, v. 81); «e il sacro uccello della notte in alto / si sollevò con **muto** volo d'ombra» (*La civetta*, vv. 180-181).¹⁵

¹³ A questo proposito, Guido Guglielmi parla di un vero e proprio "rovesciamento dell'epica", caratterizzato da movimenti di tipo involutivo e costante: dall'eroe al personaggio, dall'isola dei miti al naufragio della lirica. Dettagli di questa "trasposizione tonale" sono in G. GUGLIELMI, *Per una lettura dei Conviviali*, in *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, pp. 173-184.

¹⁴ Si veda il discorso di G. PASCOLI, *Un poeta di lingua morta*, in ID., *Pensieri e discorsi di Giovanni Pascoli*, Zanichelli, Bologna 1914, pp. 159-169.

¹⁵ Si vedano altri luoghi di insistenza sul tema silenzioso ne *La civetta*: «Un poco più

Più precisamente, l'aura di silenzio con cui Pascoli alona il suicidio del filosofo, eroe del dovere come è anche Achille, allude ai misteri dell'anima e della morte: «Io, di me, sono l'anima», *La civetta*, v. 73. In un certo senso, il poeta ammette che il riconoscimento dell'atto etico esige una forma di silenzio rispettoso sia da parte dei fanciulli e degli uomini, sia da parte della natura e dell'ambiente circostante. Una situazione analoga si registra nella rievocazione dell'episodio della rissa tra Odisseo e Iro, che Pascoli preleva direttamente dal testo omerico e rielabora in senso originale e moderno (*Odissea*, XVIII, vv. 96-102). Anche in questo caso, il silenzio s'impone come unica dimensione possibile, essendo, da un lato, registrazione della sofferenza, dall'altro lato, sopportazione morale. Iro, chiamato (suo malgrado) ad affrontare l'avventura e la fine tragica che ne deriva, duella con il silenzio e con se stesso: «Ecco e **s'interruppe il canto**, / e i remi alzati non ripreser l'acqua» (*L'ultimo viaggio*, vv. 643-651); «E sorridendo il vecchio Eroe gli disse: / "Soffri. Hai qui tetto e letto, e orzo e vino. / Sii nella nave il dispenser del cibo, / e bevi e mangia e dormi, Iro non-Iro"» (*L'ultimo viaggio*, vv. 657-660).

Similmente, ne *Il poeta degli Iloti* è il tema del lavoro ad arricchirsi di profondità etiche, appoggiandosi a una cifra silenziosa: «Ché tra rupi e cesti / di stipe in fiore essi ripiano, **muti**. / **Taceva** anche la lodola dal ciuffo; / anche il cantore. Egli **tacea** per l'astio / ch'altri **tacesse**» (*Il poeta degli Iloti*, vv. 75-79). In tale episodio, Esiodo tace in modo significativo ed eloquente, intristito e risentito per il rimprovero appena ricevuto dal vecchio schiavo («Ben fa, chi fa. Sol chi non fa, fa male», v. 72).

Nella maggioranza dei casi, tuttavia, il campo semantico del silenzio è avvicinabile e accostabile a quello della morte, con un'approssimazione così vertiginosa da suggerire una coincidenza pressoché totale:

Com'è possibile, allora, che queste parole senza vita diventino, a un tratto, la nostra viva voce, che, per un attimo, nel cuore del poeta, le morte lettere cantino e vivano? Parlare, poetare, pensare può allora solo significare, in questa prospettiva: fare espe-

lontano il branco / trasse, in **silenzio**» (*La civetta*, vv. 24-25); «"Passero, **taci!** [...] / **Fa chetare** le tortore ciarliere. [...] / Che in **silenzio** ei muoia!"» (*La civetta*, vv. 105-116); «**Tacquero** allora i giovinetti a lungo [...] / Ed in **silenzio** trassero alla roccia / Tutti, e stettero presso la prigione, / come aspettando» (*La civetta*, vv. 118-126); «e da un **tacito** bosco sacro / venne la capinera e l'usignolo» (*La civetta*, vv. 137-138); «"Dice di far **silenzio**, come quando / si sparge l'orzo, presso l'ara, e il sale". / Ed era alto **silenzio**, che s'udiva / Il passo scalzo su e giù dell'uomo, / e poi **nemmeno si sentì quel passo**» (*La civetta*, vv. 162-166).

rienze della lettera come esperienza della morte della propria lingua e della propria voce. [...] È possibile parlare, poetare, pensare oltre la lettera, oltre la morte della voce e la morte della lingua?¹⁶

Silenzio come estinzione della voce e morte della parola, quindi. Del resto, che il silenzio si presenti a volte sotto fattezze disumane e disumanizzanti è evidente fin dall'*incipit* del proemiale *Solon*: «Triste il convito **senza canto**, come / tempio senza votivo oro di doni» (*Solon*, vv. 1-2). Sotto questo punto di vista, se il convito è metafora dell'umanità e il poeta incarna l'uomo dotato di un'elettiva facoltà di parola, allora la condizione silenziosa può arrivare a essere persino snaturante, tradendo nei principi l'essenza intima della persona, il canto.¹⁷

In *Gog e Magog*, poema che contamina temi apocalittici con spunti arabi e persiani, la fine della civiltà è annunciata da un volo silenzioso di gufi, levatisi nella notte dell'invasione barbarica: «Rupperle disdegnando col puntale / de' lor pungetti, e dalle trombe rotte / gufi uscivano con **muto** batter d'ale» (*Gog e Magog*, vv. 154-156); «Riserò accorti, e sparsi per le grotte / bevvero sangue. Sopra loro un volo / **muto**, di sogni, e i gridi della notte» (*Gog e Magog*, vv. 157-159).¹⁸

Ne *La buona novella*, invece, muto non è solo il mondo dei morti, ma anche la volta celeste e l'universo divino: «E un canto invase allora i cieli: PACE / SOPRA LA TERRA! E i fuochi quasi spenti / Arsero, e desta scintillò la brace, / come per improvvisa ala di venti / **silenziosi**» (*La buona novella*, vv. 45-49); «Nelle celle de' templi, sui lor troni, / **taceano** i numi, soli ed immortali» (*La buona novella*, vv. 102-103).¹⁹ In partico-

¹⁶ G. AGAMBEN, *Saggio*, in G. PASCOLI, *Il fanciullino*, a cura e con un saggio di G. Agamben, Feltrinelli, Milano 1982, p. 7. Anche per Nava la centralità del tema della morte "sutura" e salda le tre dimensioni culturali – omerica, platonica e misterico-orfica – che si alternano e mescolano nella raccolta (cfr. G. NAVA, *La struttura dei Poemi Conviviali*, in *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, p. 246).

¹⁷ Il nesso tra canto e convito è di ascendenza omerica, mentre il nesso tra il cantore e l'ignoto è tutto pascoliano e allude alla capacità del poeta-fanciullo di porsi all'ascolto di quelle voci arcaiche e misteriose che sono precluse all'uomo adulto.

¹⁸ «Nel Pascoli il tema [dei barbari] rientra nel progetto "conviviale", in quanto adombra il crollo del mondo greco-romano di fronte alle invasioni barbariche; ma in filigrana s'intravedono le inquietudini profonde del soggetto poetante sull'«avvenire dell'umanità», come è detto nella lettera al De Bosis dell'11 gennaio 1895, e come è confermato dal turbamento del poeta di fronte al suo componimento, che in una lettera successiva del 15 gennaio si duole addirittura di aver concepito» (G. NAVA, *Introduzione*, nota 1, p. 343).

¹⁹ Analogamente, in un passo de *Il poeta degli Iloti*, al clamore degli elementi in stravolgimento per il processo di orogenesi si contrappone il muto cadere degli astri, in

lare, la sordità degli dei alla sofferenza dell'uomo si palesa "nietzscheanamente" nell'impossibilità di ascoltare e accogliere il messaggio di pace recato dall'Angelo. In modo emblematico, i numi restano a loro volta inascoltati dagli abitanti della Suburra, quartiere popolare di Roma, non senza un'importante implicazione etico-sociale. Soltanto Geta, gladiatore morente, è in grado di udire il messaggio di vita, diffonderlo per le catacombe e consegnarlo (paradossalmente) alla generazione defunta. È l'apice di Pascoli conviviale, ma anche di Pascoli *tout court*, per il quale la salvezza viene solo dai morti: «Sol esso *udi*; ma lo *ridisse* ai morti, / e i morti ai morti, e le tombe alle tombe / e non sapeano i sette colli assorti, / ciò che voi sapevate, o catacombe» (*La buona novella*, vv. 173-176).

Ancora, la *meditatio mortis*, colta nella sua particolare correlazione con il motivo del silenzio, si estende ad altri luoghi paradigmatici della raccolta. Ad esempio, ne *I vecchi di Ceo*, il pensiero della morte e del suo prossimo avvento taglia le parole e il respiro, sovrastando, con la sua fissità, il divenire della vita: «**Tacquero** intenti ad *udirsi*, dentro, l'inno / del lor respiro, onda che viene e onda / che va, seguite da un pensiero immoto» (*I vecchi di Ceo*, vv. 146-148).

In maniera non dissimile, silenzio e morte segnano il culmine del processo di riconoscimento del mondo dei vivi nel mondo dei *revenants*, così come si legge sia nella terza lassa de *I gemelli* sia in una celebre terzina de *Le Memnonidi*: «Ed egli **tacque**, ed ella **tacque**: allora / Egli riprese, ma riprese anch'ella» (*I gemelli*, vv. 29-40); «La bianca Rupe tu vedrai, dov'ogni / luce tramonta, tu vedrai le Porte / del Sole e il **muto** popolo dei sogni» (*Le Memnonidi*, vv. 97-99).

Parallelamente, è il grande tema conviviale e pascoliano della disillusione (o dell'illusione perduta) a sussistere in maniera speculare e adiacente con la serie pressoché interminabile di silenzi funebri.

In particolare, la *iunctura* silenzio-disincanto è il nocciolo semantico de *L'ultimo viaggio* di Ulisse, forse la realizzazione più riuscita del cosiddetto *desengaño* pascoliano. Ai fini della delineazione, seppur limitata, di una poetica del silenzio, importa qui sottolineare come le stazioni omeriche corrispondenti all'isola di Circe, dei Ciclopi e delle Sirene si configurino in realtà come le tappe iniziatiche di un vero e proprio viaggio verso la morte. Rappresentate emblematicamente, impassibili e immobili come

un silenzio che suggerisce l'estraneità e l'indifferenza delle stelle alle vicende del mondo e dell'uomo («ma dall'alto gli astri piovevano **muti** con un guizzo d'oro», vv. 237-238).

Sfingi, le Sirene lasciano senza risposta la disperata domanda dell'eroe, la sua *quête identitaire* e, in ultima analisi, la sua calata nel ricordo e nella vita disertata dal senso.²⁰ In tutto questo, il silenzio gioca un ruolo di primo piano, dal momento che «nell'*Ultimo viaggio* si rappresenta quella morte dell'inno, che in *Solon* si poneva come un evento lontano, come il limite della funzione compensatrice della poesia»: «Ma nulla io vidi, e **niente udii**» (*L'ultimo vaggio*, v. 984).²¹ In questo modo, «lo sconfitto Odisseo pascoliano farà così per primo l'esperienza, tutta novecentesca, del silenzio di queste Sibille, non più disposte a offrire il loro canto suadente e rivelatore». ²² La domanda di Odisseo è schiettamente etica, è il silenzio che segue l'interrogativo sul "tutto" e che trova la sua espressione, o meglio, la sua "affabulazione" esclusiva, nella vanità dell'esistenza e nella realtà della morte: «Ma voi due parlate! [...] Solo mi resta un attimo. Vi prego! / Ditemi almeno chi sono! chi ero!» (*L'ultimo viaggio*, v. 1149 e vv. 1157-1158).

È questo il "trionfo dell'ambiguità del mito", ma anche una sorta di sconfitta di quello che Giorgio Agamben ha definito il «mitologema della voce». ²³ Il canto "mancato" delle sirene annuncia la pietrificazione della parola e la muratura definitiva della lingua e del linguaggio in una forma di silenzio tangibile e "materico". In questo modo Pascoli reagisce all'incorporeità dell'animo umano con la concretezza, la fisicità e il mutismo della pietra: «E il vecchio vide un grande mucchio d'ossa / d'uomini, e pelli raggrinzate intorno, / presso le due Sirene, immobilmente / stese sul lido, simili a due scogli» (*L'ultimo viaggio*, vv. 1144-1147). Si tenga presente che il tema del silenzio, così come quello della lontananza, attraversa per intero l'asse semantico de *L'ultimo viaggio*: muti sono i compagni in attesa, la moglie, lo stesso Odisseo, come silenziosa e calma è la corrente, mimesi e rappresentazione del fluire inarrestabile dei giorni verso la morte: «E la corrente **tacita** e soave / più sempre avanti sospingea la nave» (*L'ultimo viaggio*, vv. 1116-1117).

Sotto questo aspetto, è evidente come i *Conviviali*, interpretando l'antichità in chiave ossessiva e mortuaria, proiettino «in un tempo remoto le angosce e gli incubi del soggetto poetante, e chiedano di essere letti alla

²⁰ Cfr. G. NAVA, *Il mito vuoto: L'ultimo viaggio*, in "Rivista pascoliana", 9 (1997), pp. 101-113.

²¹ ID., *La struttura dei Poemi Conviviali*, p. 244.

²² C. CHIUMMO, *Il silenzio delle sirene*, in *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, p. 77.

²³ G. AGAMBEN, *Saggio*, p. 21.

luce della biografia del poeta, non meno che della storia e della cultura del tempo». ²⁴

Al termine dell'originale *nostos* pascoliano, tanto disperato quanto rivelatore, il canto del poeta, nato dal privilegio di «aver sofferto più degli altri», dall'ineguaglianza psicologica e dalla solitudine riflessiva, muta verosimilmente di segno, trasformandosi in silenzio: traccia sicura che resta dopo la fine del mito e l'accomiatarsi dell'illusione. ²⁵

L'ombra e la lontananza: per una lettura dei silenzi conviviali

Assumendo il paradigma critico proposto da Giuseppe Gargano, amico e interprete di Pascoli, la creazione del poeta «diventa meravigliosa tra tutte le altre appunto perché egli ha saputo conciliare in una divina armonia il Silenzio e la Parola». ²⁶

Ora, questa sintesi prodigiosa di elementi tra loro opposti è resa possibile grazie al sincretismo e alla potenza espressiva del simbolo che, diversamente dall'allegoria, non esaurisce il mistero delle cose e non può essere mai totalmente rivelato. ²⁷

In particolare, si è parlato per Pascoli di “simbolismo rassegnato”, di un impegno, cioè, indirizzato «più in uno sforzo di comprensione e di accettazione del Mistero che di costruzione di una conoscenza alternativa attraverso cui esercitare un nuovo possesso del mondo». ²⁸ In altri termini, il simbolo offre una chiave interpretativa e non normativa del presente, incarnandone il senso di latenza, mancanza, vuoto e rimozione.

Ora, sulla base di quanto detto, è possibile considerare i silenzi della poesia conviviale come una sorta di paradigma del processo di simbo-

²⁴ G. NAVA, *La struttura dei Poemi Conviviali*, pp. 235-236. Per uno studio sul rapporto tra biografia e scrittura in Pascoli si veda: E. GRAZIOSI, *Pascoli: poesia e biografia*, Mucchi, Modena 2011.

²⁵ Così Nietzsche in C. RIZZO, *Myricae macrotesto tra simbolo e tradizione*, in “Rivista pascoliana”, 17 (2005), p. 198.

²⁶ I nodi salienti dell'intervento critico di Giuseppe Gargano uscito sul “Marzocco” il 14 novembre 1897 sono sintetizzati e riproposti da M.A. BAZZOCCHI, *Pascoli: interpretazione e simbolismo*, in “Rivista pascoliana”, 7 (1995), pp. 9-30.

²⁷ Per una celebre distinzione tra simbolo e allegoria si rimanda a W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 1999.

²⁸ C. RIZZO, *Myricae macrotesto tra simbolo e tradizione*, p. 200.

lizzazione, o meglio, di quel particolare processo di simbolizzazione che adempie al «tentativo di introdurre la Negazione nella ristretta cerchia dei fattori riconosciuti come strutturanti il processo storico».²⁹ D'altro canto, se non esiste un principio al quale ricondurre il Mistero, difficilmente si trova una parola alla quale affidare la verità: così, «l'aratro, ammicca Pascoli al lettore di un secolo dopo, con un'ombra di sorriso, è un aratro; la luce si spegne, il simbolo si incapsula nell'oggetto. Resta sospesa nell'aria la cenere dell'evento».³⁰

Dinanzi al destino dell'uomo, al suo segreto, Pascoli sceglie la *lontananza*: dal presente, scrivendo di un arco cronologico circoscritto tra grecità e romanità, dove nemmeno la memoria salva; dalla realtà e dal realismo, privilegiando l'allusione, il sogno e il simbolo come canali prioritari della rappresentazione letteraria; dalla parola, lasciando palpitare vuoti, assenze e silenzi. In questo senso, i *Conviviali* si presentano come una sorta di poema sull'ombra e dell'ombra, di quell'ombra, cioè, «lunga e immensa» che segna il «segreto» delle cose, manifestandosi anche a chi non vede (*Il cieco di Chio*, vv. 125-129). Del resto, di ombre varie e di diverso tipo, così come di verbi di lontananza e di dileguo, è segnata l'intera raccolta. Alcune volte essi segnano il perfetto rispecchiamento dell'io poetante nella pulsione di morte del suo personaggio, altre volte indicano metaforicamente la levità della traccia e dell'orma lasciata dall'uomo sulla terra e nell'aldilà. Allo stesso modo, insieme con la persona e la sua voce, anche gli oggetti della poesia trasmigrano nel silenzio, verso un mondo *lontano*, e, quindi, verso l'unico mondo «poeticamente» possibile:

Oh! il mio fanciullino quanto è lontano! È sulle rive dell'Ellesponto, è nel campo degli Achei, è nel mondo di Omero. Eppure più s'allontana da ciò che gli è intorno, più s'avvicina a ciò che gli è dentro.³¹

D'altra parte, se è vero quanto diceva il professor Teufelsdröckh, «il silenzio è appunto dell'eternità, come del tempo è la parola».³²

In conclusione, la lettura semantica del motivo del silenzio nei *Poemi Conviviali* porta a sostenere la possibilità di una connessione stringente

²⁹ *Ibi*, p. 220.

³⁰ *Ibi*, p. 203.

³¹ È il Pascoli del *Fanciullino* così come è riportato in E. SALIBRA, *Voce e mito nell'estetica pascoliana*, p. 155.

³² M.A. BAZZOCCHI, *Pascoli: interpretazione e simbolo*, p. 12.

con le macroaree tematiche della raccolta: morte, ombra e lontananza. Nei simboli Pascoli “getta insieme” silenzio e parola, ossia le due realtà inscindibili della creazione poetica e, in particolare, del messaggio conviviale.

Ora, se l'ombra non può pensarsi senza il suo oggetto referente e se non esiste idea di lontananza senza la percezione del vicino, allo stesso modo il visibile si delinea dall'invisibile, l'inudibile si fa presente nel suono e la parola non si scolla dal suo silenzio.

A questo punto, si può forse rispondere positivamente alla provocazione lanciata da Giorgio Agamben nel suo saggio introduttivo a *Il fanciullino*: è possibile parlare, poetare, pensare anche oltre la lettera, oltre la morte della voce e la morte della lingua, proprio in virtù del fatto che la parola, forse, non è morta, né muta, né finita. Più semplicemente, è lontana, si è allontanata, o, forse, si trova altrove, «nel silenzio, smorzata. E da essa, dal suo silenzioso palpitare, esce la musica inaspettata, che ce la fa riconoscere; lamento, a volte, chiamata, la musica iniziale dell'indicibile che non potrà mai, qui, essere data in parole, ma solo con essa. La musica iniziale che svanisce quando la parola appare o riappare, e che resta nell'aria, come il suo silenzio, modellando il suo silenzio, sostenendolo sopra un abisso».³³

³³ M. ZAMBRANO, *Chiari del bosco*, Mondadori, Milano 2004, p. 91.

CATERINA ZAIRA LASKARIS

Immagini *versus* oggetti: il caso delle opere d'arte

L'arte produce non idee, non transazioni elettroniche,
non valori virtuali, ma oggetti materiali, fisici, sostanziali.

JEAN CLAIR¹

L'uomo del Quattrocento si impegnava a fondo nel guardare un dipinto, anche se ciò può apparire curioso. Sapeva che in un buon dipinto ci doveva essere abilità.

MICHAEL BAXANDALL²

In un dipinto o in una scultura si deve garantire la conservazione dei materiali che li costituiscono in modo da poterli esaminare nei loro aspetti fisici e nella loro integrità in qualsiasi momento, ma ciò che vi cerchiamo è soprattutto un'informazione visiva: vogliamo vederli.

ALESSANDRO CONTI³

Percorro le sale di Brera fino ad arrivare alla VII, quella dei Veneti. Qui cercherò, come al solito, di avvicinarmi il più possibile al *Cristo morto* di Mantegna, alla sua pelle pittorica delicata come cipria, che si intuisce sotto la protezione del vetro.⁴

Opera prodigiosa non solo per la sua forza di emblema di un linguaggio, di un'epoca di sperimentazioni nel campo della prospettiva matematica e ottica, della resa dei corpi in scorcio e della risposta alla statuaria antica, nella quale Mantegna – così esercitato nella resa grafica degli oggetti plastici, *in primis* i rilievi classici, e delle masse complesse incastonate nei piani spaziali – è maestro fino a esiti vertiginosi, in pitture sia pubbliche (si pensi al corpo esanime a terra di san Giacomo agli Ovetari, a quelli degli Apostoli dormienti nelle versioni della *Pregghiera nell'Orto degli ulivi* o all'oculo della *Camera picta* di Mantova) sia private, come

¹ J. CLAIR, *L'inverno della cultura*, Skira, Milano 2011, pp. 82-83.

² M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino 2001, p. 45.

³ A. CONTI, *Manuale di restauro*, Einaudi, Torino 2001, p. 61.

⁴ *Andrea Mantegna Cristo morto*, a cura di S. Bandera, Skira, Milano 2013.

questa,⁵ che è anche un vertice sul piano della sperimentazione gestuale ed espressiva, di quei “moti dell’animo” che si esprimono con straziante mimesi realistica sui volti e nei corpi delle coeve sculture di *Compianti*,⁶ a loro volta cristallizzazioni della potenza iconografica unita a sapienza attoriale e scenica delle sacre rappresentazioni. È prodigiosa quest’opera anche per la sua consistenza materica, per quella tecnica della pittura a tempera magra su tela, di lino grezzo, non sbiancato, tessuta finissima e fitta, priva di uno strato interposto di preparazione gessosa⁷ e sulla quale, come in esempi precedenti e coevi di area oltralpina,⁸ il colore misto a colla animale veniva steso direttamente, in uno spessore sottile – che giocava, nella trasparenza accentuata col tempo dal naturale screpolarsi della pellicola pittorica, con il tono ocraceo del fondo tessile – e la cui superficie doveva suggerire all’occhio una sensazione di opacità vellutata e asciutta, quasi da arazzo o da affresco, di compattezza materica e omogeneità tonale (senza saturazione), tendente al monocromo. Effetti visivi ricercati dal pittore quali esiti formali specifici, scelti nella gamma delle declinazioni linguistiche del suo stile pittorico e ottenuti attraverso precise selezioni e combinazioni di materiali e procedimenti esecutivi.⁹ Tipologia, questa, di opere delicate, generalmente di piccole dimensioni, destinate alla penombra della meditazione devozionale più intima e privata, non all’esibizione pubblica e certamente non alla vetrificazione smaltata e protettiva della verniciatura (come invece era normale uso per

⁵ La tela, di ridotte dimensioni (cm. 64 x 81), si trovava ancora tra le cose del pittore alla sua morte.

⁶ Particolarmente diffusi in area padano-lombarda tra XV e XVI secolo, celebri quelli di Niccolò dell’Arca, Guido Mazzoni, Agostino de’ Fondulis; cfr. ad esempio: A. LUGLI, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Allemandi, Torino 1990; *Il compianto sul Cristo morto. Quattro capolavori della scultura emiliana del Quattrocento*, A. Pizzi, Cinisello Balsamo 1996; *Emozioni in terracotta. Guido Mazzoni, Antonio Begarelli: sculture del Rinascimento emiliano*, catalogo della mostra a cura di G. Bonsanti e F. Piccinini, Panini, Modena 2009.

⁷ Come, invece, era previsto nella prassi medievale per le tempere a uovo su tela; cfr. C. CENNINI, *Il libro dell’arte*, a cura di F. Frezzato, Neri Pozza, Vicenza 2003, capitolo CLXII, pp. 182-183.

⁸ I cosiddetti *tüchlein*, piccole tele dipinte a soggetto generalmente religioso e per uso devozionale privato, prodotte e diffuse soprattutto in ambito fiammingo.

⁹ Mantegna era, d’altronde, un “virtuoso” della pittura su tela, avendo sviluppato per questo tipo di supporto una sensibilità pittorica peculiare, in anticipo sui pittori contemporanei, e avendone esplorato caratteristiche e possibilità in relazione all’uso dei leganti.

altri tipi di pittura anche su tela). Spesso fraintendimenti di natura tecnica hanno portato nei secoli a rovinosi ritocchi e verniciature di questi manufatti, intesi come interventi di restauro preservante per opere di alto lignaggio stilistico o per rinfrescare una cromia ritenuta un po' troppo spenta e polverosa, poco in sintonia con i mutamenti del gusto e i relativi contesti collezionistici. Interventi che hanno irreversibilmente manomesso quel delicato equilibrio pittorico perseguito con maestria dall'artista.¹⁰ Ma questo non è accaduto al prodigioso esemplare braidense.¹¹

Non trovo, però, il *Cristo morto* al suo solito posto, appeso alla parete accanto a Bellini e a Mantegna stesso, accanto ad altre opere di matrice veneta con le quali dialoga e tra le quali cattura lo sguardo con la propria qualità umbratile e con l'apparente umiltà di un mezzo tecnico, in realtà sapientemente messo al servizio di un'ambizione plastica, spaziale ed espressiva, che ancora suscita riverberi percettivi, concettuali ed emotivi potenti.¹² Resto un po' spaesata, ma sono infine guidata oltre un diaframma, appositamente collocato nella sala, a vivere un'esperienza di coinvolgimento diverso da quello atteso, mediata attraverso un nuovo posizionamento dell'opera e a un allestimento "cinematografico", non solo perché affidato all'intuizione registica di Ermanno Olmi, ma perché volto a potenziare le qualità narrative dell'immagine: all'attesa visione di un oggetto artistico è stata sostituita la visione, isolata, assoluta, totalizzante, di un'immagine artistica, o forse, più propriamente, di un'immagine. Dalla pittura riconoscibile in quanto tale, in quanto opera di mano oltre che di intelletto, si è condotti al cospetto di una proiezione quasi virtuale: la pittura diviene luce nel buio, come un fotogramma filmico o una lastra fotografica; diventa la ripresa di una scena, un fermo immagine, collocato entro una scenografica precisa e studiata, che allude, nella sua scura e densa nudità spaziale e atmosferica, al buio profondo, tanto metaforico (quello del dolore) quanto fisico: quello del sepolcro scavato nella roccia. A questo mi viene da pensare immediatamente. La pittura si identifica totalmente nella raffigurazione, anzi viene obliterata in quanto

¹⁰ Come nel caso di un'altra opera di Mantegna, la *Madonna col Bambino* del Museo Poldi Pezzoli.

¹¹ Per le specifiche tecniche, materiche, esecutive e conservative sull'opera si veda da ultimo: A. CARINI, S. SCATRAGLI, *Osservazioni sulla tecnica e sullo stato di conservazione del Cristo in scurto di Andrea Mantegna*, in *Andrea Mantegna Cristo morto*, pp. 107-113.

¹² Si veda ad esempio il denso saggio di G. REALE, *Riflessioni di carattere filosofico ed ermeneutico sul Compianto su Cristo morto di Mantegna*, in *Andrea Mantegna Cristo morto*, pp. 15-31.

fatto pittorico reale e resta, davanti agli occhi della mente, come fatto rappresentativo ed evocativo, interamente assorbita nel proprio soggetto narrativo. Ridiventa teatro sacro, bloccato in immagine. Il riguardante si sente, così, al cospetto di un evento che si compie *realmente* sotto i suoi occhi e che non è semplicemente alluso attraverso il filtro pittorico, attraverso il trapasso materico e la distillazione alchemica e fabril del magistero di un artista. Questa sensazione è accentuata dalla posizione stessa del dipinto: non certo la canonica collocazione del quadro-finestra albertiano o del cubicolo prospettico della tradizione pittorica italiana (toscana e padovana, da Giotto in poi), che sfonda la parete ad altezza di sguardo; esso è invece posto più in basso – all'altezza coerente con una ipotizzata posizione in ginocchio dei *dolenti* rispetto al piano su cui il cadavere è disteso¹³ –, contro un fondo totalmente nero, assorbente ogni luce. Si identifica così la posizione “reale” della pietra dell'unzione, su cui il corpo è stato adagiato per poter essere imbalsamato e avvolto nel sudario, e, prima di ogni altra operazione, contemplato e pianto da chi è presente: la Vergine Madre, Giovanni, la Maddalena (gli *attori* della tradizione iconografica basata sulle fonti scritte) e noi, gli spettatori dei secoli a venire, rispettosamente tenuti a distanza, per evitare un contatto, un approccio ravvicinato, che vanificherebbe l'effetto prospettico-proporzionale, riportando in primo piano la natura pittorica dell'immagine e indebolendone così la potenza evocativa. L'impressione che affiora è, dunque, quella di trovarsi in presenza di un evento in atto, di un nodo emotivo, forse di un mistero, ma non (almeno non subito) di un fatto pittorico.

Usciti da quella grotta ci ritroviamo nella luce zenitale e nel rutilante turbine cromatico della Pinacoteca, che avevamo dimenticato.

Da questa esperienza di visita, certamente soggettiva, si possono dedurre alcuni dati forse interessanti a livello più generale. Intanto, l'importanza cruciale di ogni allestimento museale, che, tenendo conto degli inevitabili condizionamenti strutturali, spaziali, gestionali, culturali, conservativi, risponde a criteri variabili, a scelte precise, in funzione di una certa idea di “fruizione” delle opere esposte. Pare questa una brutta parola, in realtà è utile, pur nella sua genericità e nel vago tono di efficientismo pratico, a

¹³ Cfr. S. BANDERA, *Lettura del Cristo morto di Andrea Mantegna*, in *Andrea Mantegna Cristo morto*, in particolare pp. 57-58, per il confronto con la *Morte della Vergine* di Mantegna ora al Prado.

condensare in sé varie possibilità. Essere chiamati a *fruire* un'opera, uno spazio, una collezione o un'esposizione può voler dire molte cose, talvolta possibili simultaneamente, talaltra alternative tra loro: poter guardare da vicino o viceversa poter ammirare da lontano, poter contemplare, poter osservare nel dettaglio e a ridottissima distanza, poter girare attorno alle opere, potersi fermare a guardarle e da vari punti di vista, poterle confrontare con altre oppure considerarle isolatamente senza essere distratti da altro. Possono essere privilegiati in un percorso, in un allestimento, molteplici aspetti dell'opera d'arte: il suo soggetto, il suo stile, il suo contenuto espressivo, la sua capacità di coinvolgimento emotivo o intellettuale, la sua preziosità materica e raffinatezza esecutiva, il suo stato conservativo, la sua eccezionalità o il suo innestarsi in una serie significativa e coerente, la sua rivoluzionarietà o convenzionalità, la sua monumentalità, la sua componente retorica, il suo intimismo.

Detto ciò, si può intuire almeno un fattore discriminante, che può guidare le scelte di *fruizione* di un dipinto, di una scultura, di un disegno o altro, e per il quale l'esperienza più sopra descritta risulta emblematica: considerare l'opera d'arte in quanto manufatto, in quanto oggetto *e/o* in quanto immagine. Condizione quest'ultima già di per se stessa ambivalente, perché si può intendere per *immagine* sia quella "portata" dall'opera sulla propria superficie (nel caso dei dipinti) o "incarnata" nella propria materia (come nelle sculture) – dunque essenzialmente il soggetto, sia esso iconico o aniconico, narrativo o di genere (una scena drammatica, un ritratto, una natura morta, un paesaggio, un fregio, una composizione astratta) –, sia l'immagine dell'opera in se stessa (una *iperimmagine*), che si sovrappone per il riguardante a quella *reale*. Questo accade specialmente per opere d'arte molto conosciute, vere e proprie "icone" (e in fondo anche il *Cristo morto* di Mantegna lo è), dipinti come la *Venere* di Botticelli, la *Trinità* di Masaccio, l'*Ultima Cena* di Leonardo, il *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo, sculture come la *Nike di Samotracia*, il *Mosè* di Michelangelo, l'*Estasi di santa Teresa* del Bernini, l'*Amore e Psiche* di Canova, e così via. Oggetti talmente riprodotti, talmente metabolizzati dal nostro sguardo interiore, memoriale, intellettuale, culturale, anche a prescindere dall'averli mai visti "dal vivo", da divenire pure forme, per cui quando ci troviamo, infine, al loro cospetto abbiamo, per paradosso, tra noi e loro l'ingombro, il diaframma della conoscenza pregressa, del giudizio preformulato, della convenzione interpretativa, della forte aspettativa. Un caso recente di questo tipo di situazione, consapevolmente esaltata dal tipo di allestimento espositivo, con l'opera ostesa in modo

isolato rispetto al resto dei pezzi in mostra, è stato quello di un'altra icona internazionale: la *Ragazza con l'orecchino di perla* di Vermeer, esposta a Bologna.¹⁴ Ciò che veniva dato "in pasto" allo sguardo – si è trattato, infatti, per i milioni di visitatori che hanno affrontato un viaggio e lunghe ore di coda per vederla, di una corsa spasmodica e affamata a una sorta di soprafino nutrimento "spirituale" – non era né il soggetto (privo in sé di una forte dose di eccezionalità o complessità), né tanto meno l'oggetto (tenuto, anzi, a distanza, sia spaziale, fisica, sia ottica, luministica, avulso perciò da qualsiasi possibilità di un approccio ravvicinato e perspicuo più efficace), ma *l'immagine del dipinto* e, anzi, il condensarsi in quel punto di tutto l'immaginario sprigionatosi attorno a esso.¹⁵

Se questo tipo di situazione si dà frequentemente per le opere d'arte più celebri, per tutte le opere d'arte in genere si può rintracciare nel nostro approccio culturale, nutrito da una tradizione plurisecolare, una dicotomia a suo modo insidiosa tra arte come immagine e arte come manufatto, quasi che i due aspetti debbano sempre essere distinti e non, semmai, valorizzati insieme.

Eppure, proprio la sfrenata e sempre più tecnologicamente sofisticata riproducibilità e riproduzione delle opere d'arte, che le rende, oggi molto più che all'epoca di Benjamin,¹⁶ in quanto immagini appunto, attingibili

¹⁴ *La Ragazza con l'orecchino di perla. Il mito della Golden Age da Vermeer a Rembrandt. Capolavori dal Mauritshuis*, Bologna, Palazzo Fava, 8 febbraio-25 maggio 2014, mostra a cura di Mauro Goldin.

¹⁵ L'identificazione tra l'opera d'arte e la sua immagine (non intendo qui sfiorare il discorso assai articolato sullo statuto dell'immagine e dell'arte e sul loro rapporto mimetico, illusionistico e metamorfico con la realtà, discorso che porterebbe ovviamente troppo lontano) è una tendenza abbastanza diffusa e occasione anche per letture in chiave ironica. In un recente film, interpretato da un celebre comico inglese, il protagonista rovina irrimediabilmente un dipinto in un importante museo e trova come unica soluzione per nascondere il disastro quella di sostituire l'originale con una riproduzione fotografica delle stesse dimensioni, in pratica un poster. I visitatori non si accorgono della differenza. Una domanda sorge spontanea: se i curatori del Louvre sostituissero la *Gioconda* di Leonardo non con una copia precisa, eseguita con materiali analoghi a quelli dell'originale, ma con una semplice replica fotografica, pur sempre incorniciata e messa sotto vetro, quanti si accorgerebbero della differenza e dopo quanto tempo, data la quasi totale impossibilità di avvicinarsi all'opera per via dell'enorme afflusso di visitatori e la difficoltà "culturale" di intenderla come oggetto?

¹⁶ Il riferimento è, ovviamente, a: W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000; cfr. ad esempio, p. 46: «La ricezione della distrazione, che si fa sentire in modo sempre più insistente in tutti

sempre, comunque e dovunque, con un semplice clic sul computer, ha un effetto inatteso, paradossalmente opposto a quella smaterializzazione totale della massificazione culturale cui parrebbe preludere; un effetto riconoscibile anche nell'enorme forza di attrazione di massa esercitata, e sfruttata in termini di "economia del marketing culturale", da molte opere-icona, dal valore quasi totemico. In pratica, proprio l'eccesso di virtualità consumistica delle "immagini d'arte" genera il bisogno di un contatto più *autentico* (parola abusata e controversa) con le opere da cui quelle immagini derivano. Se da un lato è evidente il rischio di una confusione tra virtuale e reale nell'approccio alle opere d'arte, dall'altro il sospetto stesso di tale confusione determina, nella collettività e nella individualità dei fruitori, del "pubblico" in tutta la sua vastità, l'esigenza di chiarimento, di informazione, di verifica: l'accesso al dato di fatto, che è, innanzi tutto, materiale, fisico, oggettuale.

Da secoli, nella prassi come nelle speculazioni teoriche, il potere dell'arte è considerato essenzialmente potere delle immagini, ma l'arte, e questo gli artisti lo sanno bene, ha un *surplus* di senso, che supera o comunque integra quello legato alla propria immagine.¹⁷ Questo è ciò che ci insegna la storia dell'arte, attraverso tutte le sue articolazioni disciplinari e metodologiche, che illuminano le vicende esistenziali dell'arte come fatto tecnico e scientifico, culturale e antropologico, economico e sociale, filosofico e psichico e, soprattutto, percettivo.¹⁸ La storia dell'arte è al servizio di una visione completa (si potrebbe dire tridimensionale, plastica, organica, dinamica) del dato artistico, inteso come la traccia materiale di una serie di eventi, cause, scelte, condizioni, situazioni, di personalità, luoghi, tempi; ha lo scopo di disvelare quella complessità, che (con diversi gradi di consapevolezza) avvince il riguardante, lo spettatore, il pubblico, sia esso il destinatario originario di quell'opera o no, sia

i settori dell'arte e che costituisce il sintomo di profonde modificazioni dell'appercezione, trova nel cinema lo strumento più autentico su cui esercitarsi. [...] Il pubblico è un esaminatore, ma un esaminatore distratto».

¹⁷ «Quando visito un museo, prima ancora dell'aspetto lirico o spirituale d'un quadro, mi incuriosisce il fatto di vedere, di capire, "com'è dipinto"». G. DE CHIRICO, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, a cura di J. De Sanna, Scheiwiller, Milano 2001, p. 6.

¹⁸ Ho recentemente sfiorato il tema del primato percettivo nell'espressione artistica analizzando un brano del *De pictura* di Leon Battista Alberti: C.Z. LASKARIS, *Percezione e creazione artistica nel Narciso albertiano*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi, Vita e Pensiero, Milano 2013, pp. 51-54.

esso un esperto, un appassionato, un curioso o un “avventore casuale”. L’esperienza estetica che si vive di fronte a un’opera d’arte non è sempre esteriorizzabile e spiegabile come una somma di proporzioni ideali o di reazioni psicofisiche, ma è certamente la risposta istintiva e naturale alla percezione e intuizione di una complessità e ricchezza fenomenica organizzata formalmente, perciò espressiva.¹⁹

Questo ci riporta all’opera d’arte e alla sua insidiosa dicotomia interna. C’è, ritengo, un modo per superarla ed è quello di valorizzare quella “fase intermedia” fra la prima attivazione dello sguardo – che può generare una reazione immediatamente, magari confusamente, empatica, innanzi tutto di attrazione o repulsione, di interesse o indifferenza – e la fase di lettura vera e propria, che ci impegna di solito in un tentativo e sforzo di decodificazione e di concatenazione di elementi memoriali, culturali, logici e si pone a livello intellettuale, di interpretazione del fatto artistico, che lo inserisca in uno schema razionalizzabile. Lo spazio tra queste due fasi (peraltro molto ravvicinate) può essere attivamente colmato senza frustrare, ma al contrario favorendo un moto spontaneo tanto dello sguardo quanto del corpo del riguardante, ossia la fase di approccio ravvicinato al fatto artistico, che, prima che un’immagine catturata dal nostro sguardo e un sistema di contenuti riorganizzato dal nostro cervello, è un oggetto prodotto da mano umana (esattamente l’opposto del concetto di “acheropita”). Non si tratta di banalizzare l’esperienza artistica, semmai di valorizzarla, poiché ogni opera d’arte nasce, da un lato, *dal* rapporto percettivo e sensoriale dell’artefice con il mondo che lo circonda e con i materiali, gli strumenti e le tecniche che ha a disposi-

¹⁹ Se i filosofi indagano le premesse ontologiche, psichiche e culturali dell’esperienza estetica (cfr. ad esempio per un’utile e stimolante sintesi: P. D’ANGELO, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011; S. VELOTTI, *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Laterza, Roma-Bari 2012), gli scienziati ne esplorano, oggi sempre più, le modalità linguistiche e neurologiche, spesso servendosi dell’arte come utile patrimonio empirico per quanto concerne la visione, senza tuttavia applicare i medesimi paradigmi percettivi alle opere d’arte stesse intese come oggetti (cfr. ad esempio: L. LUMER, S. ZEKI, *La bella e la bestia: arte e neuroscienze*, Laterza, Roma-Bari 2011; J.K. O’ REGAN, *Perché i colori non suonano. Una nuova teoria della conoscenza*, Cortina, Milano 2012; J.P. CHANGEUX, *Il bello, il buono, il vero. Un nuovo approccio neuronale*, Cortina, Milano 2013). L’oggetto finisce spesso per celarsi dietro l’immagine, anche nel caso di recenti applicazioni di ricerche in ambito computazionale alla lettura tecnologica delle opere d’arte, come nel progetto curato da Emily L. Spratt e A. Elgammal: *The Digital Humanities Project: Aesthetics at the Intersection of Art and Science* (i risultati sono accessibili nel relativo sito).

zione, attraverso i quali traspone un insieme di conoscenze e dà forma a un insieme di esperienze, dall'altro, *per* il rapporto percettivo e sensoriale del "fruitore".²⁰

Dunque, recuperare il senso di questo duplice rapporto e la fase di relazione diretta, percettiva, con l'arte fa in modo che la forma ridiventi sostanza, che sia tutt'uno con il supporto e con le materie coloranti su di esso disposte, secondo procedure altamente codificate, ma anche sottoposte alla continua sperimentazione degli artisti, alla ricerca del mezzo non solo espressivo ma tecnico più adatto per dare spazio, consistenza e visibilità (in modo infinitamente diversificato) a un contenuto, a una sensazione, a un'idea.²¹ Non dobbiamo dimenticare che nell'atto creativo il rapporto fondamentale e assoluto, univoco dell'artista è con quell'impasto materico che sta manipolando; è un rapporto significante, in cui non ci sono più altri oggetti, esteriori, inizialmente ispiratori, ma un solo oggetto della sua attenzione: quello che sta prendendo una forma autonoma, con proprie autonome e specifiche leggi, nella sua testa e, necessariamente, tra le sue mani. Si pensi alla lotta strenua, fino all'ultima forza vitale e all'ultimo colpo di scalpello di Michelangelo con il marmo della *Pietà Rondanini*, che non si arrendeva al suo genio, probabilmente per un difetto strutturale del blocco lapideo, così come il Buonarroti non si arrendeva all'idea di una tale irriducibilità della materia alla forma; o ancora si pensi alla continua elaborazione di Leonardo sulla *Gioconda*, dipinto *privato*, continuamente manipolato, riportante le sue impronte digitali in virtù del tipo di legante, scelto proprio per rispondere alla sua idea di una pittura *infinita*, come infiniti sono i suoi appunti, disegni e grafici, le sue ricerche finalizzate non a una conoscenza enciclopedica del

²⁰ Per un esempio di approccio alla sostanza concreta delle opere d'arte, in dichiarata alternativa a percorsi storico-critici convenzionali, cfr. J. ELKINS, *La pittura cos'è. Un linguaggio alchemico*, a cura di T. Migliore, Mimesis, Milano 2012.

²¹ «Posto che l'arte, come ogni azione umana, è un modo di relazione con la realtà, ne discende che il primo dato di realtà che si pone all'artista è la materia o l'insieme di materie, sulle quali egli opera. [...] la scelta della materia è il primo atto del procedimento, e implica un'idea o un progetto del risultato formale cui si vuol giungere [...] l'artista opera su materie prescelte e, per lo più, sottoposte a trattamenti preliminari in vista di un miglior adattamento allo scopo estetico [...] Carattere unitario del procedimento, nel quale è impossibile separare una fase tecnica o manuale [...] e una fase stilistica conclusiva dalla quale soltanto dipenderebbe il valore artistico». G.C. ARGAN, *Esempi di critica sulla tecniche artistiche*, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, Bulzoni, Roma 1967, pp. 120-122.

mondo, ma a distillare da questa conoscenza una forma estetica perfetta: la perfezione autonoma del fatto pittorico *in sé*, persino a prescindere da soggetto, contenuto, destinazione, di cui, appunto, la *Gioconda* è il manifesto.

La proliferazione, in pubblicazioni non solo specialistiche, ma anche destinate a pubblici vasti, o in progetti liberamente accessibili sul web, di immagini ad altissima definizione, campagne fotografiche sofisticate, macro e microfotografie e riprese video, che entrano come bisturi nella carne delle opere, nei tessuti pittorici o scultorei, con una sorta di ossessione autoptica, nel tentativo, forse, di svelare la scaturigine segreta del genio creativo, non può appagare totalmente, ma solo fungere da utile e affascinante corollario a un'esperienza percettiva che dev'essere condotta in prima persona e che, per essere vissuta in termini "reali", deve stare all'interno delle "normali" condizioni e possibilità di visione di uno spettatore.²² Uno sguardo, allora, possibilmente più prossimo alla superficie dell'opera, pronto, così, a coglierne quelle differenze tra parti lucide e opache, in rilievo e incise, trasparenti e compatte, che rispondono sia allo stile di un artista, sia alle aspettative percettive e, appunto, estetiche, di una determinata epoca, sia alle vicende conservative di un oggetto.²³

²² Un efficace compromesso tra supporto tecnologico e osservazione diretta è attuato, ad esempio, nella sala del Museo di San Marco a Firenze, che ospita le grandi pale d'altare del Beato Angelico, avvicinabili dallo spettatore in termini fisici, e dove un pannello interattivo fornisce informazioni ulteriori, ingrandimenti fotografici, dati storico-documentari e scientifici, che integrano la visione, permettono di apprezzare particolari, altrimenti meno intuibili a occhio nudo, stimolano un'attenzione maggiore, un ritorno all'opera, non sostituendo il corredo di *input* elettronici all'esperienza diretta, ma semmai sollecitandola. Peraltro, il *touch-screen* in questione è posizionato in modo da non isolare il visitatore dal contesto espositivo, ma lo costringe a uno spostamento spaziale e visivo e a una ricognizione e verifica dell'itinerario che sta compiendo, attraverso la scelta degli aspetti da approfondire.

²³ Diceva (trattandosi di registrazioni radiofoniche) Merleau-Ponty nel 1948: «Se mi affido alla scuola della percezione, sono in grado di capire l'opera d'arte, perché anch'essa è una totalità carnale in cui il significato non è libero, per così dire, ma è legato, prigioniero di tutti quei segni, di tutti quei dettagli che me la rendono manifesta, per cui, come la cosa percepita, l'opera d'arte si vede o si sente e nessuna definizione, nessuna analisi, per quanto preziosa possa esser successivamente e per fare il bilancio di una tale esperienza, sarà in grado di sostituire l'esperienza percettiva e diretta che ne ho. [...] Si tratta, come per la percezione delle cose, di contemplare, di percepire un quadro seguendo le indicazioni mute di tutte le sue parti che le tracce di pittura deposte sulla tela mi mostrano». M. MERLEAU-PONTY, *Conversazioni*, a cura di S. Ménasé, SE, Milano 2002, pp. 68, 71.

Uno sguardo magari condotto anche a vedere ciò che normalmente non si dovrebbe vedere, ma che un'esposizione museale può consentire di osservare, data la decontestualizzazione delle opere rispetto alle collocazioni originarie, come il retro cavo di una statua in terracotta o la faccia scabra e puntellata da antiche e pesanti traverse lignee o da leggeri e moderni sistemi di tensionamento di una pala d'altare.²⁴ Uno sguardo che si distacchi per qualche momento dalla potenza immaginifica per divenire attento ai valori materiali e percettivi dell'opera; uno sguardo osservatore, addirittura tattile (come quello degli artisti),²⁵ in grado di recepire la prepotente evidenza o la totale dissimulazione della pennellata (quasi *assente*), la densità *palpabile* o l'inconsistenza di uno spessore pittorico, il cretarsi di una lamina d'oro o di una vernice, l'affiorare di una base preparatoria coperta da tracciati e tocchi, apparentemente disordinati o confusi, ma che, tornando alla giusta distanza, si compongono in una forma pienamente efficace.

Non vi è divisione tra forma e materia, tra stile e tecnica né nel farsi, né negli esiti della creazione artistica. A queste capziose distinzioni pone termine, come si è detto, proprio la moderna civiltà delle immagini tecnologiche. Di fronte ai nostri occhi, così abituati al virtuale, l'elaborazione formale riprende sostanza corporea, il tempo sospeso tra i due poli dell'eterno artistico e del (nostro) presente visivo si rifà storico: l'opera d'arte ridiventa oggetto e, in quanto tale, documento di sé, della propria esistenza reale, non solo ideale, di un tempo e di uno spazio, del contesto ambientale in cui è stata forgiata, della presenza attiva del suo artefice e

²⁴ Non posso non citare il sorprendente effetto di potersi trovare a girare, letteralmente, attorno all'imponente prima versione su tavola della *Conversione di Saulo* di Caravaggio (Collezione Odescalchi), esposta qualche anno fa a Milano: dipinto del quale si rendeva apprezzabile tanto la straordinaria e smaltata qualità pittorica, quanto la sapiente carpenteria; giunto a noi in condizioni eccellenti, anche per la scelta, esplicitamente espressa nel contratto di commissione, del legno di cipresso come supporto, legno resinoso che garantisce una perfetta resistenza agli attacchi di tarli (come già noto dai tempi di Vitruvio). Il bel catalogo completava per immagini, letture interpretative e dati tecnici la visita godibilissima; cfr. *La Conversione di Saulo*, a cura di V. Merlini e D. Storti, Skira, Milano 2008.

²⁵ Interessanti le pagine dedicate da Giuseppe Di Napoli alla cooperazione tra tatto e vista nell'esperienza percettiva, che pone l'uomo in contatto col mondo; una cooperazione provata anche dagli studi neurologici e resa empiricamente manifesta nella capacità disegnativa, nel rapporto occhio-mano, degli artisti. Cfr. G. DI NAPOLI, *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Einaudi, Torino 2004, in particolare capitolo terzo.

anche (in un ritorno ciclico) della propria stupefacente emergenza nel nostro tessuto storico, attraverso passaggi di mano e di luogo, epoche e trasformazioni, piccoli e grandi drammi conservativi. Visitare (come si fa con una persona)²⁶ e osservare le opere significa superare il condizionamento dello sguardo fotografico, in senso meccanico, che è quello che assumiamo e pratichiamo più facilmente nell'esperienza quotidiana. Uno sguardo apparentemente oggettivo, ma anche distanziante, tendenzialmente passivo e automatico, che occorre, invece, riattivare. Forse non troppo inaspettatamente (data la loro vocazione a essere guardate) proprio le opere d'arte possono aiutarci a farlo.

Quando ci troviamo di fronte a un quadro o a una scultura il nostro occhio e il nostro corpo compiono movimenti spontanei, non soltanto funzionali a una messa a fuoco d'insieme dell'immagine (a una cattura fotografica), ma a una relazione più pienamente percettiva e fisica con l'oggetto, che questo stesso, in quanto tale, richiede e suscita. Se esso fosse come immagine "semplicemente" proiettato su uno schermo in modo fisso non ci spingerebbe a questo *dinamismo visivo*, a questa motilità ottica e fisica. Rimarremmo bloccati, immobili, forse in contemplazione, probabilmente insoddisfatti. È chiaro che se l'esperienza estetica dipende dalle potenzialità esploratrici dei sensi, dello sguardo in questo caso, dalla sua qualità prensile, che ci consente, nel percepire le apparenze del mondo esterno, di cogliervi complessità, ricchezza, stratificazione e interazione delle forme, un impoverimento delle modalità percettive, una grammatica visiva semplificata e appiattita, indifferenziata e generica non possono che ridurre le opportunità di un'esperienza estetica appagante.²⁷

²⁶ Qui ripenso alle riflessioni di George Steiner (scaturite peraltro dalla descrizione di un dipinto di Chardin) nel suo saggio *Una lettura ben fatta*, a proposito della *cortesía* dovuta dal lettore (e spontaneamente riservata dal vero lettore) al libro nella sua totalità, in quanto testo e in quanto oggetto. Cfr. G. STEINER, *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano 2001, pp. 7-27.

²⁷ Scriveva James Hillman, a proposito dell'"estetica del profondo": «Dobbiamo ritrovare le nostre reazioni estetiche perdute, il nostro senso della bellezza. [...] La bellezza è dunque la percettibilità stessa del cosmo, è il suo avere qualità tattili, tonalità, sapori, il suo essere attraente. [...] Tutte le cose, in quanto risplendono alla vista, sono estetiche». J. HILLMAN, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Adelphi, Milano 2002, pp. 80, 83, 84.

Postilla sullo zoom

Ogni giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effigie, nella riproduzione.

WALTER BENJAMIN²⁸

Sono seduta alla scrivania, davanti allo schermo del computer, e sto visitando il sito della Pinacoteca Nazionale Braidense, che mette a disposizione una straordinaria galleria di immagini ad altissima definizione di alcuni suoi capolavori, tra cui il *Cristo morto* del Mantegna.²⁹ Le opere scelte sono numerose e disposte in ordine cronologico, come in una carrellata visiva ideale e prestigiosa. Balzo dall'una all'altra e gioco a spostare avanti e indietro, più o meno rapidamente (come si farebbe con una registrazione sonora o video), la rotellina del mouse, afferrata da una fascinazione sottile, che è insieme meccanica e ottica, più che mentale, ma che crea anche un effetto straniante, dovuto alla velocità. È, infatti, possibile zoomare fino all'ingrandimento vertiginoso di una porzione della superficie pittorica; si può sbirciare attraverso il reticolo naturale dei cretti, calare e affondare nella geografia più o meno levigata o scabra, tra scaglie e avvallamenti che acquistano di colpo e subito dopo perdono nitore e consistenza. Si può superare la soglia della "dimensione naturale" del dettaglio dipinto dall'artista, andando oltre il normale grado percettivo dell'occhio umano: così affiora e svanisce nell'accelerazione dell'ingrandimento il peluzzo intrappolato nell'impasto di colore, l'ingigantito e frastagliato contorno di una lacuna, si sbriciola il tracciato di una pennellata, la forma di partenza si scompone in microglobuli e filamenti, si annulla l'idea (e l'impressione) stessa di colore, sfumatura, segno, o assume un'altra sostanza.

Un'esperienza di fruizione virtuale di questo tipo è certamente utile, sul piano culturale, per comprendere come un'opera d'arte sia un sistema estremamente complesso e articolato di piani, stratificazioni, combinazioni materiche e gestuali, di scelte consapevoli e interferenze più

²⁸ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte...*, p. 25.

²⁹ Cfr. http://www.brera.beniculturali.it/Page/t02/view_html?idp=690. Trattasi di un esempio tra analoghi progetti di proposta di immagini ad altissima risoluzione di collezioni e opere d'arte, che coinvolgono sul web sempre più numerose istituzioni museali, italiane e straniere.

o meno controllate e casuali, di effetti e sintomi della naturale esistenza delle sostanze impiegate, sottoposte alla transizione spazio-temporale. D'altro canto, per quanto affascinante e certamente in linea con le esigenze (anche estetiche) di comunicazione e ricezione attualmente più diffuse nel pubblico dei "consumatori" di immagini d'arte, questo approccio può presentare un rischio, che va, semplicemente, messo in conto: quello di una sorta di *dislocazione* dell'oggetto, ossia che il metterne in evidenza le caratteristiche fenomeniche con così acuta penetrazione ottica abbia l'esito "spostarlo", disintegrarlo quasi insensibilmente davanti agli occhi di chi guarda. Paradossalmente, infatti, la pelle, portata otticamente in primissimo piano, ingigantita all'ennesima potenza, di un'opera d'arte, pittorica e non, arriva a diventare *altro* rispetto all'opera stessa e anche, forse, rispetto alla sua propria materialità. L'oggetto (il manufatto) sembra dissolversi tra i due estremi opposti della ripresa fotografica iniziale globale – comunque una *reductio ad imaginem* – e del macrodettaglio prodigiosamente ravvicinato, un'astrazione visiva, che si impone allo sguardo con forza tale da apparire valida di per se stessa, autonoma rispetto al corpo totale cui appartiene.

Quasi come vedere qualcosa attraverso un microscopio: quella che dovrebbe essere un'esperienza prettamente estetica (avendo come proprio obiettivo delle opere d'arte) si trasforma, così, in un'esperienza di osservazione biologica, entomologica, anatomica. Si verifica l'esatto opposto di ciò che accade per certe immagini fotografiche, iperingrandite e patinate, di microrganismi marini, di insetti o di tessuti cellulari o molecolari, che acquisiscono – in quanto immagini di questo tipo – un quoziente estetico, mentre nel caso dei macrodettagli pittorici l'*arte* stessa, la sua magia ineffabile, il suo mistero esistenziale e ontologico, ma anche operativo, tra il fisico e il metafisico, finisce per riassorbirsi, diluirsi e dileguarsi. Lo stupore della visione rimane nel riguardante, ma è, in certo qual modo, indipendente dal fatto artistico.

Per riacquistarne coscienza è necessario fare un passo indietro, ritrovare il respiro dell'opera intera e, ancor meglio, dell'opera vera, a grandezza naturale, nella sua dimensione reale, nel rapporto proporzionale originale rispetto a chi l'ha realizzata e a chi la guarda. Ove possibile – e laddove ciò non lo sia la tecnologia può allora venire in soccorso con proiezioni e riproduzioni a grandezza naturale – è bene cogliere l'opportunità di una visione diretta sufficientemente nitida e *naturalmente* ravvicinata, che consenta all'osservatore di rispondere alla propria curiosità esploratrice riproducendo l'esperienza percettiva dell'artefice e, solitamente, di pochi

altri privilegiati (dal collaboratore di bottega al committente, dal direttore di museo al gallerista, dal collezionista al restauratore).

Lo sguardo umano non “zooma”, semmai si riattiva e si rimette a fuoco in continuazione, si concentra e si applica in modo selettivo, per rendere più nitide certe aree del suo campo di visione. Per vedere qualcosa da vicino dobbiamo muoverci, dobbiamo spostare il nostro corpo in modo da condurre l'occhio a puntare su ciò che ci interessa, che ci attrae, che ci incuriosisce, ciò che *possiamo* vedere per poterlo guardare. La percezione (ovviamente non solo quella visiva) è dinamica, perché è la nostra reazione corporea al mondo, il nostro riposizionarci continuo in esso. Osservare le opere d'arte, ricordandosi che sono tali, costituisce una buona palestra per una percezione consapevole di ciò che ci circonda e la ricerca di un equilibrio in questa esperienza percettiva è essenziale per non perdere di vista i due dati fondamentali e inscindibili di un'opera d'arte: il suo essere immagine e il suo essere oggetto, uniti, l'una e l'altro, nella forma. Se così non fosse, se un aspetto sopravanzasse l'altro si finirebbe per incrinare, appunto, l'unità formale, tanto materica quanto immateriale, espressione dell'unità creativa, della co-gestazione dell'idea e dell'atto di manipolazione.

Il *Cristo morto* di Mantegna non è *solo* nelle fibre tessili del suo supporto e nella consistenza della sua pellicola pittorica, che ci stupisce per quanto è fragile, polverosa e impalpabile, in contrasto, quasi, con la solidità lapidea della struttura prospettica, che ne informa l'apparenza, ma esso è proprio in questo stupore doppio, ottico ed emozionale, suscitato sia dalla sapienza dello scorcio drammatizzato, dalla resa della trasparenza di una lacrima, del riflesso di un recipiente e dell'accartocciarsi di un'epidermide lacerata, sia dall'austera opacità di una materia selezionata e lavorata secondo le regole di un magistero meticoloso, fatto di tradizione e di sperimentazione.

MARCO BUDASSI, FEDERICA MASSIA

Autorialità e traduzione: universi complementari?

Intervista a Massimo Bocchiola, Flavio Santi, Marco Sonzogni

1.1. Il “traduttore letterato”: animo più ricettivo o più creativo?

Può essere interessante aprire quest'intervista ragionando insieme su quello che è lo “statuto” del traduttore. Per porre la questione in altri termini: quanto il mestiere di traduttore abbia di meccanico, e quanto di letterario. Massimo Bocchiola ha definito “traduttore letterato” «chi si studia di ben tradurre ciò che non modifica». A tal proposito ci piacerebbe chiederle quanto il testo tradotto debba esser considerato opera dell'autore dell'originale, e quanto debba invece esser attribuito alla capacità del traduttore.

MASSIMO BOCCHIOLA – Molto dipende dal testo che si ha di fronte. La cosa molto interessante è che le stratificazioni di significati che avvengono nel corso del tempo possono trasformarlo intrinsecamente. Curioso è il caso Fleming: con una forma di «sprezzatura» da cinico gentiluomo britannico definiva i suoi romanzi «kiss kiss bang bang», e come tali essi vennero trattati dai traduttori italiani negli anni sessanta, che li hanno resi con una certa qual brutalità. Adesso, cinquant'anni dopo, sono riproposti come preziose opere di modernariato con un valore letterario che peraltro nei paesi anglofoni gli hanno sempre riconosciuto. Per circoscrivere il dominio di risposta a questa domanda, sto prendendo in considerazione testi che nascano con una forte intenzione stilistica, perché, alla fine, il traduttore traduce pagine, frasi, parole. Possiamo dunque dire che il traduttore vorrebbe che le parole fossero le proprie, mentre il testo dell'autore. Il testo nel suo insieme, attraverso le nostre parole, dovrebbe comunicare valori analoghi a quelli che il testo originale ha comunicato al suo pubblico. E quindi seppure, parola per parola, il traduttore modifichi il testo in maniera insanabile (come si può pensare di tradurre Omero, Seneca, Shakespeare in italiano?), lo scopo di un “traduttore letterato” dovrebbe sempre essere questo: dando per scontato che il testo tradotto, considerato parola per parola, sia suo, che lo sia il meno possibile nella

sua oggettualità, nella sua completezza, che sia il più possibile tributario dell'originale.

FLAVIO SANTI – Parto da una definizione abbastanza democratica, e cioè quella del traduttore come “pontefice”. Il traduttore, infatti, unisce, fa da tramite tra due sponde: la lingua di partenza e la lingua di arrivo. Parte dalle qualità della lingua di partenza per trasformarle in qualcosa che sia altrettanto accessibile nella lingua di arrivo. Spesso io penso anche a quanto diceva Montale, e cioè che tradurre è sostanzialmente un modo di fare arte. Alla definizione di prima aggiungerei quindi questo elemento nuovo, più creativo, per cui c'è sempre un elemento personale che, volente o nolente, deve in qualche modo entrare. Il mio terzo “santino” è Ezra Pound, il quale diceva che quando si traduce bisogna fare in modo di immaginare come l'autore tradotto avrebbe scritto se avesse conosciuto la lingua del traduttore. Questo è un passaggio ulteriore. Io quindi mi sforzo sempre, quasi come un *medium*, di entrare, di calarmi nei panni dell'autore, studiandolo. E chiedendomi: se lui fosse vissuto in Italia, oggi, come avrebbe scritto?

MARCO SONZOGNI – Io vivo la traduzione come “servizio”, una parola densa di colorature. Prima tra queste sfumature semantiche, per me almeno, è un'umile e rispettosa consapevolezza di secondarietà, sia cronologica che scritturale. Il traduttore viene dopo. Ed in questo senso è difficile attribuirgli lo stesso gradiente di autorialità proprio dell'autore originale. Detto questo, il traduttore fa delle scelte di interpretazione che, in ultima analisi, sono sue; la bontà di queste dipende chiaramente dalle sue competenze e capacità, o, in altre parole, dalla sua autorialità traduttoria. Ecco allora che l'attribuzione del testo tradotto a chi lo traduce ha un suo legittimo fondamento. Mi rendo conto di non aver preso una posizione netta, ma credo che non ce ne sia bisogno in quanto il traduttore, per definizione, si trova volente o nolente *in medias res*.

Concentriamoci ora più specificatamente sulla figura del traduttore. Charamente compito di un traduttore è convertire un determinato testo da una lingua ad un'altra. È però interessante cercare di capire a quale grado avvenga questa “conversione”. Dal suo punto di vista, e sulla base della sua esperienza, lei ritiene sia necessario operare a un livello che potremmo definire “letterale”, oppure a livello “letterario”? Ovvero, l'operazione della

traduzione deve mantenersi unicamente sul piano del testo, o coinvolge uno sforzo creativo per rendere anche le intenzioni che l'autore pone alle basi del testo?

MASSIMO BOCCHIOLA – Sì, implica senz'altro un intento anche letterario. A tal proposito vorrei citare gli atti di un convegno tenutosi alcuni anni fa a Cagliari, raccolti sotto il titolo *Tradurre è un'intenzione*. Il titolo originale, trovato a suo tempo da Pierluigi Cuzzolin, doveva essere *Tradurre è tradire un'intenzione*, ma poi si è pensato che inserire per la milionesima volta il concetto di tradimento legato a quello di traduzione potesse essere fuorviante; in realtà io l'avevo accolto a braccia aperte, e lo trovo brillantissimo: tradurre è tradire la nostra intenzione nei confronti dell'originale. "Tradire" nel senso di mettere allo scoperto, non dissimulare.

FLAVIO SANTI – Quando traduco non penso solo all'opera che sto traducendo ma all'autore, al suo mondo, alle sue letture; e non solo al mondo dell'autore che sto traducendo, ma anche al mondo culturale del lettore italiano. Quando ho tradotto *Tenera è la notte* di Fitzgerald, c'è un capitolo in cui Dick, il protagonista, si trova in Svizzera a sciare; poi Dick lascia la Svizzera, e il capitolo si conclude con la frase «addio volti freschi, acque [...]». A un lettore italiano fa subito venire in mente l'*Addio ai monti* manzoniano, e allora io ho aggiunto «monti»: «addio monti, volti freschi [...]». Per un lettore italiano quell'addio contiene anche i monti; per di più nel contesto non stonano. Non era nelle intenzioni dell'autore, senz'altro. È stata un po' una forzatura, però io penso che il testo, una volta finito dall'autore, diventa di chi lo legge (e di chi lo traduce). Secondo me i testi si possono trasformare, lo diceva anche Tertulliano, «habent sua fata libelli», i libri hanno un loro destino.

MARCO SONZOGNI – Io sono convinto che ogni esperienza di traduzione, ogni tipologia testuale, richieda sia letteralità (competenze tecniche) che letterarietà (sforzo creativo). Questo vale per una brochure di Rolex come per le terzine di Dante. Heaney ha scritto una poesia bellissima, *The given note*, dove parla di tre irlandesi su una barca che vanno a casa. A un certo punto sentono un suono, e uno di loro propone che sia da attribuire a un qualche animale marino, una sirena, o chi sa. Uno di quelli a bordo ha con sé un violino, e cerca di imitare quel suono. Ecco, la traduzione è questo: c'è una nota che viene data, e il traduttore la segue. Nel modo più consono allo strumento che ha in mano.

1.2. Lo stile: assimilazione progressiva o regressiva?

Posto che un buon traduttore può a tutti gli effetti esser considerato “letterato”, e poiché, come lei dimostra, si può essere tanto autori quanto traduttori, è possibile parlare in maniera propria di “stile” di un traduttore. Soffermandoci proprio su questo aspetto, a suo parere, come influisce a livello stilistico l’essere autore sull’essere traduttore? E dunque: c’è qualcosa delle peculiarità stilistiche di un testo da lei tradotto che è da ricondurre al suo stile di autore?

MASSIMO BOCCHIOLA – Io traduco dall’inglese, e trovo che l’inglese sia una lingua molto stimolante per un traduttore italiano a livello di sintassi. L’inglese cioè non ci invita – in modo quasi sottomesso e poi naturalmente infido – alla riproduzione sintattica come invece le lingue romanze più direttamente imparentate con l’italiano, seppure sia una lingua dalla sintassi alla fin fine abbastanza simile. Perciò, proprio attraverso il lavoro sulla sintassi, un traduttore che traduca dall’inglese può comporre un testo d’arrivo dall’apparenza perfettamente idiomatica che però conservi, anche impercettibilmente, delle sfasature che permettano al lettore, anche senza accorgersene, di essere più vicino all’originale di quanto lui stesso non creda o non immagini. Il lessico non ci può venire incontro più di tanto quando traduciamo dall’inglese, invece per quanto riguarda la sintassi possiamo incontrare degli autori di lingua inglese che “scrivono come noi”, e questa è una cosa estremamente stimolante e gratificante per un traduttore: è il momento in cui lo stile dell’autore e quello del traduttore si incontrano. Naturalmente si rischia poi di perdere un po’ il senso delle proporzioni, perché è un tale piacere tradurre da autori che hanno lo stesso ritmo che noi sentiamo nel nostro orecchio nel momento in cui scriviamo un testo in proprio, che si corre poi il rischio di abusare di questa parentela. Certo rimane estremamente gratificante, e si sente davvero un senso di profondo attaccamento. Nel caso invece di autori dal tratto non affine a quello del traduttore, si tratta non tanto di smontare il testo originale e rimontarlo, quanto piuttosto di smontare la prima traduzione del testo originario, la traduzione mentale, la fase analitica in cui si legge in inglese e si pensa in italiano, e rimontarla. Smontarla e rimontarla può essere veramente faticoso, ma a mio modo di vedere fare in un’altra maniera non ha senso, a meno che non si voglia fare una traduzione puramente interpretativa.

FLAVIO SANTI – Io piuttosto farei il discorso contrario: ho assorbito tantissimo, più che altro a livello di costruzione della trama, dei personaggi. Dal punto di vista dell'artigianato narrativo, ho imparato tantissimo dagli autori che ho tradotto, anche dai romanzacci. Dal punto di vista dello stile non saprei dire, questo interviene piuttosto a livello inconscio.

MARCO SONZOGNI – Un traduttore acquisisce e sviluppa una propria autorialità traduttoria fatta di conoscenze teoriche ed esperienze pratiche che, sì, confluiscono in uno stile, in una cifra scritturale. Il traduttore, diciamolo, è “doppiamente” autore. Per me tradurre è quindi un'esperienza olistica: ci deve essere l'empatia, lo studio, la ricerca, e ancora può non bastare. Anche se in molti casi la più umile letteralità può essere la miglior risposta. Se uno come Leopardi scrive che serve un poeta per tradurre un poeta, c'è un motivo: quando si traduce poesia bisogna offrire, in traduzione, un testo che sia il più vicino possibile ad una poesia vera e propria, autonoma. Altrimenti di che cosa stiamo parlando? Non proponiamo nemmeno una traduzione, lasciamo il testo in lingua originale e aggiungiamo delle degnissime note.

Più nello specifico, influisce l'essere autore di poesia?

MASSIMO BOCCHIOLA – Quando si traduce poesia si ha a che fare con dei testi talmente idiosincratici che se si vuole rendere in qualche misura il fascino, la malia della scrittura dell'originale, bisogna operare sul testo di arrivo a livello della lingua e dello stile in modo molto incisivo. Operare quindi degli interventi che non possono prescindere anche piuttosto pesantemente dal nostro modo di scrivere e dal nostro senso della lingua. È una cosa che mi mette curiosamente in difficoltà, perché quando traduco un testo di poesia mi sento prima traduttore che autore di versi, e conseguentemente è un problema per me uscire dal seminato, rinunciare a una parola, ad un avverbio. Quando traduco poesia il me traduttore e il me autore di versi, che vorrebbero scrivere dei bei versi non per se stessi, ma davvero in omaggio all'autore e alla bellezza del testo originale, entrano spesso in conflitto. Mi trovo cioè molto più con la poesia che con la prosa alle prese con le due polarità che da sempre assillano i traduttori, e cioè cura filologica e tendenza appropriativa non a scopo di sovrapposizione ma di costruzione del testo. Per esempio, adesso sto traducendo i *Selected Poems* di Auden, che è un poeta la cui forza espressiva sta nella

perizia metrica, e tradurre la metrica dall'inglese all'italiano è veramente impossibile: in italiano si finisce sempre col tradurre in endecasillabi e alessandrini. Se potessi tradurre dall'inglese al dialetto pavese forse sarebbe più facile.

FLAVIO SANTI – La poesia lascia maggiore spazio alla rielaborazione. Una volta mi è capitato di tradurre una cosa folle: un piccolissimo canzoniere d'amore in latino, di Giovanni Marrasio, dal titolo *Angelinetum*, di sole nove poesie. Avevo – ma ho – una fissazione per la letteratura neolatina dell'Umanesimo e del Rinascimento; probabilmente si lega col discorso che sono stato un poeta dialettale, cioè mi interessa sempre questa doppia sponda, questo doppio registro tra italiano e qualcos'altro. Marrasio ha scritto le nove poesie d'amore dell'*Angelinetum* in latino, però lui era siciliano. Essendo molto coinvolto con la poesia dialettale, ho voluto fare un esperimento e ho tradotto queste poesie in un italiano sporcato di sicilianismi. Anche in questo caso mi sono chiesto: se lui fosse vissuto in Italia, oggi, come avrebbe scritto? Poi c'è da fare un discorso a monte sul latino che usava, che non era il latino classico di Virgilio, ma era già un latino sporco, ibrido, e così mi sono riproposto di provare a rendere un testo – che comunque in origine aveva delle caratteristiche ibride – in qualcos'altro dalle caratteristiche altrettanto ibride (un italiano mezzo siculo). Poi in realtà ogni libro è a sé. Faccio un altro esempio. Ora ho tradotto *Anima fuggiasca* di Brodkey. Quest'autore usa molto liberamente l'inglese, e quindi io mi sono ugualmente preso le mie licenze, chiedendomi come avrebbe scritto se fosse stato italiano. Mi sono immaginato una specie di incrocio tra Gadda e Landolfi. Ad ogni modo, se si ha di fronte un prodotto con una finalità unicamente commerciale più di tanto non si va lontano in termini di sfida, di confronto; se si ha, invece, davanti un'opera letteraria, effettivamente diventa molto più complicato e serve essere maggiormente rispettosi.

MARCO SONZOGNI – Personalmente dico di sì, e Leopardi ha spiegato bene perché. Il traduttore di poesia è nudo, e tradurre prosa non è come tradurre poesia: ci si può sempre nascondere un po'. Nella poesia non si tira il fiato mai, e questa è anche la bellezza della traduzione che Heaney ha fatto di *Beowulf*. Si è nudi, e questa è una sfida. Detto questo, ciò che dovrebbe fare la differenza in termini di scelte traduttorie è la funzione che il testo tradotto va ad esercitare. *Skopos*. Credo molto in questo. Poi se si traduce poesia, essere poeti aiuta a sentire la poeticità del testo ma

ciò non significa necessariamente tradurre meglio. Parlando della mia esperienza: come poeta non sono e non sarò mai all'altezza di Heaney ma credo di averlo tradotto a modo. Per spiegarmi meglio cito un verso di Leonard Cohen che potrebbe tranquillamente essere di Seamus Heaney: «forget your perfect offering / there is crack in everything / that's how the light gets in». Mi piace pensare al traduttore, e soprattutto al traduttore letterario, e ancora più specificamente al traduttore di poesia, come a una crepa: per imperfetta che sia, lascia comunque passare almeno un poco della luce dell'autore originale.

Ribaltiamo ora la questione: esiste un qualche tipo di influenza determinata dal lavorare come traduttore sulla sua poetica di autore? Le è mai successo di riconoscersi influenzato a livello stilistico (di sintassi, o di lessico) dall'opera di un autore che si è trovato a tradurre?

Parlando invece di tematiche, di scelte di genere, o di finalità letterarie?

MASSIMO BOCCHIOLA – Naturalmente. C'è una componente seria ed una di gioco in tutto ciò. Parto da quella di gioco: fermo restando che bisogna “restare nella decenza”, e dunque essere estremamente parchi in questo tipo di giochetti, a me piace disseminare di indizi lessicali le mie traduzioni. Gli autori hanno delle *pet words*, delle parole che preferiscono e che ricorrono in tutti i loro libri. La cosa può essere anche del tutto involontaria, in quanto nello scrivere noi citiamo noi stessi e anche tutti i libri che abbiamo letto, questo va da sé. Ci sono poi delle parole che vengono deliberatamente inserite dagli autori nei loro libri. Per fare un esempio curioso: Paul Auster inserisce in quasi tutti i suoi libri la parola *discombobulation*, vale a dire “scombussolamento”, “scombussolio”, che non è una parola che si incontri continuamente in inglese, anche se non è una parola particolarmente preziosa. Io ritengo oltre che divertente quasi doveroso riprodurre questi tic degli autori.

FLAVIO SANTI – Vale quanto ho già detto prima: penso nel mio caso di essere influenzato soprattutto a livello di costruzione della trama e dei personaggi. Io la metterei proprio su un piano molto artigianale, di costruzione. Soprattutto costruzione del “cosa”, il “cosa raccontare”, le tecniche del racconto: è un grandissimo laboratorio. Chiaramente dipende da che autore si traduce, ma dal tradurre si impara benissimo cosa raccontare e come farlo.

MARCO SONZOGNI – Sì, tradurre Heaney mi ha aiutato a migliorarmi come poeta, quindi il debito più grande resta il mio. E siccome questa cosa l'hanno detta altri, posso credere che sia davvero così, anche se non mitiga la mia inadeguatezza di traduttore e poeta. Quello che mi ha dato resta, in profondità. Quando rileggo alcune mie poesie capisco subito che alcuni testi sono proprio usciti mentre traducevo lui. Mi hanno quasi scioccato a posteriori, perché lui vive lì, batte lì; non sono quasi testi miei, e sarebbe stato più onesto per me dire che erano copie. Heaney non solo mi ha seguito, non solo mi ha aiutato, ma segretamente mi ha anche passato qualcosa della sua ispirazione, della sua tecnica, della sua fiducia in certe cose del mondo. Ad esempio: io ho un mio personale bestiario in cui descrivo molti animali delle mie zone, di cui ho scritto con maggior fiducia e serenità pensando a lui, a quelli che lui vedeva.

1.3. Rapporto con l'autore

Vorremmo ora passare a indagare più direttamente il rapporto a livello umano che intercorre tra un autore (ovviamente vivente) e il suo traduttore. Prima di tutto, ci interesserebbe capire se questo normalmente c'è oppure no. In secondo luogo, sulla base della sua esperienza, a quale grado di profondità personale può arrivare? E quale tipo di scambio intellettuale può giungere a comportare?

MASSIMO BOCCHIOLA – Se non sono dei personaggi inavvicinabili, in generale gli autori nei confronti dei traduttori sono molto gentili, molto cordiali. Si stabilisce una strana familiarità per cui tu effettivamente sei la sua voce, e tu leggendo i suoi libri apprendi di lui delle cose cui generalmente i lettori non pensano, perché tradurre un libro significa davvero entrare in ciascuna parola. Quando si traduce ogni riga, ogni periodo è un testo a sé; c'è molta più attenzione alla singola parola quando si traduce che non quando si scrive. Io ho avuto rapporti molto vari con gli autori che ho tradotto, che però dipendono dal carattere di questi autori e anche dai casi della vita. Ho tradotto un unico libro di Tim Parks; così ci siamo conosciuti ed è venuta fuori un'amicizia che dura ormai da una quindicina d'anni. A volte invece gli autori sono molto disponibili ma veramente non hanno tempo. Ho tradotto un paio di libri di Nick Hornby, che mi dicono essere una persona affabilissima, e che alle mie mail ha risposto in modo molto cortese ma senza manifestare alcun desiderio di approfondi-

re la nostra conoscenza. È comunque molto facile avere rapporti con gli scrittori, fermo restando che spesso gli artisti sono veramente personaggi particolari: molto narcisi, molto egocentrici, con una enorme facilità a dimenticarsi del mondo attorno a loro. Un esempio di questi è Irvine Welsh. Ma un'antipatia nei confronti del traduttore sarebbe quasi un'antipatia nei confronti di se stessi. Certo si può trovare un po' di diffidenza, uno scetticismo magari di fondo, l'idea che essere tradotti in un'altra lingua sia quasi una forma di violenza.

FLAVIO SANTI – Io ho avuto a che fare raramente con gli autori che ho tradotto, e o sono stati molto netti, o molto elusivi. Di recente mi è successa una cosa strana con un poeta giamaicano, che ho tradotto e presentato a un festival: in quanto giamaicano lui usa un inglese molto strano, con molti elementi dialettali. Nel tradurlo me la sono cavata usando un po' di italiano arcaico, un po' di italiano dialettale. Abbiamo però discusso su un'immagine particolare: in una poesia lui descrive un naufragio di una nave cargo, con ventottomila paperelle di gomma che vengono liberate, disperse nel mare. A un certo punto parla letteralmente di «schiene incatenate del blu». Io ho pensato a un'immagine un po' forzata del dorso delle onde che si increspano, che si incurvano. Invece lui mi ha detto che pensava alle vele di navi. Questa cosa mi ha fatto riflettere, e per questo penso che il testo lasci l'autore e diventi autonomo. Ognuno se ne appropria. Secondo me la mia interpretazione funzionava molto meglio.

MARCO SONZOGNI – Il grado di profondità personale può arrivare ad essere molto alto, molto forte. Quello che ho vissuto con Heaney – in oltre vent'anni di studio della sua opera e di crescente amicizia – mi ha cambiato come persona, come traduttore e come autore. Fatico ancora ad accettare che non ci sia più, e questo mi rende difficile rispondere serenamente a questa domanda. Inoltre, io leggo e traduco solo poeti con cui ho una certa affinità. Se non instauro con un poeta un minimo di risonanza empatica non ho accesso ai suoi testi. Ecco perché con Heaney si è instaurata un'empatia così forte: lui parlava di cose che mi stavano a cuore. Lui ha dato dignità ai trattori, e io da piccolo vedevo solo trattori; ha dato dignità alla campagna. Mio nonno aveva i maiali, e questo significa avere un odore sulla pelle eterno per cui la gente ti giudicherà. La fiducia nel vento, negli odori, nei suoni: Heaney ha dato dignità poetica a queste cose, in una maniera positiva. Oltre a tutto ciò, l'incontro con la persona ha rivelato anche un grande uomo, e l'affetto che si è creato

ha intensificato il nostro gradiente di intimità. Ha inoltre aumentato in maniera esponenziale la mia crescita come persona, la mia crescita come poeta. Sto parlando quindi di un'intimità personale e poetica, ed è una situazione in cui non sempre il traduttore si trova. Un traduttore letterario di professione non può ogni volta pensare di instaurare un rapporto così intimo nel tempo. Per cui la mia situazione con Heaney era un po' *sui generis*.

In ambito più tecnico, l'autore di un testo interviene sulla traduzione che ne viene fatta? In che modo? Quanto è importante la sua approvazione? Questa è decisiva solo nel caso della scelta del titolo, oppure anche per il corpo vero e proprio dell'opera?

MASSIMO BOCCHIOLA – Questo è molto interessante, e tutt'altro che banale. Per esempio, Tim Parks è uno che solitamente lavora molto con i traduttori. Se l'autore conosce abbastanza bene la lingua d'arrivo – com'è appunto il caso di Tim Parks che ormai è quasi bilingue – è ancora più interessante; naturalmente se nascono dei conflitti diventa imbarazzante. Anche se non riguarda direttamente la traduzione letteraria, è molto pertinente il caso degli interpreti: quando il relatore o la persona intervistata ha la presunzione di correggere l'interprete può essere veramente mortificante, anche se non ha quasi mai ragione il relatore. E penso che trovarsi in una situazione del genere quando si tratta di letteratura possa essere davvero il modo peggiore di lavorare per un traduttore. Avere invece a che fare con un autore che sa la tua lingua piuttosto bene e che ti dà una mano veramente in amicizia – come mi è successo sia con Tim Parks che con Thomas Pynchon – è un'esperienza davvero molto piacevole.

FLAVIO SANTI – Sarebbe importante l'approvazione dell'autore nel caso in cui conoscesse l'italiano, ma a me non è mai capitato di lavorare con autori che ne avessero una competenza sufficiente. Quella del titolo invece è una questione complicata perché lo decide comunque la casa editrice.

MARCO SONZOGNI – Credo che la situazione vari da autore ad autore. Heaney, per esempio, mi ha sempre lasciato piuttosto libero, dandomi preferenze solo quando ero io a chiedergliele esplicitamente. Un autore come Umberto Eco, invece, è molto esigente (e molto competente) e credo faccia sentire la sua voce. Detto questo, il titolo della traduzione

(più per i romanzi forse che per le raccolte di poesia) è spesso una scelta commerciale su cui non sempre l'autore ha l'ultima parola. Anzi...

Vi è dunque una qualche differenza nell'approcciarsi a un testo definibile come "classico" e il lavorare su un autore contemporaneo? Anche a livello metodologico? Nel caso di un "classico", quanto influiscono le traduzioni precedenti sulle scelte effettuate?

MASSIMO BOCCHIOLA – Di solito le differenze ci sono perché vengono dettate dall'opportunità editoriale. Mi spiego: quando si ritraduce un "classico" – e parliamo anche proprio di "classici" dell'età classica, dell'età grecolatina – normalmente il livello di creatività linguistica che viene richiesto al traduttore è abbastanza basso, contenuto, prudente. A meno che il traduttore non sia uno scrittore di chiara fama, nel qual caso gli viene richiesta una traduzione di tipo autoriale, ma generalmente non è così. Di solito, a colui che è inteso come traduttore più che scrittore in proprio viene richiesta una traduzione più aderente all'originale. Riporto due aneddoti, molto eloquenti. Quando ho tradotto *Mason & Dixon* di Pynchon, che pur non essendo un "classico" è pertinente perché è scritto in un finto inglese del Settecento, ho mandato la traduzione alla Rizzoli, e mi hanno proposto di togliere alcune parole preziose o arcaiche, ritenendo che potessero risultare eccessivamente ostiche anche per un lettore istruito. Ho poi letto una recensione di Masolino D'Amico che apprezzava la traduzione ma si chiedeva dove fossero andati a finire gli arcaismi. Non più tardi di pochi mesi fa, invece, è uscita la mia nuova traduzione dell'*Isola del tesoro* di Stevenson per Einaudi. La recensione di Paolo Bertinetti elogia molto la mia traduzione, e uno degli aspetti che apprezza particolarmente è proprio la mancanza di riproposizioni antiquarie e arcaizzanti, sostenendo che si tratta finalmente di una traduzione che un ragazzo di oggi possa apprezzare. Anche in questo caso, la redazione Einaudi mi aveva chiesto di togliere tutta una serie di parole che potevano suonare particolarmente auliche, preziose, o semplicemente arcaizzanti. Quindi, qual è la conclusione? Dipende dal recensore, o meglio, dal lettore. Retrospectivamente avrei fatto come Einaudi per Stevenson, ma non avrei fatto come Rizzoli per Pynchon, perché era lui arcaizzante, e voleva proprio fare il verso in maniera sgangherata e divertita all'inglese di trecento anni prima.

FLAVIO SANTI – Secondo me una differenza molto pragmatica è che nel caso di un “classico” disponi già di altre traduzioni con cui ti puoi confrontare, e questo ti aiuta, è sempre un’occasione di dialogo. Inoltre un “classico” si porta dietro tutta una letteratura critica che magari un contemporaneo non ha, o ha in misura minore. Quindi, ad avere tempo, si possono sviluppare meglio certi aspetti. Per esempio nel caso di *Tenera è la notte* c’è la questione della stesura del romanzo: prima della mia traduzione si seguiva una stesura che non era quella approvata da Fitzgerald. Io sono stato il primo ad adottare quella approvata definitivamente dall’autore, che, rispetto alla precedente, presenta una costruzione più lineare. Il fatto è che dopo la sua morte si era sempre conservata l’edizione precedente, con la narrazione meno lineare. Poi la filologia degli anni cinquanta ha recuperato l’edizione secondo la volontà dell’autore, che è quella che ho adottato io. Eppure l’edizione definitiva voluta da Fitzgerald, con la sua narrazione più lineare, effettivamente è meno bella della prima edizione del *Tenera è la notte*, che peraltro rendeva meglio il personaggio di Dick, un mezzo alcolizzato.

MARCO SONZOGNI – Quando traduco – sia che debba traduttore un “classico” come un autore contemporaneo – non guardo mai le traduzioni esistenti. La traduzione parla sempre al presente indicativo: è figlia di un tempo e di esigenze particolari. E proprio per questo non sarà mai definitiva. Heaney aveva questo triplice movimento, che anche è la mia filosofia traduttoria: «getting started», «keeping going», «getting started again». Solo che, purtroppo, il traduttore a un certo punto deve chiudere. A un certo punto fa una scelta, e la deve lasciare andare.

1.4. Tradurre e vedersi tradotti

Ci sembra che manchi ancora, in questo gioco di specchi e prospettive, una possibile angolazione dalla quale osservare la questione: vale a dire quella in cui lei, autore, si vede tradotto. Si è mai trovato a giudicare il lavoro che un altro traduttore ha operato su un suo testo? In quale rapporto si viene a trovare con la traduzione di un testo che le appartiene? Vi si riconosce?

MASSIMO BOCCHIOLA – Io non sono stato molto tradotto, però quando ho visto i miei testi tradotti in inglese, in spagnolo, in francese, mi sono sembrati più belli di quelli che avevo scritto io, perché sono anche lingue

d'elezione. Vedere i miei testi, magari con qualche errore, ma comunque tradotti da parte di persone che intendevano riprodurre un ritmo e una cura nella scelta lessicale che facevano onore all'originale, mi ha fatto molto piacere, ha rappresentato per me nel corso degli anni un traguardo, una conquista.

FLAVIO SANTI – Io in questo sono molto liberale, perché come ho già detto sono convinto che il testo abbia un proprio destino, e questo vale anche nel caso dei miei testi. Poi però succedono cose strane: per esempio, *L'eterna notte dei Bosconero* è stato tradotto anche in coreano, ma io non sono stato informato di nulla in nessun modo prima di trovarmi il libro in mano, con tanto di postfazione. In altri casi secondo me le traduzioni hanno migliorato i miei testi. Per esempio il primo libro che ho scritto, *Il diario di bordo della rosa* è stato tradotto in francese, e secondo me il testo francese è più bello di quello originale. Con il traduttore un po' ci siamo confrontati, ma il testo è diventato completamente un'altra cosa. Quello è un libro folle, molto tumultuoso, che ho scritto quando ero giovane, «incendiario», e pensavo che con la lingua si potessero fare cose indicibili. Invece in francese ha acquisito una traduzione più idilliaca. Quando mi sono confrontato con la traduzione francese ero io stesso in una fase più idilliaca della mia esistenza (il periodo del friulano), per cui il fatto di trovarmi davanti a un testo per così dire più pacificato rifletteva anche la mia condizione esistenziale di quel periodo, che mi ha fatto percepire il testo in francese più in linea con me stesso.

MARCO SONZOGNI – Alcune mie poesie sono state tradotte in inglese. Si è trattato di un'esperienza che è stata molto forte e molto rivelatrice, e, tutto sommato, non ho stressato troppo l'anima al traduttore. Anzi, alcune scelte traduttorie mi hanno perfino persuaso a rivedere l'originale.

Tutto ciò ci conduce logicamente al paradosso dell'autotraduzione. Innanzitutto: le è mai capitato, anche solo per gioco, di provare ad autotradursi? Dal punto di vista puramente teorico, invece, le sembra un puro esercizio mentale, oppure ritiene che possa essere in qualche caso sensato?

MASSIMO BOCCHIOLA – Io sono bilingue, anche se purtroppo il dialetto pavese è per me una lingua madre a livello solo passivo, non avendolo mai davvero parlato principalmente per inibizioni familiari. E tuttora mi

piace molto scrivere in dialetto, anche tradurre in dialetto (tradurre poesia dall'inglese in dialetto pavese, a parte un'indubbia povertà lessicale, è molto più immediato, il dialetto è pieno di monosillabi, parole tronche). Io ho provato ad autotradurmi in dialetto, ed è una cosa che intendo ancora fare, è un progetto che ho: ci sono dei testi che ho scritto e pubblicato in italiano e che però in italiano non mi convincono più, delle poesie che non mi dicono più niente. Qualche volta penso che tradurle in dialetto potrebbe migliorarle. E un'altra cosa per me interessantissima sarebbe tradurle in dialetto e poi ritradurle in italiano, dal dialetto però, e vedere cosa ne viene fuori. Sarà anche perché mi occupo di Beckett. Beckett avrà pensato pure in francese, ma quando scrive in francese e poi si autotraduce in inglese la prima scintilla comunque sarà stata in inglese. Qui naturalmente l'avantesto può essere solo mentale, ma comunque il passaggio da una lingua ad un'altra lingua e di nuovo alla prima lingua, per me è molto affascinante. A proposito della poesia dialettale italiana, bisogna fare i conti con il problema di una circolazione davvero minima. Un poeta bravissimo come Edoardo Zuccato, alla fin fine, è apprezzato per le sue autotraduzioni in italiano, non è apprezzato per quello che ha scritto in dialetto. Questo tipo di poesia arriva soltanto in traduzione. Si pensi anche a Franco Loi, a Tonino Guerra, a Lello Baldini: in generale si leggono solo in italiano, ma sparisce il metro, sparisce l'endecasillabo, sparisce il settenario, eccetera. Questo elemento è nello stesso tempo affascinante e sconcertante: è poesia composta in questo paese, ma che si può leggere solo in traduzione.

FLAVIO SANTI – L'ho fatto sistematicamente col friulano. L'immagine della mia poesia, cioè, nasceva in friulano, però poi la versione che scrivevo in italiano non era solo una versione di comodo, di servizio, ma cercavo di fare in modo che fosse una seconda poesia. Non una pura autotraduzione, ma piuttosto una traduzione creativa.

MARCO SONZOGNI – L'autotraduzione è un'esperienza traduttoria molto intensa: da un certo punto di vista, potrebbe essere annoverata come una situazione traduttoria ideale e totale (in teoria, per lo meno, l'autore "sa" quello che intendeva dire meglio del traduttore; anche se, devo ammettere, non è detto che sia sempre così). Questa situazione ideale e totale presupporrebbe che l'autore fosse perfettamente a suo agio in entrambe le lingue e le culture in questione, e sapesse quindi muoversi da una realtà testuale all'altra senza di fatto spostarsi. Ogni volta che leggo

En attendant Godot e *Waiting for Godot*, per esempio, resto senza parole: due testi così identici eppure anche così diversi. Ma questo, forse, è un caso davvero particolare di autotraduzione.

2.1 *Follower* – Marco Sonzogni

Cerchiamo di arrivare per gradi a capire come ci si possa confrontare con il tradurre l'opera di un poeta quale Seamus Heaney. Questo iter ha origine in una fase di rapporto con il testo che è precedente al lavoro di traduzione vero e proprio, ed è osservabile da due punti di vista: quello (esterno) di un primo approccio al testo, e quello (interno) di un'appropriazione del testo. In primo luogo, dunque, dal punto di vista della percezione personale, qual è la differenza tra l'accostarsi a un testo come lettore, come scrittore, o come traduttore? O per dirla in altri termini: se e come percepisce diversamente un testo che legge, uno che deve scrivere, uno che deve tradurre?

La traduzione è la forma più intima di lettura; parto da qui. Già nel leggere si attiva un meccanismo interpretativo che è traduttologico, inevitabilmente. Nel senso basilare di capire che cosa quel testo stia dicendo. Il passaggio da questa prima dimensione interpretativa a quella più intensa, intima, che accompagna il percorso di metter quel testo in un'altra lingua è solo una questione di intensità: ovvero quante interpretazioni si possono dare a una parola, competenze formali, aspetti che a una lettura che rimane solo lettura non son necessari. Il lettore legge una poesia e può dire se gli piace, se la sente, se la capisce, e può fermarsi lì, così come il critico; il traduttore no. Il traduttore deve arrivare fino alla fine, e dunque per me c'è un *continuum* interpretativo con un gradiente di intensità che aumenta in maniera incredibile man mano che lo si spinge nell'altra lingua. In quest'intimità con il testo sta la *raison d'être* della traduzione. Il traduttore deve navigare in quest'intimità cercando di non affondare, cercando di individuare coordinate, parametri, che gli permettano di cogliere tutto ciò che riesce, e offrirlo. Ecco perché non è mai un percorso finito. Inizia, ma continua. Tant'è vero che c'è il rischio di allontanarsi in maniera clamorosa dal testo. Una cosa che ho imparato traducendo è che a volte la letteralità è la risposta migliore. Quando leggo poesia sto traducendo già nel momento in cui la leggo. Per me non c'è mai stata una frattura, mi son sempre chiesto: ma questo come suonerebbe in italiano?" Non ho mai solo letto, o solo tradotto, o solo scritto.

Focalizzando l'attenzione proprio sull'approccio a un'opera che dovrà esser tradotta, in che modo la legge? A cosa presta attenzione?

Io ho in mente una scena con Mario Vargas Llosa, a Dublino, nella stessa sala di Seamus Heaney. Si mettono a chiacchierare, e Vargas Llosa gli chiede di spiegargli come ha tradotto *Beowulf*. Heaney allora fa due cose: indica l'orecchio, e con la mano simula l'azione dell'aratro. Sta dicendo due cose: ogni traduttore ha bisogno di quella che chiamava «the way in», e dell'orecchio. Heaney ha studiato l'anglosassone, conosceva la lingua, ma traduceva anche auralmente, ascoltando il ritmo. Ed io traduco allo stesso modo. Forse perché ho studiato musica classica, ma per me è una questione di trasposizione acustica: è il sentire che ritmo c'è che poi determina le scelte sintattiche, stilistiche, lessicali. Heaney stesso, a proposito della traduzione e del rapporto con il testo in lingua originale, parlava di «raid» (ed è proprio un raid aereo, un ingresso fragoroso, un cortocircuito che dia una scossa, e saccheggii il testo), e di «settling» (e questo significa rimanere sopra un testo, dentro un testo, farne la tua seconda pelle). Ed io quando leggo per tradurre Heaney applico tutte e due le cose, poesia per poesia. In certe poesie faccio prima un «raid» di trenta secondi, senza dizionario. Peraltro lui stesso talvolta mi suggeriva di far così. Per esempio riguardo a una sua poesia giovanile mi disse: «this is utterly untranslatable: go wild», e così feci. Feci una prima traduzione con tutte le allitterazioni mantenute, quasi sgrammaticata, ma poi la lasciai lì, per tornarci solo tempo dopo (il «settling»). In certe altre non posso farlo. Ad esempio, Heaney ha tradotto una poesia dall'inglese medievale, una lista di settantasette aggettivi che descrivono una lepre, tutti in rima. E io l'ho a mia volta tradotta tutta in rima. Ma non poteva essere un «raid»: e così ho studiato tantissimo, ho letto leggende, detti popolari irlandesi sulle lepri, ricettari medievali (perché la lista finisce con la lepre cucinata), ho scritto a un paio di storici della cucina inglese, eccetera, eccetera, eccetera.

Dopo questo processo di appropriazione, che abbiamo visto comprendere una fase di approccio esterno al testo e una fase di interiorizzazione, interviene una rielaborazione personale del testo finalizzata al riportarlo nuovamente all'esterno. Per compiere ciò, quali fattori entrano in gioco? A che livello di questo percorso, ed in quale misura, il traduttore inizia a tradurre?

Quando io traduco, la visione di me traduttore è simultaneamente una visione di me lettore, di me poeta, di me critico. Tant'è vero che se sto traducendo un passo di Heaney in cui lui parla di luce, per esempio, penso subito a qualche altro poeta che ha detto la stessa cosa. Posso usare «bagliore», come Montale, e così creo un cortocircuito tra due poeti. Così come posso tradurre «wintering out» con «traversare l'inverno», che è di reminiscenza dantesca. «To winter out» è un'immagine agricola: si porta il bestiame a trascorrere l'inverno in un posto sicuro, per poi ricondurlo ai pascoli in primavera. Detto di una persona significa «sopravvivere all'inverno»: entrarci, ed uscire dall'altra parte più o meno intatti. «Traversare l'inverno» mi ha dato la possibilità di cogliere tutte e due queste cose. Tutto questo per dire che io cerco da traduttore di portare tutte e tre le dimensioni: di quello che gradisco come lettore, quello che vorrei essere come poeta, e quello che ho imparato come critico. Poi quello che fa la differenza è la consapevolezza dei miei limiti, di non essere bravo abbastanza come poeta, per cui in ogni mia scelta ho sempre il timore che sia limitata, che non sia la migliore.

Utilizzando le sue parole, cosa significa «tradurre a modo» un'opera letteraria? E «tradurre a modo» Seamus Heaney? Come ha dovuto operare a livello di lingua? E per lingua intendiamo ovviamente sintassi, lessico, campi semantici specifici, ma anche fonosimbolismo.

«Tradurre a modo» significa che non ho lasciato nulla di intentato. Ho cercato di tenere i suoi ritmi, la sua precisione linguistica, la sua energia, il suo modo di vedere il mondo. Il tutto raccolto in questo senso di “no stone was left unturned”: ho proprio fatto di tutto, ho scavato il più a fondo che potevo. Non mi sono risparmiato, ho rischiato dove dovevo rischiare, ci ho provato. Prendiamo ad esempio la poesia *Digging*: io ho tradotto «spade» con «vanga». C'è chi invece ha proposto «marra», che è in Pascoli. Perché avrei dovuto usarlo? Per dire che a Heaney piaceva Pascoli? Per far capire al lettore italiano medio che la marra è una vanga? Tutto ciò non ha senso. Anche perché Heaney usa una parola che in inglese è banale, ordinaria (tant'è che c'è il detto “to call a spade a spade”). Queste intertestualità funzionano a certi livelli, e non ad altri. Il lettore colto, Heaney, lo legge in inglese. Il lettore che non sa l'inglese deve fidarsi di me, e se io gli rendo «marra», lui marra non sa cosa sia. Tuttavia si poteva anche scegliere «marra»; l'importante è averci pensato. Questo significa aver tradotto «a modo».

Mentre a livello metrico? Come si fa a «tradurre a modo» una poesia se anche il metro non rimane lo stesso? Ovvero: cosa rimane di uno schema metrico se anche lo schema metrico cambia? E quali sono le licenze lecite?

Dipende da testo a testo. In certe poesie il ritmo è fondamentale, e se lo è va mantenuto. Così come se c'è una rima chiave, con un suo effetto. Heaney a volte la usa, a volte no, sa scrivere componimenti tradizionali, o a volte rompe le regole. Ma tutto ciò importa relativamente, perché ogni lingua ha la possibilità di ricreare con la propria timbrica effetti simili. Per fare un esempio, vorrei parlare di Clive James, un intrattenitore che ha tradotto la *Divina Commedia*. Lui ha fatto un'operazione che tantissimi hanno criticato, ovvero non l'ha tradotta in terza rima, ma in quartina. A priori uno si sconvolge (la terza rima è teologica, è fondamentale nell'impalcatura dell'opera, ecc.), ma James usa la quartina perché nel movimento endogeno della lingua inglese la quartina è più connaturata della terzina. Sicuramente i due ritmi son diversi, sicuramente l'impianto trinitario scompare, ma, cambiando punto di vista, questa resa in inglese è più efficace e di uguale intensità. Io ragionerei quindi caso per caso; spesso leggo l'originale ad alta voce, cerco di capire il ritmo, dove ci sono fratture. Poi traduco. Alla fine, il testo italiano deve obbedire a leggi metriche e acustiche dell'italiano. Il compromesso è quello di trovare un "voltaggio" emotivo, linguistico, timbrico, che crei nel lettore italiano qualcosa di simile che il lettore anglofono sente quando legge. E questo mi permette, in certi casi, di andare lontano, di far scelte coraggiose, di cambiare.

In questo stesso "percorso di traduzione", invece, Heaney è mai intervenuto? E in che misura? Quale influenza ha avuto il suo parere sul testo che lei riscriveva?

Io l'ho interpellato quasi sempre solo e quando eravamo in difficoltà. C'è una parola che mi viene in mente, nella poesia *Exposure*, nel verso «the spent flukes of autumn», che mi ha fatto impazzire. Questa è proprio «fluke». Ci sono state traduzioni veramente pessime, come per esempio «tubero». In realtà quello di cui Heaney parla sono le pellicine dei semi, quelle che cadono quando la natura in autunno muore. Si raccolgono sul suolo, e camminando le si schiaccia. Io avevo pensato addirittura a «eliche», per via della forma: ho perso mesi su questa parola. Poi sono

andato da lui, e mi ha risposto che ha scelto «fluke» solamente perché gli piaceva la parola. E menomale. Questo è un esempio per far capire quando mi sono rivolto a lui. In questo caso il suo aiuto è stato nullo, oppure illuminante: perché poteva anche intendere che io trovassi una parola che piacesse a me, che facesse lo stesso effetto di «fluke» per lui. Ed «elica» a me piace molto.

Lui non mi ha quasi mai spiegato dall'alto qualcosa, e questa è la sua grande umiltà. Ha sempre, con una grazia infinita, spostato il mio sguardo, mi ha indirizzato verso un voltaggio esistenziale/poetico di una parola, che era quello che lo aveva mosso. Non mi ha mai messo in dubbio, e mi ha sempre dato conforto.

Specularmente, il fatto che Heaney fosse anche traduttore dall'italiano ha avuto un qualche significato per il suo lavoro? Ha rappresentato per lei un modello, insomma, non solo come poeta, ma anche come traduttore?

Heaney ha fatto delle traduzioni di Pascoli splendide. Ma queste son belle perché lui non traduce Pascoli: Pascoli scriveva in italiano quello che Heaney ha poi scritto in inglese. *L'ultima passeggiata* è questo, è natura, campagna. Lui si sposta solo dalla Romagna all'Irlanda del Nord. Io ho accompagnato silenziosamente la pubblicazione postuma: c'erano, certo, due/tre poesie che avevano bisogno di essere sistemate, ma era incredibile vedere come lui avesse colto tutto di Pascoli, pur sapendo poco l'italiano. Per questo, oltre che come mio diretto modello come poeta, potrebbe indubbiamente esserlo come traduttore. Heaney ha peraltro sempre tradotto poeti lui affini, come Pascoli appunto (almeno un certo Pascoli). Lui mi ha mandato Pascoli un martedì, venerdì mattina in Nuova Zelanda gli ho rispedito indietro il testo con i miei commenti, ma il venerdì mattina di Dublino è scomparso.

Per raccontare la fine della storia, abbiamo dopo alcune settimane messo a posto le sue poesie, e deciso di pubblicarle senza testo a fronte, perché questo avrebbe esposto due o tre passi dove si vedeva chiaramente che lui l'italiano non lo sapeva. Peraltro zoppicavano come traduzioni, quelle sole due/tre, ma non come poesie. E così sono uscite crude, senza interventi.

2.2 L'eterna notte della parola – Flavio Santi

Lei è autore a tutti gli effetti bilingue (italiano e friulano), ovvero poeta che talvolta si trova non solo a tradurre la poesia degli altri, ma anche la propria. Ci piacerebbe chiederle in primo luogo se c'è differenza a livello tecnico nel tradurre da una lingua di partenza a una di arrivo così vicine, rispetto a farlo tra due lingue più distanti. In secondo luogo, invece, se avverte una qualche diversità (e se sì quale) nell'approcciarsi alla traduzione di un'opera altrui rispetto ad una sua propria.

In realtà, italiano e friulano non sono così simili come sembra, perché il friulano è comunque una lingua a sé, è qualcosa di più di un dialetto. Quindi dal punto di vista dei suoni e del lessico c'è una significativa differenza. Poi io quando scrivevo delle poesie in friulano giocavo molto sul mischiare i codici, quindi prendevo delle parole dall'inglese, dall'italiano televisivo, dal francese, e facevo una specie di *collage*. Io scrivevo in friulano quando mi veniva la prima immagine in friulano, quando il primo *input* linguistico o visivo era legato al Friuli: allora capivo che dovevo scrivere in friulano. In questi giorni stavo rileggendo alcuni miei testi friulani. C'è una poesia che comincia con «fis morarut», che ho reso in italiano con «figlio alberello». In realtà significa “figlio piccolo albero di gelso”. Quindi più che di autotraduzione per i miei testi dal friulano all'italiano preferisco parlare di riscrittura, di due testi autonomi. Il «morarut», il *morar*, è appunto l'albero del cortile di casa mia, e quindi rimanda a un discorso abbastanza intimistico. Per quanto riguarda «alberello», invece, è una parola che c'è anche in Dante, che in quel momento arriva a livello inconscio. Quest'idea, questo contrasto tra cultura e natura, tra razionale e irrazionale, è un concetto su cui ho ragionato e ragiono spesso, e quando scrivo cerco di essere il più irrazionale possibile, cerco di farmi attraversare dalle cose che racconto. La traduzione è invece un processo estremamente più razionale. Quando però gli occhi della mia mente visualizzano quell'albero, per me quell'albero linguisticamente non è un gelso, ma è un *morar*.

Lei ci ha parlato di «autonomia» di un testo, nel senso che si può dire che un testo, una volta prodotto, assuma una vita propria, non appartenga più a chi lo ha scritto. Questo fatto, calato nel contesto delle autotraduzioni che lei continuamente opera, assume una rilevanza ancora più sfaccettata:

quando lei traduttore traduce un testo scritto da lei autore lo avverte come autonomo?

Non lo avverto autonomo, ma per una questione di tempo. Nel senso che quando scrivo in friulano, il giorno dopo traduco in italiano, e quindi passa troppo poco tempo, lo avverto ancora come mio. Poi spesso le due cose avvenivano quasi insieme: io partivo da qualcosa legato al Friuli quando scrivevo in friulano, ma in un angolo del mio cervello inevitabilmente elaboravo anche la poesia in italiano. Quindi razionalmente capisco che ci sarebbe una priorità del friulano, ma contemporaneamente, mentre la poesia si faceva in friulano, era come se si facesse anche quella in italiano, una specie di testo parallelo. È per questo che io insisto molto sul fatto che sono due poesie autonome: perché è vero che necessariamente esiste un prima e un dopo nel gesto della scrittura, però effettivamente sono due poesie, è come se convivessero, come se fossero due gemelle.

Quando lei scrive componimenti poetici, il loro germe primigenio nasce in italiano o in friulano? Qual è dunque la lingua madre della sua poesia?

Il prima e il dopo sono costruzioni umane. La fisica quantistica dimostra che non ci sono un prima e un dopo, che il tempo non c'è. Io ho cominciato a scrivere in italiano, il mio laboratorio è stato l'italiano. Poi verso i vent'anni mi sono reso conto che l'italiano era una lingua abbastanza asfittica, cioè molto usata, consumata. Mentre il friulano era la lingua che usavo nella comunicazione quotidiana. Poi le mie sono anche poesie in un friulano molto spurio, molto ibrido, un incrocio, in cui si trovano anche parole inventate. Nell'introduzione alla mia prima raccolta, ad esempio, dicevo che si tratta di un friulano che nasce nel cortile di casa mia, e quindi una lingua molto intima, ma anche nel mio cervello. Una lingua cioè in cui si ripresentano questi due aspetti: uno emotivo, prerazionale, quello della dimensione domestica nel cortile di casa mia, e uno "ispirazionale", quello nel mio cervello.

Mantenendo il focus su questo bilinguismo, spostiamo ora l'attenzione sulla sua produzione in prosa. Possiamo dire che Il diario di bordo della rosa rifletta questo stesso pastiche: in questo caso si tratta di una varietà linguistica spontanea o determinata da una precisa volontà stilistica?

In realtà, una volontà stilistica c'è sempre. Quando ho cominciato a scrivere quel romanzo avevo in mente la situazione concreta e pragmatica legata più che altro alla realtà di paese, con tutte le sue vicende più o meno taciute. Però d'altra parte avevo delle intenzioni precise e avevo presenti dei modelli linguistici anche abbastanza alti. Più che altro pensavo a Joyce, il quale diceva che bisogna tendere all'infinito la lingua. Io ho utilizzato questo concetto per raccontare delle esperienze legate soprattutto al sesso, perché si tratta di un romanzo in cui si descrivono delle esperienze sessuali molto vicine al limite. A me interessava trovare una lingua che rendesse delle sensazioni irrazionali, pregrammaticali, ovvero tutto ciò che non è ancora stato formalizzato linguisticamente. A me interessava il come rendere certi sentimenti estremi che noi proviamo e sentiamo, in maniera del tutto epidermica, irrazionale. L'idea era quella di trovare una lingua che fosse una sorta di "esplosione di lingue": dialetto, italiano, italiano inventato, di tutto e di più. È anche questa un'idea presa in prestito dalla fisica.

Quando ha scritto Il diario di bordo della rosa si sentiva un «incendiario», pensando che «con la lingua si potessero fare cose indicibili»: cos'è cambiato, poi? In che direzione si è orientata la sua ricerca? E per quali ragioni fondamentali?

Io ho cominciato complicandomi le cose. Me lo scrisse anche Gesualdo Bufalino, dicendomi che avevo scritto un'opera che un lettore si immagina alla fine di un percorso letterario, e non all'inizio. Io ho cominciato con un'opera di grande sperimentazione linguistica, focalizzandomi principalmente sul come, e quindi sulla lingua. Però, allo stesso tempo, ne *Il diario di bordo della rosa* si raccontano delle cose, c'è una storia; che è certo molto frammentata, schizofrenica, dispersa e dispersiva. Questo aspetto della narrazione, volente o nolente, c'era già anche lì. A me interessava fare implodere l'italiano, e una volta che hai fatto implodere la tua lingua cosa resta? Delle storie da raccontare. Questo l'ho scoperto quando ho cominciato a scrivere poesie in friulano. Ci sono, certo, poesie molto liriche, però raccontavo anche dei piccoli episodi di paese, a cui davo poi significato universale. Questa cosa del racconto di situazioni provinciali è ciò che mi è interessato di più. All'inizio avevo vent'anni, volevo vedere fino a che punto potevo tendere questa maledetta lingua italiana. Quando scrivevo il *Diario* c'era una frase di Proust che mi rie-

cheggiava in testa, la quale era risposta alla domanda: come si riconosce un buon libro?; questa era «ogni buon libro sembra sempre scritto in una lingua straniera». E mi era sembrato suggestivo. Il *Diario* è un romanzo sperimentale non solo dal punto di vista della lingua, peraltro, ma anche di genere: io alterno I e III persona, non c'è un punto di vista univoco. È assolutamente sballato. Poi dopo, attraverso le poesie in friulano, mi sono calmato. Una volta provata quell'esperienza mi interessava trovare un centro, recuperare una lingua più piana, ma altrettanto efficace. Un'altra frase che mi accompagna, e che mi dà disperazione, è quella in cui Conrad dice che il peggior nemico della realtà è la parola. Lui la inserisce in un romanzo, e dunque è pura suggestione, ma la parola limita. Io, senza parola, non saprei che fare: è vittima e carnefice allo stesso tempo! Ed è per questo che ora scrivo anche in friulano, è per questo che traduco: l'italiano non mi è più sufficiente! Una stanza, noi, la vediamo. Ma nessuna descrizione, per quanto dettagliata, renderà mai questa esatta descrizione visiva. Io combatto in continuazione contro le parole, ma senza di esse sarei perso. Capisco Pasolini quando è passato al girare film: effettivamente la parola limita, lega a un contesto.

Rispetto al Diario di bordo della rosa, Aspetta primavera, Lucky sembra un'opera scritta da un'altra persona: vede questi due testi come tappe di un percorso o come entità separate? E se un continuum può essere tracciato, verso dove la sta conducendo?

In realtà io vivo ogni opera in maniera molto autonoma. Certo però si tratta di due libri scritti dalla stessa persona, e quindi un contatto necessariamente c'è. Direi che sono due frammenti di vita. Il frammento di vita del *Diario di bordo* è quella provincia un po' oscura che io leggevo nel sesso, attraverso la lingua particolare di cui abbiamo parlato, nel contesto del paese, se pure esasperato. Il frammento di vita di *Aspetta primavera* dal punto di vista del coinvolgimento in prima persona è più sentito, è il tentativo di raccontare una situazione più o meno diffusa del mondo del cosiddetto "precariato intellettuale", raccontato con una lingua completamente diversa.

Effettivamente io sento queste due opere come autonome, è difficile trovarvi dei punti comuni veri. Anche se in realtà qualcosa c'è, ma son punti di contatto molto personali. Per esempio, in *Aspetta primavera* ci sono delle espressioni che alludono al Friuli, le quali rimandano al Dia-

rio di bordo. Gli argomenti sono completamente diversi, le lingue sono completamente diverse, gli obiettivi diversi. Tuttavia non posso negare che i due libri facciano parte di un percorso, che si sposta gradualmente dal come raccontar qualcosa al cosa raccontare. La lingua, per me, adesso viene dopo: non mi interessa più. Sono convinto che il fulcro sia l'argomento; la lingua, poi, viene da sé. È peraltro impossibile non pensare a quanto diceva Catone, che fotografa abbastanza bene quanto sto cercando di fare: «rem tene, verba sequuntur». Quest'evoluzione mi sta portando al Friuli. Alla fine torno al Friuli, dove ho cominciato. Al mondo friulano, di nuovo, ma in maniera meno «incendiaria». Con *Diario* mi son interessato di raccontare, di quella società, gli aspetti degradanti (il sesso degradante, folle, disperato), mentre adesso sto pian piano recuperando un rapporto più equilibrato. Ma questo mi sembra abbastanza naturale, guardando alla mia formazione: io mi son formato sui classici latini e greci. Quindi quest'idea dell'equilibrio quasi mi ossessiona. Io adoro Orazio, Virgilio. E ora sto recuperando ciò che in me, in realtà, è sempre stato: il nitore, la storia da raccontare con una lingua piana ma efficace e non banale.

In questo percorso che ruolo ha Ippolito Nievo? In che modo è uno dei suoi principali punti di riferimento?

Ippolito Nievo è forse il mio principale punto di riferimento, e lo è perché ha cercato di raccontare la vita. Nelle *Confessioni di un italiano* c'è la vita in tutti i suoi aspetti, che lui ha tentato, attraverso le parole, di descrivere (seppure non descrivibile fino in fondo). Sono ammaliato da questo suo tentativo di fare un'opera-mondo, la quale include ogni cosa. E in quel romanzo c'è tutto. Scritto a meno di trent'anni, quasi di getto, senza poterlo rileggere, e mostra una forza incredibile. Oltre a tutto ciò, è friulano. Io sono cresciuto a Colloredo di Monte Albano, proprio dove c'è il castello di Ippolito Nievo. Le colline che lui vedeva, sono quelle in cui io son cresciuto. C'è quindi anche un aspetto emotivo molto forte. È per questo che dico di essere un po' medievale, quando parlo del destino: con tutti i posti del Friuli in cui potevo finire, proprio all'ombra del castello di Nievo. Io, da uomo del medioevo, sento di dovermi inchinare al destino. Peraltro, a chiudere il cerchio, Nievo era anche un ottimo traduttore: traduceva dal russo attraverso versioni francesi. Era senza dubbio un vitalista, voleva vivere la vita a pieno, e parallelamente a livello

letterario provare tutti i generi. Ha scritto un romanzo, racconti, poesie, ha tradotto. Aveva quest'energia vitale e intellettuale che io sentivo molto vicina.

E sempre in questo continuum, la traduzione che ruolo ricopre? Ha influenzato la direzione di questo sviluppo?

La traduzione ha avuto un ruolo fondamentale. È una grande palestra di narrazione, e mi è servito moltissimo. Anche Fleming, per esempio, grande artigiano. A me piace molto questo aspetto artigianale delle storie, l'idea di cesellare delle storie. Traducendo, una cosa che mi ha anche detto Giovanni Raboni anni fa, si diventa scrittori. Io proprio gli chiesi come diventarlo, scrittore, e lui mi rispose: tradurre, tradurre, tradurre. Effettivamente è una buona scuola di scrittura. Alla fine un libro che traduci è un libro che riscrivi. E a tal proposito, tornando al mio essere uomo medievale, riporto una frase che scrisse Petrarca a Boccaccio, a proposito di una traduzione che fece dell'ultima novella, quella di Griselda, in latino. Nella lettera di accompagnamento che mandò a Boccaccio, Petrarca disse «le cose sono le tue, le parole sono le mie». E questa mi sembra la definizione di traduzione perfetta.

2.3 Un lento apprendistato – Massimo Bocchiola

Consideriamo L'incanto del lotto 49 e Vizio di Forma come tappe di un ideale sviluppo, anche cronologico, dell'opera di Pynchon. Si può dire che costituiscano due differenti stadi di un'evoluzione? E dunque, la netta diversità dell'uno dall'altro è ascrivibile ad una metamorfosi dell'autore (attraverso i suoi testi), oppure non è possibile rintracciare in maniera così categorica le radici delle opere più recenti in quelle più datate?

Direi di sì, direi che fanno parte di un percorso evolutivo. E *L'incanto del lotto 49* ha statuto di libro fondativo presso i pynchoniani proprio perché, rispetto ai primi racconti, comincia a delineare un mondo che sarà poi il tipico mondo di Pynchon. Anzi, ad aprire una porta, o un corridoio, nella sua direzione. Inoltre, in mezzo secolo di attività, Thomas Pynchon ha proprio visto affiancarsi alle sue speculazioni scientifiche e letterarie un'evoluzione tecnologica che è stata, e continua a essere nello

stesso tempo, conferma e supporto della sua propria e personalissima visione del mondo.

In ogni caso, Thomas Pynchon risulta essere un autore estremamente eterogeneo. Se ci sono, quali sono le caratteristiche onnipresenti del suo stile? E come fa il traduttore, preso nella morsa di questa estrema differenziazione da un lato, di uno stile caratteristico dall'altro, a rendere in maniera efficace, in ogni singolo libro, questo delicato e sempre nuovo equilibrio?

A parte una ricchezza lessicale inesauribile, che peraltro condivide con una quantità di autori moderni e postmoderni, direi che la sua caratteristica stilistica più propria è una sintassi fortemente caratterizzata, idiosincratICA: a me sembra il suo vero marchio di fabbrica stilistico. Per quanto riguarda la difficoltà di rendere Pynchon, invece, quando si traducono le sue opere è intanto (e banalmente) indispensabile documentarsi molto. Dico molto, ma intendo soprattutto in varie direzioni, a differenza di come capita abitualmente con altri scrittori, per quanto magari altrettanto complessi nella resa stilistica. Aggiungo poi, ma questa è una mia idea, che è fondamentale proprio sentire quella particolare qualità sintattica di cui dicevo.

Per Pynchon lei avverte un «profondo attaccamento» per il fatto che scrive come lei, perché, nella sua sintassi, sente lo stesso ritmo che utilizza lei quando scrive. Che cosa significa questo? Qual è questo ritmo? Come funziona, in definitiva, questa sintassi?

Pynchon è uno scrittore che scrive come me, vero, pur essendo ovviamente molto più bravo di me. Ben diverso è invece – per fare un esempio – il caso di Auster, il quale ha una sintassi totalmente diversa dalla mia, molto modulare, scandita, con un uso degli incisi molto lineare, che non mi è particolarmente congeniale. Pertanto faccio molta più fatica, anche se la lingua di per sé è più semplice, a tradurlo. Tornando alla sintassi di Thomas Pynchon, per venire al punto, si tratta una sintassi diluita, parentetica e nello stesso dall'inesorabile tenuta. È come se l'autore ci dicesse che per afferrare minimamente la realtà dobbiamo comprendere l'elusività delle sue porzioni anche minime, perché ciascuna si lega a un'altra e tende a svanire.

È l'autore che lei trova più bello tradurre in assoluto solo per questa affinità stilistica, oppure vi è qualcosa di ulteriore che lo rende così intrigante?

No, mi è anche terribilmente simpatico per le cose che scrive. Simpatico in ogni senso, e prima di tutto etimologico. Mi è simpatico quindi persino quando scrive di cose orrende...

Pynchon, peraltro, è autore che pare sapere tutto di tutto. Come si fa a tradurre opere così ricche (da risultare quasi sature)? Che tipo di preparazione ci vuole?

Qui la risposta può essere interessante. Pynchon è geniale, enciclopedico, ma non è accademico, perlomeno nel senso che diamo in Italia a questa parola (in inglese è diverso). Non gli importa di essere erudito o di riscuotere il plauso degli studiosi. È pieno di curiosità e non gli sfugge quasi nulla della cultura pop. In questo (parlo della curiosità e della cultura pop) ci assomigliamo abbastanza. Perciò – in un certo senso – mi sento avvantaggiato nell'affrontare la preparazione ai suoi testi.

Si può mai arrivare a una definitiva appropriazione di testi di questo tipo?

Direi di no. E questo vale tanto per il traduttore quanto per il pubblico. Quando (e se) i libri di Thomas Pynchon diventeranno dei classici, molti degli innumerevoli riferimenti a realtà anche minime dei suoi, e in parte nostri, tempi/mondi purtroppo saranno ormai diventati inafferrabili.

MIRKO BELLATO, GIORGIO A. IOTTI

ECMO come supporto respiratorio totale

L'assistenza ECMO è probabilmente lo strumento più potente per mantenere in vita un paziente, affetto da gravissima insufficienza respiratoria o cardio-circolatoria, nell'attesa che le terapie eziologiche facciano il loro effetto, o che l'organo recuperi la sua funzionalità o in attesa di un trapianto.¹

L'obiettivo principale del supporto extracorporeo è quello di migliorare il trasporto dell'ossigeno ai tessuti, rimuovere l'anidride carbonica e permettere il normale metabolismo aerobico mentre il polmone è a "riposo". Il drenaggio del sangue venoso, la rimozione dell'anidride carbonica, l'aggiunta di ossigeno mediante un polmone artificiale e la re-immissione del sangue in circolo sono resi possibili attraverso due tecniche:

- Tecnica veno-venosa;
- Tecnica veno-arteriosa.

L'ECMO veno-venosa ha come indicazione l'insufficienza respiratoria ipossica e/o ipercapnica mentre l'ECMO veno-arteriosa viene preferita per l'insufficienza cardiaca o respiratoria e cardiaca combinata.² Esiste anche un tipo di assistenza extracorporea che non impiega una pompa sangue ma che sfrutta la pressione arteriosa sistemica del paziente, cioè un'assistenza arterio-venosa, che trova indicazione nell'insufficienza respiratoria ipercapnica.³

¹ Cfr. D. VAN MEURS, *ECMO Specialist Training Manual*, 2nd edition, ELSO, 1999; P. BETIT, *Extracorporeal membrane oxygenation: quo vadis?*, Respir Care, 2009 Jul; 54(7):948-57.

² Cfr. P. KAY, C. MUNSCH, *Techniques in Extracorporeal Circulation*, 4th edition, 2004.

³ Cfr. T. WALLIS, *Clinical experience with the iLA Membrane Ventilator pumpless extracorporeal lung-assist device*, Expert Rev Med Devices, 2007 May; 4(3):297-305.

Supporto come rimozione extracorporea di CO₂

L'impiego dell'ECMO veno-venosa nei casi di grave ipercapnia, cioè come strumento per rimuovere CO₂, ha la potenzialità di essere un vero e proprio supporto extracorporeo totale. Infatti un moderno ossigenatore (o più propriamente scambiatore di gas) extracorporeo a membrana è in grado di estrarre l'intera produzione metabolica di anidride carbonica (CO₂) anche se perfuso da una frazione limitata della portata cardiaca.

In numerosi pazienti da noi trattati in supporto totale ECMO venovenoso, abbiamo osservato una completa e totale efficienza della decapneizzazione fino a consentire l'apnea del paziente stesso.

Il passaggio dell'anidride carbonica a livello della membrana è regolato da diversi fattori. Il primo e più importante è sicuramente la concentrazione relativa di CO₂ su entrambi i lati della membrana. La velocità di diffusione della CO₂ attraverso la membrana è maggiore di quella dell'ossigeno. Normalmente il gas che arriva alla membrana artificiale non contiene anidride carbonica, per cui nelle zone dell'ossigenatore vicino all'ingresso del gas il gradiente di pressione che determina il movimento della CO₂ è compreso tra la PCO₂ del sangue venoso e zero. Man mano che l'anidride carbonica diffonde attraverso la membrana dell'ossigenatore, questo gradiente diminuisce e l'eliminazione di CO₂ è quindi minore a livello dell'uscita del device. Se consideriamo una perfusione dell'ossigenatore con un flusso sangue di un certo rilievo (almeno 1.5 l/min), le principali determinanti dell'eliminazione di anidride carbonica sono il flusso dei gas che ventila l'ossigenatore (sweep gas), la superficie totale di scambio e il livello di PCO₂ all'ingresso del device.⁴

Il fattore primario che influenza l'eliminazione della CO₂ è il flusso dei gas; l'aumento di quest'ultimo comporta una maggiore clearance di anidride carbonica. Tuttavia qualsiasi malfunzionamento che diminuisca la superficie totale di scambio influenzerà in maniera negativa la diffusione della CO₂ prima ancora di influenzare l'ossigenazione. Di conseguenza un aumento della CO₂ nel sangue in uscita dall'ossigenatore è una misura molto sensibile della perdita di funzione dell'area di scambio. Per quanto riguarda il livello di PCO₂ del sangue venoso in ingresso all'ossigenatore,

⁴ Cfr. G. HERMANS, W. MEERSSEMAN et al., *Extracorporeal membrane oxygenation: experience in an adult medical ICU*, Thorac Cardiovasc Surg, 2007; 55:223-228; W.J. FEDERSPIEL, B.G. HATTNER, *Sweep gas flow and CO₂ exchange in artificial lungs*, J Artif Organs 1996; 20:1050-2.

sarà tanto più facile estrarre la CO_2 quanto più la PCO_2 sarà elevata e il pH basso.

Nella gestione dell'assistenza ECMO per il controllo dell'ipercapnia grave è quindi di prioritaria importanza la quantità di ventilazione del polmone artificiale, mentre entro certi limiti risulta meno determinante il flusso sanguigno. Per questo motivo alcune soluzioni di assistenza extracorporea, come i device pumpless artero-venosi, risultano comunque efficaci anche se si basano su un flusso sanguigno di solo 1-2 l/min e lavorano su sangue arterioso (quindi senza il vantaggio del pH e della PCO_2 venosa): un'elevata ventilazione e quindi un elevato rapporto ventilazione/perfusione del dispositivo consentirà un'estrazione extracorporea di CO_2 rilevante.

Supporto come ossigenazione extracorporea

ECMO veno-venosa

Quando è necessario effettuare un supporto ECMO veno-venoso totale per un paziente senza capacità ossigenativa residua, bisogna prendere in considerazione alcuni aspetti tecnici e fisiologici propri della gestione del binomio paziente-ECMO.

Durante ECMO il trasporto dell'ossigeno è determinato dall'ossigenazione del sangue a livello dell'ingresso della membrana artificiale (SvO_2 pre-ossigenatore), dal flusso sanguigno che attraversa il circuito extracorporeo, dall'assunzione di ossigeno a livello del polmone del paziente e dalla gittata cardiaca (CO) del paziente.

A livello della membrana artificiale l'ossigenazione dipende dal gradiente di ossigeno presente tra la fase gassosa e la fase sanguigna, dalla facilità con cui l'ossigeno attraversa la membrana (la sua permeabilità all'ossigeno) e dalla capacità di diffondere nel sangue (la sua solubilità nel plasma, ma soprattutto la potenzialità di carico offerta dall'emoglobina). A partire da un minimo, la velocità di flusso dei gas perde di rilevanza per il passaggio dell'ossigeno; bisogna inoltre considerare che il gas dell'ossigenatore è molto più ricco in ossigeno rispetto al sangue, per cui le due fasi non raggiungono mai un equilibrio mantenendo sempre un gradiente utile allo scambio.

Le caratteristiche di diffusione della membrana e l'area della superficie sono fattori piuttosto costanti. La vera determinante dell'ossigenazione extracorporea è rappresentata dal flusso del sangue, e quindi dalla veloci-

tà di flusso della pompa.⁵ Un ulteriore fattore proprio solo dell'assistenza ECMO veno-venosa e che contribuisce a determinarne l'efficienza, è il fenomeno del ricircolo del sangue venoso già ossigenato e decapneizzato, che viene nuovamente aspirato e "ricircola" attraverso l'ossigenatore. Tale fenomeno si verifica quando l'estremità della cannula di reimmissione e di drenaggio sono troppo vicine, tipicamente nella cannulazione veno-venosa femoro-femorale, e cioè quando entrambe le cannule si trovano in vena cava inferiore e le loro estremità sono troppo poco distanziate. Tale fenomeno determina una perdita di efficacia dell'assistenza perché parte del flusso sangue viene trattato due volte e quindi difficilmente può caricarsi di altro O₂, in pratica significa che la portata ECMO letta non è quella "vera" ed efficace che viene fornita al paziente. Tale fenomeno può essere ridotto distanziando maggiormente l'estremità delle cannule facendo attenzione a non posizionare la cannula di drenaggio in una zona con troppo poco drenaggio (ad esempio vasi iliaci). La presenza di un modesto ricircolo viene comunque accettata nella pratica clinica anche perché può creare una protezione nei momenti di scarso drenaggio, perché può ridurre il rischio di cavitazione (collasso della vena sulla cannula drenante per assenza di adeguata capacità venosa), è necessario però conoscerne l'entità e sapere dare giusta interpretazione al valore di flusso sangue ECMO che otteniamo.⁶

Anche le caratteristiche cliniche del paziente rappresentano una variabile importante per determinare l'efficacia del supporto ECMO ossigenativo. Infatti per una determinata aliquota di sangue, la capacità di carico di ossigeno è limitata: una volta saturata completamente l'emoglobina, ogni ulteriore carico come ossigeno disciolto fisicamente è poco rilevante e comunque limitato dalla massima PO₂ raggiungibile in condizioni normobariche. Il problema è facilmente comprensibile se pensiamo ad un paziente con 5 l/min di portata cardiaca e un'ECMO veno-venosa di 2l/min, e supponiamo che i polmoni nativi non siano in grado di fornire alcun apporto ossigenativo. Il sangue in uscita dall'os-

⁵ Cfr. H. IWAHASHI, K. YURI et al., *Development of the oxygenator: past, present and future*, J Artif Organs 2004; 7:111-20; J. GILES, M. HILLIARY et al., *Early experience with a polymethyl pentene oxygenator for adult extracorporeal life support*, ASAIO 2002; M. JOHN, R. SCHREINER et al., *A polymethylpentene fiber gas exchanger for long term extracorporeal life support*, ASAIO 2005.

⁶ Cfr. S. ICHIBA, G.J. PEEK et al., *Modifying a venovenous extracorporeal membrane oxygenation circuit to reduce recirculation*, Ann Thorac Surg 2000; 69:298-9.

sigenatore sarà saturato al 100%, ma questi 2 l/min di sangue venoso ben ossigenato andranno a mescolarsi con 3 l/min di sangue venoso che non ha ricevuto alcuna ossigenazione artificiale. Un trasferimento di ossigeno da parte dell'ossigenatore pari a un consumo metabolico di 250 ml/min sarebbe forse possibile, ma solo al prezzo di lavorare su un sangue venoso estremamente desaturato e di avere un sangue arterioso con una saturazione inaccettabilmente bassa. Per tale motivo l'ECMO veno-venosa può funzionare come supporto ossigenativo totale solo se il flusso efficace (cioè non ricircolato) del bypass extracorporeo si avvicina alla portata cardiaca del paziente e se si accetta una saturazione arteriosa non completamente normalizzata. Per spingere un'ECMO veno-venosa a questo livello spesso è necessario un drenaggio venoso bicavale, ottenibile con tipi particolari di incannulamento, volti a massimalizzare il drenaggio di sangue venoso. Un approccio ormai consolidato è il doppio drenaggio femoro-giugulare con reimmissione in atrio destro. Una particolare sfida è l'assistenza ECMO veno-venosa nei pazienti con elevata gettata cardiaca, poiché anche portando ad elevati livelli il flusso sangue (anche 5-6 l/min) non si riesce ad ottenere un adeguato rapporto gettata cardiaca/flusso sangue ECMO. È quindi necessario appurare se la condizione iperdinamica sia in qualche modo correggibile senza arrecare danno alla perfusione d'organo sistemica, ad esempio se siamo in presenza di febbre, brividi o eccessiva attivazione dei muscoli respiratori potrebbe risultare utile raffreddare il paziente, aumentare la sedazione o in alcuni casi ridurre il metabolismo del paziente con ipotermia, curarizzazione e sedazione profonda. Ovviamente questa strategia va riservata a selezionati casi di ipossia severa nonostante supporto ECMO efficiente e massimale.

ECMO veno-arteriosa

L'alternativa per ottenere un supporto respiratorio totale (per ossigenazione e eliminazione di CO_2) è rappresentata da un bypass veno-arterioso, una tecnica che vicaria completamente la funzione cardiaca e polmonare ma comporta maggiori rischi, invasività e complessità.

L'ECMO veno-arteriosa si basa sull'utilizzo di una vena centrale per il drenaggio venoso e di una arteria di grosso calibro per reimmettere il sangue nel circolo sistemico. Ne consegue che la modalità veno-arteriosa ha principalmente indicazione come supporto cardio-circolatorio nei

pazienti con shock cardiogeno grave, arresto cardiaco non responsivo alle manovre di rianimazione avanzate, bridge a trapianto di cuore o di cuore-polmoni e come bridge ad un device di assistenza ventricolare di lunga durata. È giusto però ricordare che anche l'ECMO veno-venosa aiuta indirettamente la funzione cardiaca anche se non offre un supporto circolatorio diretto, apportando sangue ben ossigenato a livello coronarico e riducendo le pressioni polmonari per minor importanza della vaso-costrizione ipossica polmonare.

In assistenza ECMO veno-arteriosa i principali rischi sono rappresentati dalle lesioni vascolari arteriose in sede di cannulazione arteriosa, dall'elevato rischio embolico sistemico (cerebrale principalmente), dall'aumentato rischio emorragico per la necessità di maggior anticoagulazione. Inoltre l'assistenza veno-arteriosa quando si protrae nei giorni può richiedere il posizionamento di un sistema di scarico o detensione del ventricolo sinistro e del circolo polmonare per la mancata capacità eiettiva del ventricolo sinistro.⁷

È necessario ricordare che l'arto sottoposto a cannulazione arteriosa è molto probabile che necessiti di riperfusione distale al sito di inserzione della cannula mediante un by-pass cannula-arteria eseguito chirurgicamente o, meno frequentemente, con tecnica percutanea. Questo ci ricorda come sia obbligatorio un attento monitoraggio dell'arto sottoposto a cannulazione arteriosa per intervenire tempestivamente in caso di segni di ipoperfusione o ischemia.

Per tali motivi normalmente nell'adulto l'ECMO veno-arteriosa viene riservata a quei casi che aggiungono un grave deficit cardiaco (eventualmente anche solo destro) alla gravissima insufficienza respiratoria.

In ultimo bisogna considerare che in presenza di una residua funzione ventricolare destra il circolo polmonare viene perfuso da sangue che potrebbe risultare gravemente desaturato ed ipercapnico (qualora la funzione polmonare residua sia molto compromessa) e che andrebbe a perfondere le coronarie, con rischio di ischemia cardiaca persistente, e verosimilmente anche la carotide destra, con rischio di ischemia/ipossia cerebrale.⁸ Una scelta che può cercare di limitare questo rischio è la can-

⁷ Cfr. D.S. COOPER, J.P. JACOBS et al., *Cardiac extracorporeal life support: state of the art in 2007*, *Cardiol Young*, 2007 Sep;17 Suppl 2:104-15; Y.K. HUANG, F.C. TSAI et al., *Versatile use of extra-corporeal life support to resuscitate acute respiratory distress patients*, *Int J Clin Pract*. 2007 Apr;61(4):589-93. Epub 2006 Jun 2.

⁸ M. KUROSE, K. OKAMOTO et al., *The determinant of severe cerebral dysfunction in*

nulazione arteriosa in arteria ascellare/succlavia destra che reinfondendo con flusso anterogrado l'arco aortico e più in prossimità delle coronarie potrebbe consentire una perfusione di sangue ossigenato sia carotidea bilateralmente sia coronarica. Purtroppo la tecnica di inserzione è di scelta chirurgica e comporta una discreta invasività e cruentazione del sito di cannulazione che espone nei giorni a rischi emorragici ed infettivi maggiori rispetto alla cannulazione percutanea dell'arteria femorale.

Il paragone tra le due tecniche è schematicamente riassunto in tabella 1.

	ECMO V-A	ECMO V-V
Sito di cannulazione	v. giugulare interna dx o v. femorale con a. ascellare/succlavia dx o a. femorale o aorta	Solo v. giugulare interna dx, v. giugulare interna con v. femorale, femoro-femorale, o femorale-giugulare int.
Effetti sul cuore	Diminuzione del pre-carico, aumento del postcarico, mancanza pulsatilità del flusso, variazioni CVP	CVP mantenuta costante, pulsatilità mantenuta, migliora l'ossigenazione delle coronarie, riduce il postcarico
Capacità di delivery d'ossigeno	Alta-altissima	Medio-alta, influenzata dalla ricircolazione e dal rapporto C.O./BFecmo

C.O. gittata cardiaca, CVP pressione venosa centrale, BFecmo flusso sangue ECMO

Conclusioni

L'assistenza ECMO come supporto totale è attualmente possibile nella maggior parte dei pazienti con ipercapnia grave applicando un'ECMO veno-venosa o con relativa minor efficacia un'assistenza artero-venosa pumpless. Invece risulta più difficile da raggiungere il supporto ossige-

patients undergoing emergency extracorporeal life support following cardiopulmonary resuscitation, Resuscitation. 1995 Aug;30(1):15-20.

nativo totale anche impiegando l'ECMO veno-venosa nel paziente con assoluta perdita della funzione ossigenativa dei polmoni nativi, poiché le caratteristiche cliniche e patologiche del paziente stesso possono ridurre l'impatto sull'ossigenazione arteriosa sistemica. Impiegando l'assistenza ECMO veno-arteriosa si può più facilmente raggiungere il supporto totale polmonare e cardiaco, ma tale scelta obbliga ad affrontare rischi e complicanze maggiori e più gravi rispetto all'assistenza veno-venosa. Per tale motivo al momento dell'inizio di un'assistenza extra-corporea è necessario ponderare la scelta del tipo di assistenza sulla base delle sue caratteristiche tecniche e potenzialità, determinare la sede più sicura e performante di cannulazione, e tenere in assoluta considerazione non solo la condizione clinica del paziente al momento dell'impianto ma anche la possibile/ probabile evoluzione clinica nei giorni successivi. Queste decisioni sono spesso determinanti per l'efficacia del supporto vitale dato al paziente e la sue possibilità di sopravvivenza grazie all'assistenza ECMO.⁹

⁹ P. BETT, *Extracorporeal membrane oxygenation...*

ALESSANDRO BACCHETTA, ANDREA SIGNORI
Femtostrutture: e pluribus unum

Abstract

Protoni e neutroni concentrano in sé quasi tutta la massa del nostro mondo. Si possono definire delle *femtostrutture*, perché hanno dimensioni dell'ordine del femtometro (un milionesimo di miliardesimo di metro) e sono composte di particelle elementari, i quark e i gluoni. Siamo ancora lontani dal comprendere come da tanti (*pluribus*) quark e gluoni si formi un unico (*unum*) protone o neutrone, ma nel corso degli ultimi anni numerosi progressi sono stati compiuti. Una direzione pionieristica è quella di produrre mappe multi-dimensionali della distribuzione di quark e gluoni nel protone. Lo studio di queste mappe ci spinge, come i primi esploratori della superficie terrestre, ad ampliare i nostri orizzonti conoscitivi, provando a rispondere a domande che non hanno ancora trovato risposta, come: «Qual è la forma dei protoni?», «Come si compone il loro spin?»

Introduzione

Gli atomi sono composti da protoni, neutroni ed elettroni all'incirca in numero uguale. Gli elettroni hanno una massa di circa 0.5 MeV (circa 10^{-30} Kg), mentre protoni e neutroni sono decisamente più “corposi”: hanno una massa di circa 1000 MeV. Dal rapporto di questi numeri, si può dedurre che i nucleoni (nome con cui si indicano collettivamente i protoni e neutroni) sono responsabili di più del 99.97% della massa nel mondo che ci circonda.

Da dove viene questa massa? Una frazione molto piccola viene dal meccanismo di Higgs,¹ ma la maggioranza viene dall'energia immagazzinata in protoni e neutroni sotto forma di “energia di legame” tra le par-

¹ G. MONTAGNA, O. NICROSINI, F. PICCININI, *La caccia alla particella di Higgs*, in “Quaderni Borromaiaci”, 1 (2014), pp. 89-101.

ti che li compongono. Un'energia incredibile, circa un milione di volte maggiore di quella che tiene insieme i nuclei.

I nucleoni infatti non sono particelle elementari: hanno un'estensione spaziale di circa 10^{-15} metri, vale a dire un femtometro. Queste *femtostrutture* sono le strutture aggregate più piccole che si conoscano, le prime a emergere dall'interazione tra particelle elementari. La piccolezza delle loro dimensioni è straordinaria: se allargassimo questa rivista fino ad arrivare al sole, un protone diventerebbe grande come un granello di sabbia.

Gli studi condotti finora sulla struttura dei nucleoni ci hanno permesso di capire che i mattoni delle *femtostrutture* sono i quark e i gluoni, chiamati anche partoni. I quark sono stati ipotizzati e battezzati 50 anni fa dal premio Nobel M. Gell-Mann.² Ne esistono di sei tipi diversi, chiamati “sapori”: up, down, strange, charm, top e bottom, ciascuno con il suo relativo antiquark. I gluoni prendono il nome dal termine inglese “glue”, che significa colla. L'interazione che tiene insieme i partoni è la più forte esistente in natura. Matematicamente è descritta dalla Cromodinamica Quantistica (o Quantum Chromodynamics, QCD), parte fondamentale del Modello Standard della Fisica delle Particelle.

Quando osserviamo l'interno dei nucleoni ad una risoluzione molto alta, quark e gluoni ci appaiono come entità libere, non interagenti fra loro. Tecnicamente si dice che siamo nel “regime perturbativo” della QCD e questa caratteristica del comportamento di quark e gluoni viene chiamata “libertà asintotica”. Diminuendo la risoluzione, la struttura ci appare più complicata, quark e gluoni avvertono una sempre più forte interazione reciproca ed entriamo nel cosiddetto “regime non-perturbativo” della QCD. *Mutatis mutandi*, la situazione può essere paragonata all'osservazione di una nuvola di vapore: a grandi risoluzioni vedremmo le molecole di acqua aggirarsi praticamente libere. Riducendo l'ingrandimento vedremmo che le molecole sono aggregate in gocce d'acqua. Infine, osservando da grande distanza vedremmo la nube senza risolvere la sua struttura interna: proprio come per il nucleone.

Il meccanismo responsabile di questa “transizione di fase” è ancora in gran parte sconosciuto. Non siamo in grado di calcolare le conseguenze della QCD nel suo regime non-perturbativo: ritornando all'analogia della nuvola, è come se non sapessimo descrivere la nuvola partendo dalle

² La rivista divulgativa “Asimmetrie” dell'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare ha recentemente pubblicato un numero dedicato ai 50 anni dalla scoperta dei quark, <http://www.asimmetrie.it/images/pdf/Asimmetrie-16.pdf>.

molecole d'acqua. In particolare, non siamo in grado di comprendere la caratteristica più cruciale e importante della teoria: il “confinamento”, cioè il fatto che i quark e i gluoni siano confinati all'interno delle strutture da essi stessi generate. Nessun esperimento ha mai osservato quark e/o gluoni liberi. Dare una dimostrazione matematica del confinamento dei partoni rappresenta uno dei problemi più difficili della fisica moderna, a tal punto da essere stato inserito nell'anno 2000 tra i sette Problemi Matematici del Millennio dal Clay Mathematics Institute.³

Date queste premesse, si capisce che siamo ancora lontani dal comprendere nel dettaglio la QCD e le *femtostrutture* che essa genera. Se guardiamo alla lista delle proprietà dei nucleoni elencate dal Particle Data Group,⁴ come la massa, lo spin, la carica elettrica, il momento magnetico, il raggio elettromagnetico, ecc. ci rendiamo conto che non possiamo giustificarne nessuna a partire da principi primi. L'unica eccezione è la massa, che può essere calcolata con buona precisione usando le tecniche della QCD “su reticolo”.⁵

Tuttavia, non stiamo brancolando nel buio più totale. Anzi, siamo in una situazione ideale per gli scienziati: siamo di fronte a domande profonde e difficili, ma stiamo raccogliendo moli di informazioni utili ad affrontarle. Così come gli astronomi durante il Rinascimento osservarono con strumenti e teorie nuove la struttura del sistema solare, noi abbiamo la possibilità di produrre mappe delle più piccole strutture generate dalla Natura attraverso strumenti (gli apparati sperimentali sparsi per il mondo, vedi Fig. 1) e teorie (la QCD e i relativi approcci) in continua evoluzione.

In decenni di ricerche, siamo già riusciti a ricostruire delle mappe dettagliate della struttura del protone, che però sono ristrette a una sola dimensione. Spinti dallo stesso spirito pioneristico che animava gli esploratori della Terra nei secoli scorsi, la prossima grande esplorazione che ci attende è quella di ricostruire delle mappe multidimensionali della struttura del protone.

³ D. SIVERS, *The Adventure and the Prize*, in “Nuovo Cim”, C035N2 (2012), pp. 171-186.

⁴ K.A. OLIVE et al., *Review of Particle Physics*, in “Chin.Phys.”, C38 (2014), pp. 090001.

⁵ S. DURR et al., *Ab-Initio Determination of Light Hadron Masses*, in “Science”, 322 (2008), pp. 1224-1227; F. WILCZEK, S. FREDIANI, *La leggerezza dell'essere. La massa, l'etere e l'unificazione delle forze*, Einaudi, Torino 2009.

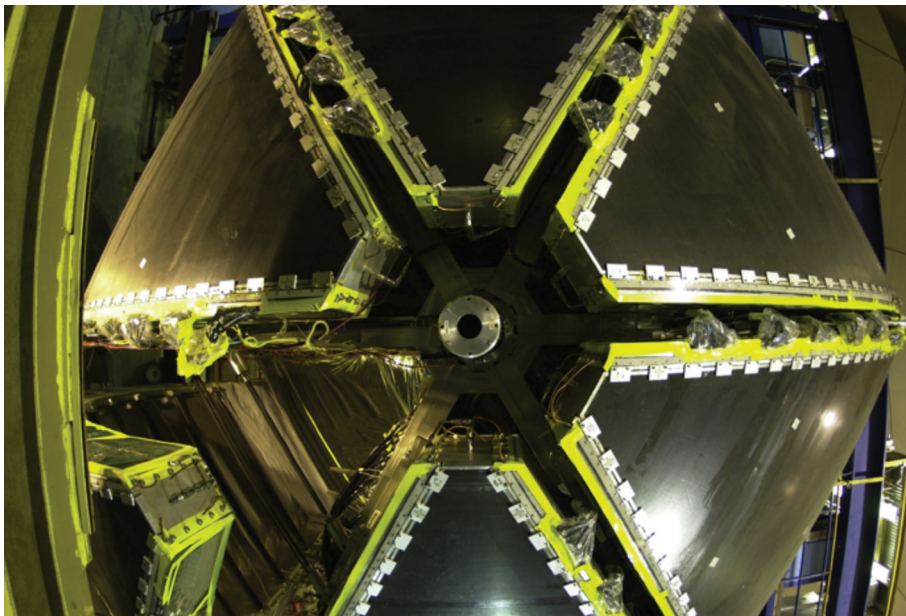


Figura 1. Il rivelatore CLASS al Jefferson National Laboratory, VA, USA: sembra un occhio gigantesco (10 m) che può penetrare la struttura tridimensionale del protone (10^{-15} m). Fonte: Jefferson Lab.

Possiamo capire l'importanza di queste mappe considerando un'analogia: la mappatura del protone in una sola dimensione è analoga alla conoscenza della struttura primaria delle proteine in termini di sequenze di aminoacidi. Seppure fondamentale, questa conoscenza non è sufficiente per comprenderne appieno il comportamento biologico e chimico. La mappatura della struttura tridimensionale delle proteine, iniziata negli anni '60, ha permesso di fare un grande salto di qualità nello studio della loro biochimica. Allo stesso modo ci aspettiamo che la conoscenza della struttura tridimensionale dei nucleoni ci permetta di migliorare significativamente la comprensione della fisica del confinamento.

Parton distribution functions: mappe monodimensionali

In linea di principio, la massima informazione accessibile sullo stato fisico dei partoni è data da mappe a cinque dimensioni (in uno "spazio delle fasi" con due coordinate e tre impulsi), chiamate distribuzioni di

Wigner.⁶ Al momento però non esiste una procedura per estrarre queste mappe dai dati sperimentali.

Possiamo “proiettare” le distribuzioni di Wigner lungo alcune delle dimensioni disponibili. Considereremo qui gli esempi più importanti. Prima di tutto, è necessario separare la cinematica in due categorie, “longitudinale” e “trasversale”. Per osservare l’interno del protone abbiamo sempre bisogno di una sonda, cioè un’altra particella che entra in collisione con il protone. Possiamo di conseguenza sempre identificare una direzione “longitudinale”, cioè la direzione della sonda nel sistema di riferimento in cui il protone è fermo. Definita la direzione longitudinale, chiamiamo trasversali le direzioni nel piano a essa ortogonale.

Se non consideriamo le coordinate spaziali e le componenti trasversali dell’impulso, otteniamo delle proiezioni delle distribuzioni di Wigner sulla componente longitudinale dell’impulso. Le distribuzioni che ne risultano sono già ben studiate e sono le cosiddette “Parton Distribution Functions” (PDFs). Rappresentano la probabilità di trovare un partone con un data frazione dell’impulso del protone, solitamente indicata con la variabile x . Per questo motivo le PDFs rappresentano una mappa del protone in una sola dimensione (si veda Fig. 2).

Lo studio delle PDFs rivela che all’interno del protone ci sono quark e antiquark all’incirca in numero uguale, insieme a un’enorme quantità di gluoni. In sostanza, i nucleoni somigliano a un ammasso di colla con della polvere sparsa all’interno.

Quark e antiquark generano circa metà dell’impulso del nucleone, e la restante metà è portata dai gluoni. La carica e altre proprietà fondamentali del nucleone sono dovute a lievi asimmetrie tra le distribuzioni dei quark e degli antiquark. Nel protone, ad esempio, queste asimmetrie consistono in un eccesso di due quark up e un quark down (e un quark up e due quark down nel neutrone). I quark in eccesso rispetto agli antiquark vengono chiamati “di valenza”, mentre i rimanenti quark e antiquark vengono chiamati “di mare”.

Le caratteristiche delle distribuzioni di quark e antiquark non sono affatto banali. In prima istanza si potrebbe pensare che tutte le caratteristiche siano generate da fenomeni perturbativi perfettamente calcolabili,

⁶ X. Ji, *Viewing the proton through “color”-filters*, in “Phys Rev Lett”, 91 (2003), pp. 062001; C. LORCE, B. PASQUINI, M. VANDERHAEGHEN, *Unified framework for generalized and transverse-momentum dependent parton distributions within a 3Q light-cone picture of the nucleon*, in “JHEP”, 1105 (2011), pp. 041.

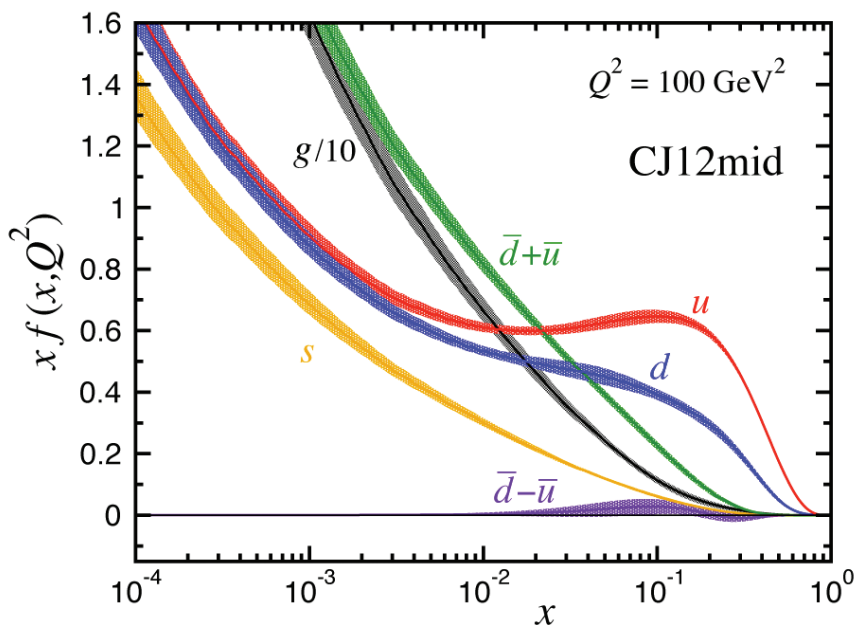


Figura 2. Esempio di PDFs, mappe monodimensionali della distribuzione dei quark di diverso sapore e dei gluoni all'interno del protone in funzione di una sola variabile, x (J.F. OWENS, A. ACCARDI, W. MELNITCHOUK, Global parton distributions with nuclear and finite- Q^2 corrections, in "Phys.Rev.", D87 (2013) 9, pp. 094012).

essendo riconducibili all'interazione tra quark e gluoni. Non è così, perché le caratteristiche delle PDFs sono determinate anche dai fenomeni non-perturbativi della QCD.

Ad esempio, non esistono differenze fondamentali tra quark e anti-quark di diversi sapori per la QCD nel regime perturbativo: se soltanto questa parte generasse le distribuzioni partoniche ci dovremmo aspettare uguali distribuzioni per sapori differenti.

Al contrario, i dati sperimentali indicano sostanziali differenze tra i sapori (si veda sempre Fig. 2), dovuti alla presenza di meccanismi non perturbativi ancora non compresi che favoriscano la generazione di alcuni sapori rispetto ad altri.

La situazione si fa ancora più interessante considerando anche lo spin dei partoni e del nucleone. Ad esempio, i quark possono avere il loro spin allineato allo spin del protone in cui si trovano, oppure al contrario: quali

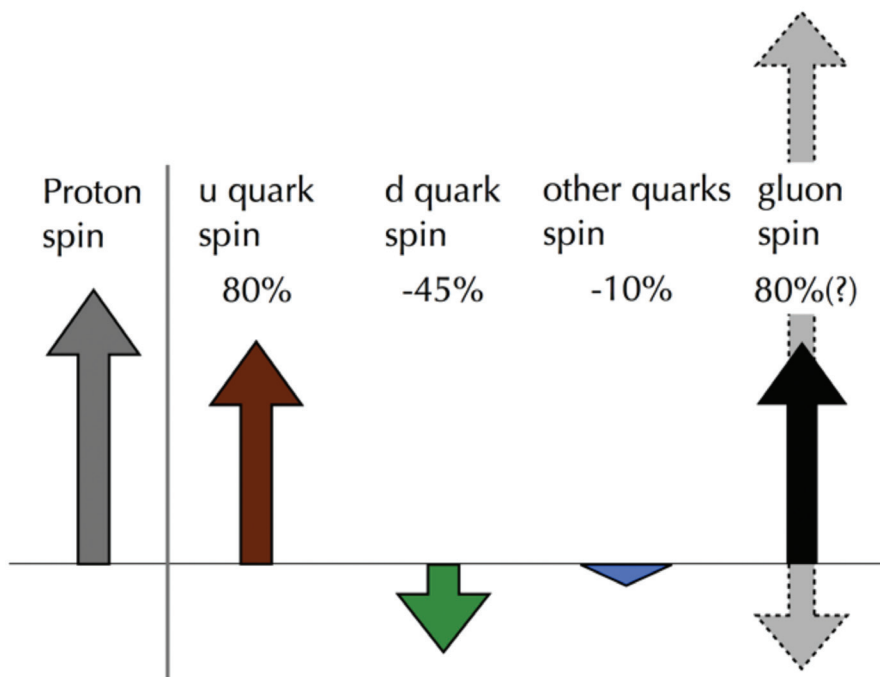


Figura 3. L'origine dello spin del protone è ancora un rompicapo. Circa 1/4 viene dallo spin dei quark. Il contributo dello spin dei gluoni è affetto da grosse incertezze (indicate dalle frecce tratteggiate). La sfida è dimostrare che sommando anche il momento angolare orbitale di quark e gluoni si ottiene esattamente il 100% dello spin del protone. I numeri approssimativi scritti nel diagramma si basano su recenti articoli scientifici (E.R. NOCERA *et al.*, A first unbiased global determination of polarized PDFs and their uncertainties, in "Nucl.Phys.", B887 (2014), pp. 276-308; D. DE FLORIAN *et al.*, Evidence for polarization of gluons in the proton, in "Phys.Rev.Lett.", 113 (2014) 1, pp. 012001).

sono i meccanismi che discriminano tra queste configurazioni di spin? Il modello più semplice suggerirebbe che circa due terzi dei quark abbiano spin allineati a quello del protone e il restante terzo abbia spin anti-allineato, di modo che lo spin del protone sia interamente riconducibile a quello dei quark. Ma la Natura si comporta in modo più complicato di quanto descritto dal modello di base. Per quanto ne sappiamo oggi, i quark contribuiscono solo a circa un terzo dello spin del protone. La parte mancante dovrebbe essere riconducibile allo spin dei gluoni e al momento angolare orbitale di quark e gluoni. Recenti studi suggeriscono che lo spin dei gluoni possa dare un notevole contributo, ma rimango-

no ancora grosse incertezze.⁷ Invece, per accedere al momento angolare orbitale è necessario abbandonare le precise ma limitate mappe monodimensionali ed estendere la mappatura a più dimensioni.

Come abbiamo già accennato, conoscere le distribuzioni collineari e le loro incertezze è estremamente importante per lo studio di qualsiasi processo fisico che coinvolga i protoni, incluse le collisioni di protoni al Large Hadron Collider del CERN, le più violente mai realizzate dall'uomo. Tuttavia, dal punto di vista della "tomografia" del protone sono oggetti limitati: per accedere a mappe più complete è necessario disporre di più dimensioni nello spazio delle fasi. Sempre andando per analogie, si può paragonare le PDFs all'elettroencefalogramma, molto utile per monitorare l'attività encefalica ma limitato per scopi più generali. Distribuzioni che coinvolgano più dimensioni nello spazio delle fasi permetterebbero analisi più dettagliate e complete, così come le tecniche di diagnostica per immagini (come la risonanza magnetica nucleare e la PET) risultano essere più informative dell'elettroencefalogramma al fine di comprendere la struttura spaziale del cervello.

Spostiamo ora la nostra attenzione su proiezioni delle distribuzioni di Wigner meno "inclusive" rispetto alle PDFs, esplorando le direzioni trasversali nello spazio degli impulsi e nello spazio delle posizioni.

Transverse-momentum distributions: mappe tridimensionali

Se integriamo le distribuzioni di Wigner su tutte le coordinate spaziali otteniamo delle distribuzioni che dipendono unicamente dalle componenti dell'impulso, chiamate "transverse momentum distributions" (TMDs). Rappresentano mappe tridimensionali del protone nello spazio degli impulsi.

A causa della contrazione di Lorentz il protone non appare sfericamente simmetrico alla sonda, piuttosto si manifesta come un disco schiacciato lungo la direzione dell'impulso trasferito. Ci sono molte domande riguardanti le TMDs che ancora non hanno una risposta adeguata.

⁷ C. MOSKOWITZ, *Proton Spin Mystery Gains a New Clue*, Scientific American, in <http://www.scientificamerican.com/article/proton-spin-mystery-gains-a-new-clue1/>.

ta. Ad alcune può rispondere (parzialmente) la QCD perturbativa, altre rientrano unicamente nel dominio non-perturbativo e siamo ben lontani dalla loro comprensione. Un esempio di queste è il comportamento della distribuzione vicino al centro del disco: ad oggi non abbiamo ancora sufficienti informazioni per comprenderlo con precisione. Spostandoci verso il bordo esterno, invece, la QCD perturbativa predice chiaramente un andamento come legge di potenza ($1/k_T^2$). Un'altra domanda a cui i calcoli perturbativi possono (in parte) rispondere è il cambiamento delle TMDs in funzione dell'energia della sonda, ovvero l'evoluzione della struttura del protone agli occhi fotone trasferito. Inoltre, la dipendenza dalle componenti trasversali dell'impulso è influenzata dal valore della componente collineare: anche la determinazione precisa di questa dipendenza (o correlazione) è largamente inesplorata.

I dati sperimentali disponibili sono compatibili con una distribuzione gaussiana dell'impulso dei quark nel piano trasversale, con una larghezza (corrispondente all'impulso trasversale quadratico medio) di circa 0.4-0.6 GeV a una scala energetica di circa 2 GeV (ragionando in unità naturali). Questo dato così basilare per la mappatura in 3D è affetto da incertezze molto più grosse rispetto a quelle relative alle mappe monodimensionali. Il motivo è la maggior difficoltà nel reperire e utilizzare i dati da cui ricostruire le mappe 3D.

Un'altra interessante domanda riguarda la possibile dipendenza delle TMDs dal sapore: la distribuzione in momento trasversale dei quark up, down, strange, ecc. è la stessa oppure no? La QCD perturbativa predice la stessa dipendenza verso il bordo del disco, ma la dinamica non-perturbativa genera diverse distribuzioni vicino al centro del disco. Questo è emerso recentemente da analisi di dati ottenuti dall'esperimento HERMES (al laboratorio DESY di Amburgo).⁸ Quello che i dati suggeriscono è che i quark up siano distribuiti come una gaussiana più larga rispetto a quella che descrive i quark down. Ma i quark con momento trasversale medio più elevato (quindi con gaussiana più larga) sembrano essere collettivamente i quark del mare, che risultano così più sparpagliati nel disco rispetto ai quark di valenza (Fig. 4). Le informazioni disponibili e analizzate nei lavori citati sono comunque limitate e non permettono an-

⁸ A. SIGNORI et al., *Investigations into the flavor dependence of partonic transverse momentum*, in "JHEP", 1311 (2013), pp. 194; A. AIRAPETIAN et al., *Multiplicities of charged pions and kaons from semi-inclusive deep-inelastic scattering by the proton and the deuteron*, in "Phys.Rev.", D87 (2013), pp. 074029.

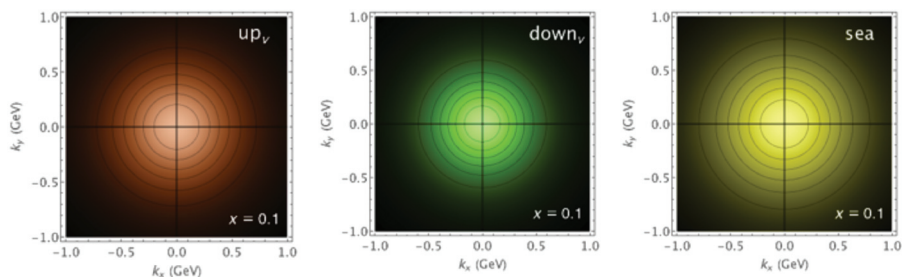


Figura 4. Mappe della distribuzione trasversale dei quark nello spazio degli impulsi. Si notano delle lievi differenze a seconda del sapore dei quark: i dati sono compatibili con una distribuzione dei quark del mare più larga di quella dei quark up, a sua volta più larga dei quark down. Le incertezze sono tuttavia ancora grandi e più dati sono necessari.

cora di trarre conclusioni precise: per questo è necessario disporre di più dati sperimentali e provenienti da esperimenti complementari.

Quanto detto in precedenza vale nel caso in cui non si consideri l'orientamento dello spin del nucleone, cioè nel caso non polarizzato. Includendo effetti di spin la situazione si fa più intrigante e fisicamente ricca. Per esempio, consideriamo una configurazione dove lo spin del protone si muova verso l'osservatore e la sua direzione punti verso l'alto. In questo caso i quark up hanno una densità di presenza maggiore verso destra (vale a dire che preferirebbero muoversi verso la destra del disco), mentre i quark down prevarrebbero a sinistra (Fig. 5). In sostanza non si avrebbe nemmeno simmetria cilindrica, ma due distribuzioni distorte in direzioni opposte. Questo è un altro chiaro esempio di come la dinamica puramente non-perturbativa plasmi la struttura del protone.

Rimanendo in tema di analogie gastronomiche, è come se il protone fosse una pizza dove ingredienti diversi sono concentrati a lati opposti. Dato che non siamo ancora in grado di spiegare questo effetto a partire dai principi primi della QCD, una sua prima comprensione passa attraverso lo studio delle sue implicazioni fenomenologiche. Fu proposto per la prima volta da D. Sivers nel 1990 per spiegare le asimmetrie direzionali osservate nei prodotti delle collisioni tra protoni e pioni.⁹ Per questo motivo ha preso il nome di “effetto Sivers” e la distribuzione di quark non

⁹ D.W. SIVERS, *Single spin production asymmetries from the hard scattering of point-like constituents*, in “Phys Rev”, D41 (1990), pp. 83.

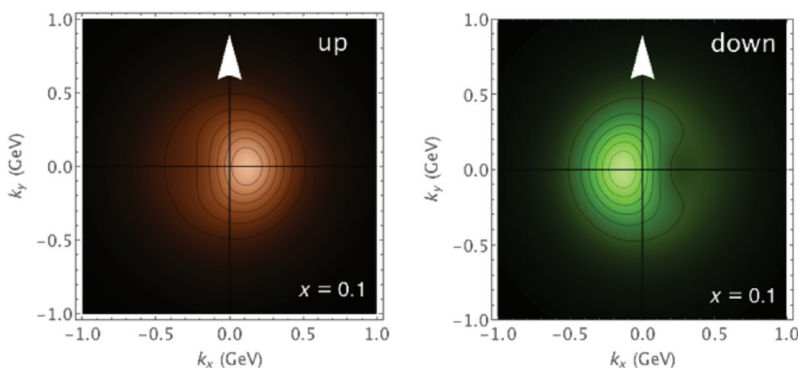


Figura 5. Le mappe della distribuzione trasversale dei quark non sono cilindricamente simmetriche quando si fissa la direzione dello spin del protone, la distribuzione dei quark può essere distorta. Queste mappe sono state elaborate partendo da dati sperimentali e mostrano che le distribuzioni dei quark up e down sono distorte in direzioni opposte (A. BACCHETTA, M. RADICI, Constraining quark angular momentum through semi-inclusive measurements, in “Phys.Rev.Lett.” 107 (2011), pp. 212001).

polarizzati all’interno di un protone con spin trasversale alla direzione del moto è chiamata “funzione di Sivers”.

Per più di un decennio si credette che questo effetto fosse nullo a causa della simmetria di inversione temporale. Tuttavia, successivi studi teorici stimolati da un modello elaborato nel 2002,¹⁰ evidenziarono la possibilità di osservare un effetto Sivers non nullo, confermato poi sperimentalmente nel 2004 dalla collaborazione HERMES (DESY)¹¹ e successivamente dall’esperimento COMPASS (CERN).¹²

Questo fatto indusse una profonda revisione della definizione teorica delle TMDs, che è tutt’oggi oggetto di discussione. La struttura teorica della QCD ha un ruolo fondamentale in questo gioco. Pur non essendo possibile predire completamente la forma funzionale delle distribuzioni, le simmetrie della lagrangiana della teoria impongono relazioni fra le

¹⁰ S.J. BRODSKY, D.S. HWANG, I. SCHMIDT, *Final-state interactions and single-spin asymmetries in semi-inclusive deep inelastic scattering*, in “Phys Lett”, B530 (2002), pp. 99-107.

¹¹ A. AIRAPETIAN et al., *Single-spin asymmetries in semi-inclusive deep-inelastic scattering on a transversely polarized hydrogen target*, in “Phys Rev Lett”, 94 (2005), pp. 012002.

¹² V.Y. ALEXAKHIN et al., *First measurement of the transverse spin asymmetries of the deuteron in semi-inclusive deep inelastic scattering*, in “Phys Rev Lett”, 94 (2005), pp. 202002.

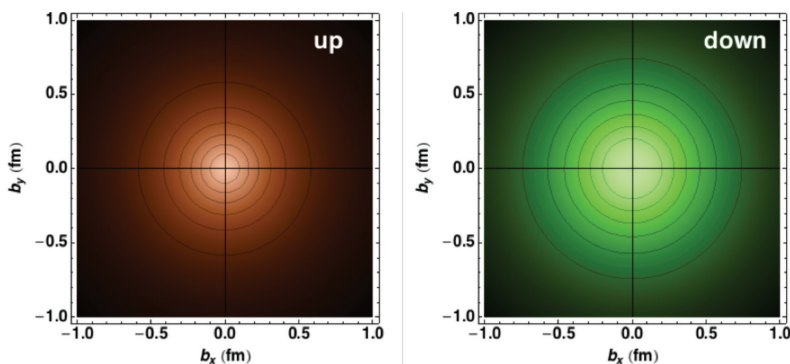


Figura 6. Mappe della distribuzione dei quark nello spazio dei parametri di impatto. Si ottengono attraverso trasformate di Fourier bidimensionali del fattore di forma di Dirac del protone. La distribuzione dei quark up è più stretta di quella dei quark down: la sonda vede una concentrazione di carica positiva al centro e una nuvola di carica negativa in periferia. Queste distribuzioni sono integrate sulla variabile x .

TMDs coinvolte in diversi processi fisici. Ad esempio, sappiamo che la funzione di Sivers relativa al Deep-Inelastic Scattering (dove un elettrone scambia un fotone virtuale con un quark all'interno del protone) è uguale e contraria a quella estraibile da un evento di Drell-Yan (dove un quark all'interno di un protone si annichila con un antiquark all'interno di un secondo protone).

Impact-parameter distributions: altre mappe tridimensionali

Integrando le distribuzioni di Wigner rispetto all'impulso trasversale si ottengono le cosiddette distribuzioni in "parametro d'impatto".¹³ Queste descrivono la densità di partoni in funzione del loro momento longitudinale e della posizione nel piano trasversale, rispetto al "centro" del nucleone. Integrando ulteriormente rispetto all'impulso collineare otteniamo una mappa delle posizioni dei partoni nel piano trasversale, quanto di più simile ci possa essere a una "fotografia" del protone scattata utilizzando un singolo fotone come flash.

¹³ M. BURKARDT, *Impact parameter dependent parton distributions and off-forward parton distributions for zeta $\rightarrow 0$* , in "Phys Rev", D62 (2000), pp. 071503.

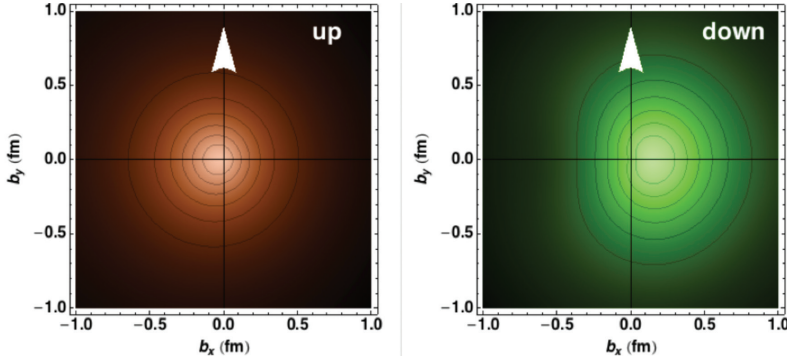


Figura 7. Fissando l'orientamento dello spin del protone, la distribuzione dei quark nel parametro di impatto si distorce in direzioni opposte per i quark up e down. Questa distorsione indica anche indirettamente che i quark danno un contributo al momento angolare orbitale, di segno opposto tra up e down. Queste mappe si ottengono attraverso trasformate di Fourier dei fattori di forma di Dirac e Pauli del protone.

Queste fotografie possono essere simulate utilizzando dei modelli matematici o attraverso calcoli di QCD su reticolo. Possono anche essere ricostruite a partire dai dati sperimentali, essendo direttamente collegate ai “fattori di forma”, quantità osservabili sperimentalmente.

Ne sono un esempio le Figg. 6 e 7, distribuzioni in parametro di impatto per quark up e down (di valenza) generate come trasformate di Fourier dei fattori di forma di Dirac e di Pauli misurati per protone e neutrone. Combinando i dati sperimentali relativi ai fattori di forma con alcuni modelli matematici otteniamo una distribuzione per il quark up più stretta di quella del quark down.

Se chiamiamo in gioco anche lo spin del protone, otteniamo una distorsione delle distribuzioni opposta per quark up e down. Qualitativamente l'effetto è simile a quello ottenuto per la distribuzione di Sivers descritta in precedenza, essendo entrambe dovute a interazioni di tipo spin-orbita tra i quark e il protone.

Attenzione però alle analogie tra le due tipologie di distribuzioni: è importante ricordarsi che TMDs e distribuzioni in parametro d'impatto non sono collegate da una trasformata di Fourier. Inoltre, le distribuzioni nella posizione trasversale deducibili dai fattori di forma sono relative unicamente ai quark di valenza, al contrario delle TMDs.

Per questi motivi è opportuno considerare oggetti più generali dei fattori di forma e delle distribuzioni nel parametro d'impatto, che ne con-

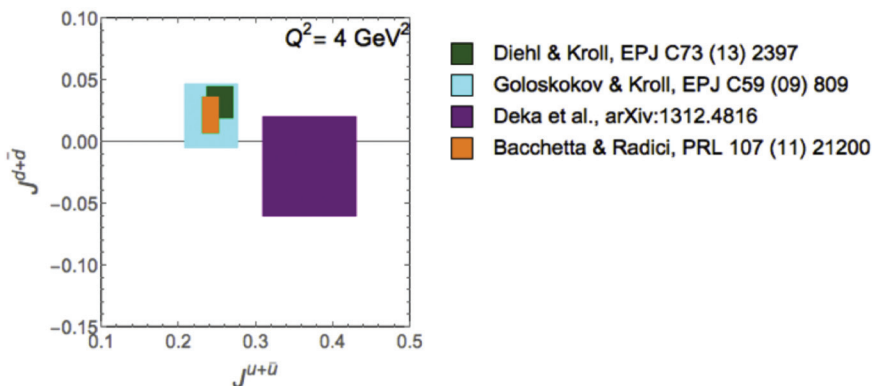


Figura 8. Lo studio delle mappe multidimensionali del protone permette di inferire il contributo di quark e gluoni allo spin del protone. Questo grafico mostra la somma del contributo di spin e del contributo di momento angolare orbitale per quark up e down e rispettivi antiquark. Il quadrato più a destra rappresenta un calcolo delle medesime quantità mediante QCD su reticolo.

servino la struttura arricchendola con maggiori informazioni. Tali quantità sono chiamate “distribuzioni partoniche generalizzate” (GPDs) e sono oggetti ibridi tra semplici PDFs e fattori di forma, di cui combinano perfettamente il contenuto fisico. La dipendenza dall’impulso collineare x è estremamente importante, sia come completamento dell’informazione fornita dai fattori di forma, sia perché permette di studiare il momento angolare orbitale dei partoni come integrale delle GPDs.¹⁴

I primi studi sperimentali di GPDs rilevanti ai fini dello studio del momento angolare orbitale furono pubblicati nel 2007 dall’esperimento E03-106 condotto al Jefferson Lab¹⁵ e nel 2008 dall’esperimento HERMES a DESY.¹⁶

La ricostruzione delle mappe multidimensionali, sia attraverso le GPDs che le TMDs, permette di ottenere informazioni indirette sul momento

¹⁴ X. Ji, *Gauge invariant decomposition of nucleon spin*, in “Phys Rev Lett”, 78 (1997), pp. 610-613.

¹⁵ M. MAZOUZ et al., *Deeply virtual compton scattering off the neutron*, in “Phys.Rev. Lett.”, 99 (2007), pp. 242501.

¹⁶ A. AIRAPETIAN et al., *Measurement of Azimuthal Asymmetries With Respect To Both Beam Charge and Transverse Target Polarization in Exclusive Electroduction of Real Photons*, in “JHEP”, 0806 (2008), pp. 066.

angolare orbitale. I risultati sono al momento ancora fortemente dipendenti dai modelli scelti per interpretare i dati, tuttavia sono incoraggianti e compatibili con i risultati già ottenuti dalla QCD su reticolo: sembra che quark up e down abbiano momento angolare orbitale all'incirca uguale e opposto, portando così un contributo trascurabile allo spin totale del protone. La Fig. 8 rappresenta alcune stime del contributo totale (spin + momento angolare orbitale) dei quark up e down allo spin e dimostra che questo genere di studi ci possono quindi aiutare a determinare un ulteriore pezzo del puzzle dello spin del protone.

La mappatura multidimensionale dei nucleoni tramite GPDs e TMDs è oggetto di studio febbrile in diversi siti sperimentali (ad es. Jefferson Lab e CERN). In futuro, una macchina ideale per approfondire queste esplorazioni sarebbe un collisore di elettroni e protoni, possibilmente polarizzati, di cui ci sono due esempi attualmente in fase di studio e progettazione, il Large-Hadron-Electron Collider (LHeC) al CERN e l'Electron-Ion Collider (EIC) negli Stati Uniti.¹⁷ L'Italia gioca un ruolo importante in questa attività, contribuendo sia sul piano sperimentale che teorico in vari gruppi di ricerca attivi nel mondo.

Conclusioni

Protoni e neutroni sono femtostutture, le più piccole strutture aggregate che conosciamo. Esplorarle è un'avventura straordinaria. Attualmente, stiamo cercando di mapparne la struttura in varie dimensioni. Siamo ancora ben distanti dall'aver ricostruito con precisione queste mappe, ma possiamo dire di aver compiuto progressi pionieristici nel campo. Stiamo gettando le basi per importanti studi futuri, allo stesso modo in cui le prime mappe della superficie terrestre hanno permesso all'umanità di svilupparsi e progredire fino a produrre sistemi di localizzazione di precisione come il GPS.

Oltre ad approfondire la nostra conoscenza dei costituenti della materia, potremo utilizzare queste mappe per capire e controllare molti fenomeni in cui siano coinvolti i protoni e i neutroni. Dettagli ad altissima precisione della struttura atomica, ad esempio, possono essere influenzati

¹⁷ A. ACCARDI et al., *Electron Ion Collider: The Next QCD Frontier – Understanding the glue that binds us all*, in arXiv:1212.1701 [nucl-ex].

dalla struttura interna di protoni e neutroni, così come molti fenomeni di interesse per l'astrofisica e per la fisica delle particelle elementari. Al momento è difficile ipotizzare applicazioni tecnologiche di questi studi: i campi applicativi più vicini sono quelli delle reazioni nucleari e dell'utilizzo di protoni a scopi terapeutici (adroterapia), dove però attualmente non è richiesta una conoscenza della struttura interna di protoni e neutroni.

Grazie all'impegno della dinamica comunità scientifica internazionale impegnata in questo campo, siamo certi che gli anni a venire saranno ricchi di scoperte, verso una migliore comprensione delle fondamenta del mondo che ci circonda. Il Dipartimento di Fisica dell'Università di Pavia e l'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare saranno tra i protagonisti di queste ricerche, anche grazie al recente finanziamento di un prestigioso progetto di ricerca da parte dello European Research Council.

JACOPO IMBERTI

Tachicardia Ventricolare Catecolaminergica Polimorfa

Obiettivi

Il presente articolo si propone di ripercorrere le tappe storiche che hanno portato alla scoperta e alla caratterizzazione della Tachicardia Ventricolare Catecolaminergica Polimorfa e, contemporaneamente, di fornire alcune informazioni fondamentali sulla patologia stessa.

Razionale

La tachicardia ventricolare catecolaminergica polimorfa (CPVT) è una malattia genetica associata a sincope e morte improvvisa.

La patologia si manifesta in soggetti con cuore strutturalmente sano, ovvero un cuore che non presenta alcun tipo di anomalia strutturale rilevabile con le attuali metodiche strumentali. Sul piano clinico quest'affermazione si traduce in: un elettrocardiogramma basale, un'ecocardiografia e una risonanza magnetica cardiaca normali.

La caratteristica fondamentale della CPVT è l'insorgenza di tachicardie ventricolari bidirezionali o polimorfe, potenzialmente fatali, durante attivazione adrenergica in corso di stress fisico o psicologico.

Sebbene sia una malattia rara (prevalenza stimata 1:10000), la CPVT ha una rilevanza clinica di primissimo piano, perché si manifesta più frequentemente nei giovani ed ha una letalità del 30% circa. È facilmente comprensibile quindi l'importanza di una diagnosi precoce e di un'appropriata terapia che, nella maggioranza dei casi, rappresenta un vero e proprio "salva vita".

Fenotipo del paziente con CPVT

La prima descrizione di un paziente affetto da CPVT si deve a Philippe Coumel, cardiologo parigino che nel 1978 pubblicò un articolo in cui

riportava quattro casi di aritmia ventricolare indotta da una stimolazione catecolaminergica.¹

I quattro pazienti di Coumel erano bambini di età compresa tra i 7 e i 12 anni, con cuore strutturalmente normale, che si presentavano all'attenzione del medico in seguito a ripetuti episodi sincopali. Dopo un'attenta anamnesi Coumel riuscì a mettere in relazione tali episodi a forti emozioni, eventi stressanti o sforzi intensi e intuì che la genesi delle aritmie potesse essere catecolamino-mediata.

Per verificare la sua ipotesi sottopose i quattro bambini ad un test da sforzo e i risultati ottenuti furono strabilianti: l'elettrocardiogramma a riposo era normale ma, durante lo sforzo, comparivano dapprima delle extrasistoli ventricolari isolate, che con l'aumentare dello sforzo si organizzavano in *pattern* bigemini, trigemini, fino a diventare coppie, triplette e sfociare infine in una tachicardia ventricolare (TV) bidirezionale identica a quella osservata nell'intossicazione digitalica. Se lo sforzo non veniva interrotto la tachicardia degenerava poi in una fibrillazione ventricolare (FV), che si risolveva spontaneamente con la perdita di coscienza del paziente.

Successivi studi di Leenhardt² e Coumel misero in luce la riproducibilità del *pattern* elettrocardiografico durante stimolazione simpatica nei pazienti affetti, delineando il quadro di una nuova entità nosologica caratterizzata da: 1) sincope o arresto cardiaco durante sforzo o emozione, 2) tachicardia bidirezionale indotta durante sforzo/emozione, 3) età di presentazione dei sintomi tipicamente giovanile, 4) letalità piuttosto alta, 5) ECG normale e cuore strutturalmente sano.

Nel 1978 Coumel aveva già osservato che la malattia si trasmetteva all'interno della famiglia ma solo dopo altri due decenni di studi si è riuscito a capire che la malattia è associata a delle mutazioni in due importanti geni che codificano per proteine implicate nella regolazione del metabolismo intracellulare del Calcio: il recettore della Rianodina (hRyR2)³

¹ Cfr. P. COUMEL, J. FIDELLE, V. LUCET, P. ATTUEL, Y. BOUVRAIN, *Catecholaminergic-induced severe ventricular arrhythmias with Adams-Stokes syndrome in children: report of four cases*, Brit. Heart J. 40 (suppl.): 28-37, 1978.

² Cfr. A. LEENHARDT, V. LUCET, I. DENJOY, F. GRAU, D.D. NGOC, P. COUMEL, *Catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia in children: a 7-year follow-up of 21 patients*, Circulation 91: 1512-1519, 1995. [PubMed: 7867192, related citations].

³ Cfr. S.G. PRIORI, C. NAPOLITANO, N. TISO et al., *Mutations in the cardiac ryanodine receptor gene (hRyR2) underlie catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia*, Circulation 103:196-200, 2001.

e la Calsequestrina (CASQ2).⁴ Studi successivi hanno permesso di delineare le caratteristiche della CPVT in modo più preciso. Attualmente si stima che la prevalenza della malattia sia 1:10000,⁵ la presentazione clinica, tipicamente con sincope o arresto cardiaco, avviene più frequentemente entro gli 8 anni di età.⁶ Inoltre i pazienti con mutazione hRyR2 hanno un'insorgenza dei sintomi più precoce rispetto ai pazienti genotipo negativo e il sesso maschile è a più alto rischio di sincope del sesso femminile.⁷

Il genotipo non correla con la presentazione clinica, quindi individui portatori della stessa mutazione possono presentarsi indipendentemente con TV bidirezionale, TV polimorfa o fibrillazione ventricolare.⁸

Il dato statistico sulla mortalità, che si attesta attorno al 30%,⁹ sottolinea ulteriormente l'aggressività di questa patologia. L'80% dei pazienti non trattati va incontro a sintomi (sincope, VT o VF) entro i 40 anni e il 30% necessita dell'impianto di un defibrillatore automatico perché non adeguatamente protetto dalla miglior terapia medica possibile.¹⁰

⁴ Cfr. H. LAHAT, E. PRAS, T. OLENDER et al., *A missense mutation in a highly conserved region of CASQ2 is associated with autosomal recessive catecholamine-induced polymorphic ventricular tachycardia in Bedouin families from Israel*, Am J Hum Genet 69:1378-1384, 2001.

⁵ Cfr. H. LAHAT, E. PRAS, T. OLENDER et al., *A missense mutation in a highly conserved region of CASQ2 is associated with autosomal recessive catecholamine-induced polymorphic ventricular tachycardia in Bedouin families from Israel*, Am J Hum Genet 69:1378-1384, 2001.

⁶ Cfr. S.G. PRIORI, C. NAPOLITANO, M. MEMMI, B. COLOMBI, F. DRAGO, M. GASPARINI, L. DE SIMONE, F. COLTORTI, R. BLOISE, R. KEEGAN, F.E. CRUZ FILHO, G. VIGNATI, A. BENATAR, A. DELOGU, *Clinical and molecular characterization of patients with catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia*, Circulation 2002;106:69-74.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. M. HAYASHI, I. DENJOY, F. EXTRAMIANA et al., *Incidence and risk factors of arrhythmic events in catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia*, Circulation. 2009; 119:2426-34. [PubMed: 19398665].

⁹ Cfr. M. CERRONE, B. COLOMBI, R. BLOISE, M. MEMMI, C. MONCALVO, D. POTENZA, F. DRAGO, C. NAPOLITANO, D.J. BRADLEY, S.G. PRIORI, *Clinical and molecular characterization of a large cohort of patients affected with catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia* (abstract), Circulation 2004; 110(Suppl II):552.

¹⁰ S.G. PRIORI, C. NAPOLITANO, M. MEMMI, B. COLOMBI, F. DRAGO, M. GASPARINI, L. DE SIMONE, F. COLTORTI, R. BLOISE, R. KEEGAN, F.E. CRUZ FILHO, G. VIGNATI, A. BENATAR, A. DELOGU, *Clinical and molecular characterization of patients...*

Genetica

La CPVT è un disordine genetico eterogeneo. Nel corso degli anni ne sono state identificate due forme: la prima autosomica dominante a penetranza incompleta, la seconda invece autosomica recessiva.

Già nel 1978 Coumel aveva osservato che la malattia si trasmetteva all'interno di alcune famiglie, ma ci sono voluti più di 20 anni di ricerche prima di svelare il substrato genetico della CPVT. Il primo passo avanti è stato fatto nel 1999 da Swan e collaboratori, che grazie a studi di *linkage* sono stati in grado di localizzare sul braccio lungo del cromosoma 1 (1q42-q43) il locus della CPVT.¹¹ Nel 2001 Priori e collaboratori hanno sequenziato l'*open reading frame* del gene hRyR2 e hanno individuato mutazioni patogenetiche in 4 probandi, dimostrando che il gene hRyR2 è proprio il responsabile della malattia.¹² Poco tempo dopo la variante recessiva è stata identificata in un'ampia famiglia di beduini. Gli stessi ricercatori hanno poi dimostrato che il gene putativo mappa sul cromosoma 1 (1p13-p21)¹³ e che codifica per la calsequestrina cardiaca (CASQ2).¹⁴

I geni RyR2 e CASQ2 codificano per proteine implicate nel controllo del metabolismo intracellulare del Calcio e quindi la CPVT è una malattia dovuta a un'alterazione del rilascio di Calcio dal reticolo sarcoplasmatico.

Patogenesi

Mutazioni di RyR2 hanno un ruolo determinante nella patogenesi della CPVT. RyR2 è un canale tetramerico localizzato nella membrana del reticolo sarcoplasmatico ed è responsabile del controllo del rilascio del

¹¹ Cfr. H. SWAN, K. PIIPPO, M. VIITASALO, P. HEIKKILA, T. PAAVONEN, K. KAINULAINEN, J. KERE, P. KETO, K. KONTULA, L. TOIVONEN, *Arrhythmic disorder mapped to chromosome 1q42-q43 causes malignant polymorphic ventricular tachycardia in structurally normal hearts*, J Am Coll Cardiol 1999; 34:2035-2042.

¹² Cfr. S.G. PRIORI, C. NAPOLITANO, N. TISO et al., *Mutations in the cardiac ryanodine receptor gene...*

¹³ Cfr. H. LAHAT, M. EL DAR, E. LEVY-NISSENBAUM, T. BAHAN, E. FRIEDMAN, A. KHOURY, A. LORBER, D.L. KASTNER, B. GOLDMAN, E. PRAS, *Autosomal recessive catecholamine or exercise-induced polymorphic ventricular tachycardia: Clinical features and assignment of the disease gene to chromosome 1p13-21*, Circulation 2001;103:2822-2827.

¹⁴ Cfr. H. LAHAT, E. PRAS, T. OLENDER et al., *A missense mutation in a highly conserved region of CASQ2...*

Calcio nel citosol. In condizioni fisiologiche, dopo uno stimolo in grado di depolarizzare la membrana, RyR2 rilascia dal reticolo sarcoplasmatico una grande quantità di Calcio indispensabile per l'attivazione degli elementi contrattili del muscolo cardiaco e per innescare la contrazione dei cardiomiociti.¹⁵

Mutazioni che compromettono il normale funzionamento di RyR2 alterano il metabolismo del Calcio intracellulare. RyR2 mutato causa un rilascio spontaneo di Calcio dal reticolo sarcoplasmatico durante la diastole, innescando così le aritmie tipiche della malattia.¹⁶

L'aumento della concentrazione di Calcio citosolico è il risultato finale anche di mutazioni nella Calsequestrina (CASQ2), una proteina fondamentale per l'accumulo del Calcio nel reticolo sarcoplasmatico e che modula l'attività di RYR2.¹⁷

Sebbene seguendo percorsi molecolari diversi, sia le mutazioni di RyR2 che quelle di CASQ2 convergono su una medesima via patogenetica comune responsabile delle alterazioni che caratterizzano la CPVT.

Aritmogenesi

La peculiarità aritmologica della CPVT è la tachicardia ventricolare bidirezionale, definita come una tachicardia che si presenta con una rotazione di 180 gradi dell'asse del QRS a ogni battito.¹⁸ L'aritmia è iniziata dallo

¹⁵ Cfr. D.L. STOKES, T. WAGENKNECHT, *Calcium transport across the sarcoplasmic reticulum: Structure and function of Ca²⁺-ATPase and the ryanodine receptor*, Eur J Biochem 2000; 267:5274-5279.

¹⁶ Cfr. D. JIANG, B. XIAO, L. ZHANG et al., *Enhanced basal activity of a cardiac Ca²⁺ release channel (ryanodine receptor) mutant associated with ventricular tachycardia and sudden death*, Circ Res 91:218-225, 2002; S.E. LEHNART, X.H. WEHRENS, P.J. LAITINEN et al., *Sudden death in familial polymorphic ventricular tachycardia associated with calcium release channel (ryanodine receptor) leak*, Circulation 109:3208-3214, 2004; C.H. GEORGE, G.V. HIGGS, F.A. LAI, *Ryanodine receptor mutations associated with stress-induced ventricular tachycardia mediate increased calcium release in stimulated cardiomyocytes*, Circ Res 93:531-540, 2003.

¹⁷ Cfr. D. TERYTYEV, Z. KUBALOVA, G. VALLE et al., *Modulation of SR Ca Release by Luminal Ca and Calsequestrin in Cardiac Myocytes: Effects of CASQ2 Mutations Linked to Sudden Cardiac Death*, "Biophysical Journal" 2008;95(4):2037-2048.

¹⁸ Cfr. S.G. PRIORI, C. NAPOLITANO, M. MEMMI, B. COLOMBI, F. DRAGO, M. GASPARINI, L. DE SIMONE, F. COLTORTI, R. BLOISE, R. KEEGAN, F.E. CRUZ FILHO, G. VIGNATI, A. BENATAR, A. DELOGU, *Clinical and molecular characterization of patients with catecholaminergic...*

sviluppo sincrono in più aree del miocardio di depolarizzazioni diastoliche chiamate *delayed afterdepolarizations* (DADs). Durante la diastole i canali RyR2 mutati causano un rilascio anomalo di Calcio dal reticolo sarcoplasmatico nel citosol. Il Calcio in eccesso viene estruso dalla cellula attraverso uno scambiatore di membrana Sodio/Calcio (Na/Ca), che per ogni ione Calcio che trasporta all'esterno della cellula, trasporta tre ioni Sodio all'interno, generando quindi una corrente elettrica netta in entrata (*Transient inward current Iti*) in grado di depolarizzare la membrana, raggiungere il voltaggio soglia per l'attivazione dei canali del Sodio e generare infine un battito anomalo. Questo meccanismo d'innescò dell'aritmia è definito "attività triggerata" (TA).¹⁹

Il primo supporto sperimentale a sostegno di questa ipotesi patogenetica arriva da un modello murino transgenico portatore della mutazione RyR2 R4496C. Dopo uno stimolo catecolaminergico (infusione di epinefrina e caffeina) il 50% dei topi RyR2 R4496C/WT sviluppa una tachicardia ventricolare polimorfica e/o bidirezionale, mimando il tipico inizio e la morfologia dell'aritmia del paziente con CPVT. L'infusione di Isoproterenolo in cardiomiociti RyR2 R4496C/WT isolati promuove lo sviluppo di DADs e TA.²⁰ Questi dati sono stati successivamente confermati in altri studi.²¹

¹⁹ Cfr. R.S. KASS, W.J. LEDERER, R.W. TSIEH, R. WEINGART, *Role of calcium ions in transient inward currents and aftercontractions induced by strophanthidin in cardiac Purkinje fibres*, "The Journal of Physiology", 1978;281:187-208.

²⁰ Cfr. N. LIU, B. COLOMBI, M. MEMMI, S. ZISSIMOPOULOS, N. RIZZI, S. NEGRI, M. IMBRIANI, C. NAPOLITANO, F.A. LAI, S.G. PRIORI, *Arrhythmogenesis in catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia. Insights from a RyR2 R4496C knock-in mouse model*, *Circ Res* 2006;99:292-298.

²¹ Cfr. S.E. LEHNART, M. MONGILLO, A. BELLINGER, N. LINDEGGER, B.X. CHEN, W. HSUEH et al., *Leaky Ca²⁺ release channel/ryanodine receptor 2 causes seizures and sudden cardiac death in mice*, *J Clin Invest* 2008;118:2230-45; P.J. KANNANKERIL, B.M. MITCHELL, S.A. GOONASEKERA, M.G. CHELU, W. ZHANG, S. SOOD et al., *Mice with the R176Q cardiac ryanodine receptor mutation exhibit catecholamine-induced ventricular tachycardia and cardiomyopathy*, *Proc Natl Acad Sci USA* 2006;103:12179-84; S. KOBAYASHI, M. YANO, H. UCHINOUMI, X. XU, M. OHNO, H. TATEISHI et al., *Dantrolene, atherapeutic agent for malignant hyperthermia, Inhibits catecholaminergic poly-morphic ventricular tachycardia: insights from a RyR2 R2474S/+ knock-in mouse model*, *Circulation* 2007;116:II-654; H. UCHINOUMI, M. YANO, M. OHNO, X. XU, H. TATEISHI, S. KOBAYASHI et al., *Enhanced sensitivity of the cardiac ryanodine receptor to activation by luminal Ca²⁺ as a primary cause of catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia*, *Circulation* 2007;116:II-153.

L'ipotesi più accreditata sulla genesi dell'aritmia sostiene che essa potrebbe originare dalle cellule che costituiscono i fasci del tessuto di conduzione cardiaco: le cellule del Purkinje.

Infatti, le cellule del Purkinje nel modello murino RyR2 R4496C/WT hanno una maggior frequenza di eventi di rilascio spontaneo di Calcio, le DADs sono più frequenti e infine sono più sensibili all'eccesso di Calcio rispetto ai cardiomiociti ventricolari.²²

In conclusione la TV bidirezionale nella CPVT potrebbe essere iniziata dall'attività triggerata nelle cellule del Purkinje e poi evolvere in una TV polimorfa. Qualora poi lo stimolo adrenergico continui nel paziente, le DADs si svilupperebbero anche nei miociti ventricolari, creando una TV che potrebbe progressivamente accelerare e degenerare in una fibrillazione ventricolare.

Diagnosi

La CPVT è diagnosticata in presenza delle seguenti caratteristiche proposte dalla Società Europea di Cardiologia:²³

1. Cuore strutturalmente normale, ECG normale e inspiegata TV bidirezionale o battiti ventricolari prematuri o TV indotta da sforzo/stimolazione catecolaminergica, in un individuo di età inferiore ai 40 anni.
2. Presenza di una mutazione patogenica.
3. Presenza di TV bidirezionale o battiti ventricolari prematuri o TV indotta da sforzo in un parente di un paziente affetto da CPVT.

²² Cfr. G. KANG, S.F. GIOVANNONE, N. LIU et al., *Purkinje Cells from RyR2 Mutant Mice are Highly Arrhythmogenic but Responsive to Targeted Therapy*, "Circulation research" 2010; 107(4):512-519; M. CERRONE, S.F. NOUJAIM, E.G. TOLKACHEVA et al., *Arrhythmogenic Mechanisms in a Mouse Model of Catecholaminergic Polymorphic Ventricular Tachycardia*, "Circulation research" 2007; 101(10):1039-1048; T.J. HERRON, M.L. MILSTEIN, J. ANUMONWO, S.G. PRIORI, J. JALIFE, *Purkinje Cell Calcium Dysregulation Is the Cellular Mechanism that Underlies Catecholaminergic Polymorphic Ventricular Tachycardia*, "Heart rhythm: the official journal of the Heart Rhythm Society" 2010; 7(8):1122-1128; M. VASSALLE, C.I. LIN, *Calcium overload and cardiac function.*, J Biomed Sci 2004;11: 542-65.

²³ Cfr. S.G. PRIORI, A.A. WILDE, M. HORIE, Y. CHO, E.R. BEHR, C. BERUL, N. BLUM, J. BRUGADA, C. CHIANG, H. HUIKURI, P. KANNANKERIL, A. KRAHN, A. LEENHARDT, A. MOSS, P.J. SCHWARTZ, W. SHIMIZU, G. TOMASELLI, C. TRACY, *Executive summary: HRS/EHRA/APHRS expert consensus statement on the diagnosis and management of patients with inherited primary arrhythmia syndromes*, 2013.

Il test diagnostico per eccellenza è il test da sforzo che, ricreando le condizioni tipiche di stress in cui il paziente ha l'evento cardiaco, permette di valutare una situazione simile alla realtà.

Il test da sforzo è utile anche nel monitoraggio della terapia e come test di screening nei familiari dei probandi affetti.²⁴

La genetica coadiuva la clinica per una diagnosi più precisa. Il 70-80% dei pazienti è genotipo positivo; i pazienti genotipo negativo ma con diagnosi clinica devono essere comunque trattati come i pazienti con mutazione. Infine i parenti di pazienti affetti dovrebbero sottoporsi a un'indagine genetica.²⁵

Terapia

Considerata l'eziologia della malattia appare subito chiaro che la terapia d'elezione si avvale dell'astensione dall'attività fisica strenua e dell'assunzione di beta bloccanti, tra questi il Nadololo si è dimostrato il più efficace.²⁶

Nonostante la terapia, il tasso di eventi aritmici si attesta attorno al 27% (in 8 anni).²⁷ In caso di controllo antiaritmico non soddisfacente il farmaco di prima scelta da aggiungere al beta bloccante è la Flecainide, che si è dimostrata ridurre le aritmie in un gruppo di pazienti.²⁸

²⁴ Cfr. M. HAYASHI, I. DENJOY, M. HAYASHI, F. EXTRAMIANA, A. MALTRET, N. ROUX-BUISSON et al., *The role of stress test for predicting genetic mutations and future cardiac events in asymptomatic relatives of catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia probands*, *Europace* 2012;14:1344-51.

²⁵ Cfr. C. NAPOLITANO, R. BLOISE, M. MEMMI, S.G. PRIORI, *Clinical utility gene card for: Catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia (CPVT)*, "European Journal of Human Genetics" 2014;22(1).

²⁶ Cfr. S.G. PRIORI, C. NAPOLITANO, M. MEMMI, B. COLOMBI, F. DRAGO, M. GASPARINI, L. DE SIMONE, F. COLTORTI, R. BLOISE, R. KEEGAN, F.E. CRUZ FILHO, G. VIGNATI, A. BENATAR, A. DELOGU, *Clinical and molecular characterization of patients with catecholaminergic...*

²⁷ Cfr. M. HAYASHI, I. DENJOY, F. EXTRAMIANA, A. MALTRET, N.R. BUISSON, J.M. LUPOGLAZOFF, D. KLUG, M. HAYASHI, S. TAKATSUKI, E. VILLAIN, J. KAMBLOCK, A. MESSALI, P. GUICHENEY, J. LUNARDI, A. LEENHARDT, *Incidence and risk factors of arrhythmic events in catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia*, *Circulation*, 2009;119:2426-2434.

²⁸ Cfr. C. VAN DER WERF, P.J. KANNANKERIL, F. SACHER et al., *Flecainide therapy reduces exercise-induced ventricular arrhythmias in patients with catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia*, "Journal of the American College of Cardiology" 2011;

I soggetti che hanno avuto un arresto cardiaco o che non rispondono alla terapia medica dovrebbero ricevere un defibrillatore automatico (ICD).²⁹

Conclusioni

La tachicardia ventricolare catecolaminergica polimorfa (CPVT) è una malattia ereditaria rara, devastante, che lascia al clinico limitate opzioni terapeutiche, poiché neppure il defibrillatore automatico è sempre efficace nel prevenire la morte del paziente.

Numerosi passi avanti devono ancora essere compiuti nella comprensione e soprattutto nella cura di questa rara patologia. Allo stato dell'arte, accanto al modello di studio clinico-osservazionale tanto caro al medico di corsia, si affiancano modelli di studio sia animale che in vitro, in grado di fornire preziose informazioni sia per una migliore comprensione fisiopatogenetica della malattia, che per lo screening farmacologico.

I modelli attualmente utilizzati sono: il topo transgenico e le staminali pluripotenti indotte.

Il topo transgenico è un animale nel cui genoma viene inserito, tramite tecniche di ingegneria genetica, il gene mutato responsabile della patologia. Questo modello è estremamente utile per studiare i meccanismi fisiopatologici sottesi alla malattia, è stato determinante nell'identificazione del gene responsabile della CPVT, nella caratterizzazione delle aritmie e nel testare nuovi approcci terapeutici a livello molecolare e cellulare. Tuttavia le proprietà elettrofisiologiche del cuore del topo sono diverse da quelle dell'uomo, rendendo il modello di studio per certi versi approssimativo.³⁰

57(22):2244-2254; H. WATANABE, N. CHOPRA, D. LAVER et al., *Flecainide prevents catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia in mice and humans*, "Nature medicine" 2009;15(4):380-383.

²⁹ Cfr. C. VAN DER WERF, A.H. ZWINDERMAN, A.A. WILDE, *Therapeutic approach for patients with catecholaminergic polymorphic ventricular tachycardia: state of the art future developments*, *Europace* 2012;14:175-183.62; L. VENETUCCI et al., *Inherited calcium channelopathies in the pathophysiology of arrhythmias*, *Nat Rev Cardiol* 2012;9:561-575.

³⁰ Cfr. B.C. KNOLLMANN, *Power and pitfalls of using transgenic mice to optimize therapy for CPVT – a need for prospective placebo-controlled clinical trials in genetic arrhythmia disorders*, "Heart rhythm: the official journal of the Heart Rhythm Society" 2010;7(11):1683-1685.

Il secondo modello, quello delle staminali pluripotenti indotte, è molto promettente ma ancora in via di sviluppo. Attraverso una biopsia cutanea si prelevano i fibroblasti di un paziente affetto, questi vengono poi differenziati in cardiomiociti, passando attraverso lo stadio di staminale pluripotente. I cardiomiociti così ottenuti sono paziente-specifici, nel senso che ricapitolano in tutto e per tutto le caratteristiche genetiche ed epigenetiche del paziente stesso. Con questo modello cellulare si possono studiare i meccanismi della malattia e le eventuali terapie, calate nel contesto del background genetico del soggetto.³¹

Intervista alla professoressa Silvia Giuliana Priori

La tecnica medica nell'approccio allo studio di una malattia si sta rapidamente evolvendo, basti pensare al fatto che fino a poche decine di anni fa l'esame obiettivo era l'unica arma che il medico aveva a disposizione per diagnosticare, comprendere e combattere la malattia, mentre al giorno d'oggi il laboratorio è una parte fondamentale nell'approccio alla patologia ed al malato.

Clinica e ricerca si compenetrano a formare un Sapere che non può prescindere da nessuno dei due elementi, così la vita del clinico si permea di nozioni di genetica e di biologia molecolare utilissime per affrontare al meglio le sfide che gli si pongono d'innanzi.

A questo proposito ho il piacere di intervistare la Professoressa Silvia G. Priori, direttore scientifico della Fondazione Salvatore Maugeri, medico cardiologo e brillante ricercatrice.

Il suo ruolo nello studio e nella cura della CPVT è di primissimo piano. La Professoressa ha condotto ricerche che hanno portato alla comprensione delle aritmie nella CPVT, all'identificazione del gene hRYR2 ed alla terapia genica. Inoltre dirige un centro di riferimento italiano per la cura della malattia.

Gentile professoressa, da anni Lei si occupa di malattie cardiache ereditarie, tra cui anche la tachicardia ventricolare catecolaminergica polimorfa (CPVT). Potrebbe raccontarci quali sono state le tappe fondamentali nella

³¹ Cfr. S.G. PRIORI, C. NAPOLITANO, E. DI PASQUALE, G. CONDORELLI, *Induced pluripotent stem cell-derived cardiomyocytes in studies of inherited arrhythmias*, "The Journal of Clinical Investigation" 2013;123(1):84-91.

caratterizzazione clinica e genetica della CPVT? Lei stessa per prima ha identificato il gene hRYR2 responsabile della malattia; qual è stato il percorso che l'ha condotta a questa scoperta?

La mia storia come medico e ricercatrice che si occupa della CPVT, nasce dall'osservazione clinica di giovani pazienti con diagnosi di aritmie familiari, che si presentavano con svenimenti e con fibrillazioni ventricolari o tachicardie ventricolari documentate, in cui però l'intervallo QT non era prolungato. In quel periodo io e il mio gruppo ci occupavamo prevalentemente della sindrome del QT lungo, un'altra malattia cardiaca genetica che a quel tempo era già stata caratterizzata clinicamente e, viste alcune analogie di presentazione con quest'ultima sindrome, i primi pazienti con CPVT vennero etichettati come pazienti affetti da sindrome del QT lungo a QT normale.

Nel frattempo mi era capitato di leggere un articolo di Coumel (*Catecholaminated-induced severe arrhythmia with Adam-stokes syndrome: report of 4 cases*. 1978) in cui descriveva quattro casi di aritmie familiari in bambini che avevano una presentazione clinica molto simile a quella dei miei pazienti. Egli chiamò la malattia di questi bambini "aritmia severa indotta da catecolamine" e quest'osservazione mi convinse del fatto che i miei pazienti non fossero affetti da una variante della sindrome del QT lungo a QT normale, bensì da una malattia diversa, con una dignità nosologica indipendente, che andava assolutamente studiata e compresa.

Col passare degli anni, mentre ampliavamo la nostra casistica, sono state scoperte le principali mutazioni genetiche associate alla sindrome del QT lungo e osservammo che i nostri pazienti non erano portatori di queste mutazioni. Quest'osservazione confermava ulteriormente che le due malattie fossero tra loro ben distinte e che avessero basi genetiche diverse.

Successivamente si è visto come la Digitale desse una tachicardia ventricolare bidirezionale, elemento spesso presente anche nei pazienti con CPVT. La Digitale è un farmaco che agisce sul metabolismo intracellulare del Calcio e, vista la similitudine tra le aritmie indotte dalla Digitale stessa e quelle della CPVT, ho pensato che il meccanismo patogenetico della malattia potesse essere in qualche modo collegato con il metabolismo intracellulare del Calcio.

Inoltre, Swan e collaboratori hanno identificato il cromosoma associato alla malattia (Cromosoma 1), attraverso un'analisi di *linkage* effettuata su una famiglia finlandese.

A questo punto possedevo tutti i pezzi del puzzle: una malattia cardiaca familiare trasmessa geneticamente, il cui gene responsabile fosse presente sul cromosoma 1 e che fosse implicato nel metabolismo del Calcio.

Così ho condotto ricerche su varie banche dati e ho trovato che sul cromosoma 1 si trova il gene hRZR2, un grosso gene che codifica per un canale fondamentale per il metabolismo intracellulare del Calcio. Ho pensato quindi di sequenziare il gene hRZR2 alla ricerca di mutazioni, che in effetti ho individuato. Ho dimostrato che queste cosegregano all'interno di alcune grosse famiglie di pazienti affetti e possono essere quindi considerate patogenetiche.

Fortunatamente negli anni precedenti alla scoperta del gene avevamo tenuto una casistica molto selezionata di pazienti estremamente omogenei tra loro e questo ci ha facilitato nella comprensione dei nessi causa-effetto tra l'alterazione genica e la malattia.

La CPVT è una malattia per la quale si sta studiando una terapia genica, un approccio di estrema attualità che potrebbe avere un ruolo di primissimo piano nella cura di molte malattie su base genetica.

Cosa rende la CPVT una malattia candidabile per questo tipo di approccio? Quali sono le conoscenze attuali e le prospettive future nell'utilizzo della terapia genica in questa malattia?

Lo sviluppo di una terapia genica per le CPVT è da tre anni l'obiettivo a cui lavoriamo in laboratorio presso la Fondazione Maugeri: essa rappresenta una potenziale svolta nella cura di tutte le canalopatie cardiache, poiché interviene sul *primum movens* della malattia stessa: l'alterazione genetica.

L'obiettivo è infatti quello di sostituire il gene difettoso con il gene sano, garantendo al paziente una cura duratura nel tempo.

Allo stato dell'arte si è in grado di produrre dei vettori virali (adeno-associati) geneticamente modificati per infettare selettivamente le cellule cardiache e trasportare così il gene sano all'interno dei cardiomiociti. Diversi studi hanno dimostrato la sicurezza nell'uomo di questi vettori ed il loro possibile impiego clinico.

Nell'ambito della terapia genica vi sono diverse strategie percorribili e ci sono i vettori, ma molte cose vanno ancora migliorate. Ad esempio i vettori virali non rappresentano una *destination therapy* e potrebbero es-

sere sostituiti dagli exosomi (vescicole che vengono secrete da tutti i tipi di cellule e che veicolano varie molecole deputate alla comunicazione intercellulare, come ad esempio i miRNA o alcuni ormoni). Un obiettivo per il futuro sarebbe quello di produrre exosomi direttamente dal tessuto adiposo o dal miocardio del paziente stesso, in modo tale da evitare qualsiasi problema di rigetto. Un altro problema da risolvere è quello della delivery (ovvero il recapito del gene sano all'interno della cellula malata), che è molto più complessa nell'uomo piuttosto che nel piccolo cuore del modello murino che viene utilizzato in laboratorio. A questo proposito vanno migliorati anche i cateteri usati per la delivery. Inoltre, mancano modelli di animali knocked-in di grossa taglia. L'unico attualmente disponibile è il maiale, mentre non sono disponibili modelli di primati (che per le loro caratteristiche fisiche assomigliano maggiormente all'uomo) poiché, dato il disinteresse economico da parte dell'industria all'allevamento delle scimmie, mancano le conoscenze di base di ingegneria genetica e non sono stati ancora sviluppati protocolli di fecondazione in vitro su questi animali.

È difficile quindi definire le tempistiche dell'approdo in clinica della terapia genica, perché dipendono anche da tutta una serie di altri settori della ricerca e dello sviluppo tecnologico (come ad esempio quelli sopra menzionati), che non possono essere influenzati direttamente dal ricercatore.

Ci vorranno ancora anni di lavoro, ma rispetto a qualche decennio fa possediamo i mezzi e le conoscenze sufficienti per incominciare ad addentrarci con profitto in un campo che era fino a poco tempo fa totalmente preclinico.

Trovo eccitante l'idea di dover ancora scoprire tante cose, così come anche guardarmi alle spalle e ripensare agli anni di lavoro in cui abbiamo raccolto le casistiche, fatto analisi genetiche e curato molti pazienti. Nel corso della mia carriera ho visto e vissuto gran parte della storia della CPVT, partendo dall'osservazione dei primi pazienti, di cui non si capiva bene neppure da che malattia fossero affetti, fino all'identificazione del gene responsabile della malattia ed ora ho portato a termine con successo il primo tentativo di terapia genica in un topo affetto da CPVT. Questo percorso dimostra anche come la semplice osservazione clinica, nucleo fondante del metodo scientifico di galileiana memoria, sia ad oggi ancora attuale e centrale nella riflessione scientifica.

Tornando alla CPVT, questa malattia rappresenta un candidato idoneo alla terapia genica perché, a differenza di altre malattie aritmogeniche,

è relativamente semplice dal punto di vista elettrofisiologico e inoltre, visto il suo meccanismo patogenetico, potrebbe rispondere anche ad una infezione che non colpisca il 100% delle cellule.

Quando sarà possibile un trial clinico nell'uomo?

Dal punto di vista tecnico un trial clinico è fattibile, perché lo studio CUPID (calcium up-regulation by percutaneous administration of gene therapy in cardiac disease) sta dimostrando la sicurezza nell'uomo dei vettori virali adeno-associati, che quindi possono essere usati in clinica.

Quello che ancora è incerto è il comportamento delle agenzie regolatorie nel definire se lo studio che abbiamo condotto sul topo sia già sufficiente per passare alla fase sperimentale sul paziente. Bisogna infatti ricordare che il cuore è un organo vitale, nel quale una terapia virale inserisce un gene che si esprime per 10-15 anni dato il basso turnover cellulare di questo organo. Qualora il gene inserito si rivelasse dannoso, poiché attualmente non è possibile eliminarlo in sede, potrebbe addirittura portare all'exitus il paziente. Dall'altra parte però, le agenzie regolatorie subiscono forti pressioni ad accelerare i tempi da parte delle famiglie dei pazienti affetti, refrattari alla terapia convenzionale, la cui vita è costantemente in pericolo.

In conclusione, i tempi di arrivo della terapia genica in clinica dipendono dal comportamento delle agenzie regolatorie, dagli investimenti per la ricerca, per lo sviluppo industriale di modelli animali e di nuove strumentazioni e dalla disponibilità di pazienti idonei al trattamento.

Scaffale borromaico

MATTEO BASORA

Le origini del Collegio Borromeo «in casa del Dottor Gratiano»

A quasi un secolo dall'uscita del volume di Maiocchi e di Moiraghi dedicato alla figura di Federico Borromeo studente,¹ credo sia importante approfondire la questione legata all'origine del collegio. Questi studiosi hanno avuto il merito di sottolineare come una comunità di studenti fosse riunita, ancor prima dell'apertura dell'istituzione, in casa di Nicolò Graziano, docente di diritto civile all'Università, che aveva ospitato nella sua dimora l'Accademia e aveva provveduto alla stesura delle norme interne,² regolamento questo redatto vent'anni prima delle Costituzioni del collegio.³ Sulla questione era ritornato Vismara offrendo un'analisi dettagliata delle Costituzioni, soffermandosi in particolare sulle varie fasi di redazione di queste.⁴ Lo studioso segnala che nelle norme di Graziano sono contenuti i principi informatori delle future regole interne, ma non confronta analiticamente i due testi per far emergere la perfetta corrispondenza di intenti. In questo mio contributo cercherò da una parte di ricostruire la figura di Nicolò Graziano, insigne giurista ora del tutto dimenticato,⁵ e dall'altra di dimostrare come le regole in casa Graziano possano essere considerate le prime “costituzioni borromaiche”.

¹ R. MAIOCCHI, A. MOIRAGHI, *L'alto Collegio Borromeo. Federico Borromeo studente e gli inizi del Collegio*, Scuola tipografica Artigianelli, Pavia 1916.

² Il *Modo di vivere in casa del Dottor Gratiano* è allegato alla lettera di Nicolò Graziano a Carlo Borromeo del 7 gennaio 1567 (Biblioteca Ambrosiana di Milano [BAM], *Epistolario di S. Carlo*, F 109 Inf, 14, cc. 27r-28r). Il documento, già pubblicato in R. MAIOCCHI, A. MOIRAGHI, *L'alto Collegio Borromeo...*, pp. 21-22, si allega in appendice in una nuova trascrizione rivista sull'originale.

³ *Constitutiones almi Collegii Borromaei Ticini quas de mente S. Caroli Borromaei Card. et Archiep. Mediol. Ludouicus Moneta scripsit approbaruntque Summi Pontifices Sixtus V et Paulus V anno 1587 et 1610*, Mediolani 1652.

⁴ G. VISMARA, *Le costituzioni del Collegio da Carlo a Federico Borromeo*, in *I quattro secoli del Collegio Borromeo di Pavia*, Alfieri e Lacroix, Milano 1961, pp. 57-110.

⁵ Il nome di Nicolò Graziano non compare nel *Dizionario biografico dei giuristi italiani (XII-XX secolo)*, a cura di I. Biocchi, E. Cortese, A. Mattone, M.N. Miletti, Il Mulino, Bologna 2013 ed è solamente menzionato in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, vol. I, *Dalle origini all'età spagnola*, t. II, *L'età spagnola*, a cura di D. Mantovani, Cisalpino, Milano 2013.

Nicolò Graziano: dotto giurista e uomo pio

Nicolò Graziano da Udine, figlio del giureconsulto Francesco, avvocato fiscale in Friuli, si laureò *in utroque iure* all'Università di Padova il 26 agosto 1552.⁶ Fu promotore di lauree (1555-1557), *publice profitens* (1557-1558) e docente di Istituzioni (1558-1559) nello Studio padovano.⁷ Nel 1559 fu chiamato a Macerata «*ad primam ordinariam vespertinam lectionem iuris civilis*», incarico che gli fu rinnovato nel 1561 per quattro anni, poi per ulteriori due.⁸ Fu, per incarico del Consiglio di Credenza, tra i compilatori dei nuovi *Statuta* dello Studio approvati nel 1564.⁹ All'atto della conferma nel 1566 a lettore primario raggiunse lo stipendio di 300 scudi e una onoranza (donazione fittizia) di altri 100.¹⁰ Dal novembre 1566 però si trasferì a insegnare nello Studio di Pavia, dove morì nel 1588.¹¹ Luca Contile ci fornisce alcuni dettagli sulla vita e l'opera di Graziano, membro dell'Accademia degli Affidati con il nome di Zelante.¹² «Havendo dato principio a gli studi legali, ritiratosi da piaceri giovenili con vigilantia e sudore, molto tempo consumò nello acquisto di tanto

⁶ Cfr. *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini ab anno 1551 ad annum 1565*, a cura di E. Dalla Francesca e E. Veronese, Antenore, Roma-Padova 2001, doc. 178.

⁷ Cfr. *Acta graduum academicorum Gymnasii Patavini...*, docc. 392, 595, 616-617, 729, 731, 743, 766, 817, 820, 848-849, 928.

⁸ Cfr. S. SERANGELI, *I docenti dell'antica Università di Macerata (1540-1824)*, Giappichelli, Torino 2010, p. 49.

⁹ Cfr. A. MARONGIU, *L'Università di Macerata nel periodo delle origini*, in "Annali della Università di Macerata", XVII (1948), pp. 3-73: 27-28.

¹⁰ *Ibi*, p. 33.

¹¹ Cfr. Archivio di Stato di Pavia [ASPv], Fondo antico dell'Università, *Syllabus lectorum*, cart. 17, s.v.; Ercole Lodi in una lettera a Carlo Borromeo del 7 gennaio 1567 racconta che «Questa matina il s.^r Dottor Gratiano ha fatto il suo principio con una lunga, dotta et ornata oratione, con la quale non solo ha sodisfatto universalmente a tutto questo Studio et a la maggior audienza che egli potesse desiderar da questa città, ma ha ancho lassato presso di ciascuno una incredibile admiratione del singular valor suo essendosi col mezzo di essa dato a conoscere perfetto et eloquente oratore, poi persona di alto et retto giudicio, di belle lettere et di una profonda memoria, onde per questa sola dimostrazione già di certo si conclude ch'egli et con la dottrina et con l'esempio di sua vita sia per aquistarsi gran riputatione et per giovar infinitamente a questo Studio» (BAM, *Epistolario di S. Carlo*, F 109 Inf, 16, cc. 34r-v, 49r-v).

¹² *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Academici Affidati et con le interpretationi et croniche*, Pavia 1574, c. 134.

immortal tesoro e con il consenso delle università fu adornato del grado e fino ne i primi anni delle letture». Giunto a insegnare a Pavia, dopo l'esperienza maceratese, «accettò la condotta dallo Eccellentissimo Senato nella prima Scuola della mattina, e poi per far lo studio tutto chiaro per concorrenti famosi e conosciuti, fu questo nobile Academico Zelante alla concorrenza del Bolognetto e perciò trasportato alle letture della sera, nelle quali mostra quanto sieno state continue e faticose le vigilie in guadagnarsi le discipline imperiali e pontificie». Tra le sue particolarità Contile segnala «destrezza, amorivolezza e suavità nello insegnare, in guisa che per tanto giovamento ha degli auditori numeroso concorso». Fin qui il ritratto di un eccellente professore, ma soprattutto Graziano è «cortese, benigno, pio, giocondo, conversevole e cristiano esemplare». Le informazioni di Luca Contile sono confermate dai *Rotuli lectorum*:¹³ negli anni 1566-1571 il Graziano fu incaricato della lettura civile mattutina con stipendio di 2000 lire (aumentato a 2500 nell'anno 1571-1572). Passò successivamente all'insegnamento serale fino al 1588. Lo stipendio aumentò negli anni fino a raggiungere la considerevole cifra di 5500 lire. Questo dato sorprende maggiormente se si pensa che «dalla seconda metà del Cinquecento sono elementi locali ad essere prevalentemente chiamati all'insegnamento universitario»¹⁴ e che la dotazione, invariata per lungo tempo, costituisce un problema alla chiamata di professori di vaglia. Negli anni tra il 1499 e il 1599 su 149 lettori del portico legale 81 sono pavesi e solo 20 «esteri» (cioè non lombardi), di cui 1 da Udine, Nicolò Graziano.¹⁵ Le retribuzioni, tuttavia, non sono predeterminate; variano sia in funzione della cattedra occupata (per la facoltà legale quelle vespertine di diritto civile e canonico sono le più ambite), sia in funzione dell'importanza del docente. Se è vero infatti che alle cattedre più importanti corrispondono generalmente stipendi più elevati, tuttavia non mancano anche differenze tra lettori ai quali è affidato in concorrenza il medesimo insegnamento. Così, per esempio, negli anni dal 1566 al 1571 l'insegnamento di diritto civile del mattino (la cui cattedra è vacante) è affidato contemporaneamente a Nicolò Graziano con la retribuzione

¹³ ASPv, Fondo antico dell'Università, *Rotuli lectorum*, cartt. 20-21.

¹⁴ M.C. ZORZOLI, *Università, dottori, giureconsulti. L'organizzazione della "facoltà legale" di Pavia nell'età spagnola*, CEDAM, Padova 1986, p. 27.

¹⁵ *Ibi*, p. 186.

annua di 2000 lire e al pavese Giacomo Beretta¹⁶ con 1500 lire (aumentate poi a 1800 negli anni 1569-1570 e infine a 2000 nel 1570-1571).¹⁷

La nascita del Collegio

Ancor prima di prendere possesso della diocesi di Milano nel 1565, Carlo Borromeo aveva già posto le basi per la realizzazione a Pavia, città nella quale egli aveva compiuto i suoi studi accademici e si era laureato *in utroque iure* nel 1559, di un collegio, al fine di consentire a giovani onesti e capaci, ma privi di beni, di attendere agli studi universitari. Ciò era già avvenuto con la nascita di altri istituti e collegi, anche nella stessa città di Pavia (tra i più celebri il Collegio di S. Agostino creato dal cardinal Branda Castiglioni nel 1429),¹⁸ come fondazioni di carità, ma gli elementi di novità che contraddistinguono i due collegi pavesi della Riforma (Borromeo e Ghislieri) sono da un lato le dimensioni e il numero di studenti che si propongono di accogliere, dall'altro il contributo che essi davano a quella riforma dell'università voluta dal Concilio di Trento, volta a formare una classe dirigente rinnovata grazie a un'adeguata educazione spirituale e dottrinale.¹⁹ L'istituzione del collegio si inserisce in un quadro più ampio di riforma iniziata dal cardinale nel 1565 che aveva come principale finalità l'applicazione dei decreti disciplinari del Concilio relativi alla cura

¹⁶ Giacomo Beretta di Frascarolo fu docente nell'Università di Pavia di Istituzioni (1553-1555) e di diritto civile (1555-1578). Membro del cittadino collegio dei giureconsulti, è eletto principe dell'Accademia degli Affidati nel 1562. Nel 1565 è nominato lettore accademico del Collegio Borromeo e assume allo stesso tempo l'incarico di avvocato del medesimo collegio. Cfr. *Syllabus lectorum*, s.v. (vedi nota 11).

¹⁷ Cfr. *Rotuli lectorum* (vedi nota 13).

¹⁸ Sui collegi pavesi cfr. M. BENDISCIOLI, *I collegi e l'università*, in *Discipline e maestri dell'Ateneo pavese*, Mondadori, Milano 1961, pp. 351-379; A. MILANESI, *I collegi universitari*, in *Storia di Pavia*, vol. IV, t. II, *L'età spagnola e austriaca*, a cura della Banca del Monte di Lombardia, Milano 1995, pp. 595-611. Sul Collegio Castiglioni cfr. A.L. VISINTIN, *Il più significativo precedente del Collegio Ghislieri: il Collegio Universitario Castiglioni (1429-1803)*, in *Il Collegio Universitario Ghislieri di Pavia. Istituzione della Riforma cattolica (1567-1860)*, t. I, Giuffrè, Milano 1966, pp. 49-89.

¹⁹ Cfr. X. TOSCANI, *Il Collegio Borromeo*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, vol. I, t. II, pp. 933-946: 933-942; S. NEGRUZZO, *L'attenzione di San Pio per la formazione culturale dei giovani*, in *San Pio V nella storia*, Convegno in occasione del terzo centenario di canonizzazione di papa Pio V (Collegio Ghislieri 24 maggio 2012), a cura di C. Bernasconi, Ibis, Como-Pavia 2012, pp. 23-32.

delle anime, la creazione di istituti per il ministero pastorale (sinodi e visite) e per la formazione dei chierici (seminari), la fondazione di collegi per i laici (Collegio dei Nobili e Collegio Borromeo).²⁰ Particolare attenzione rivolse il cardinale ai maestri e alla loro attività pedagogica; già nel primo concilio provinciale (1565) si era sottolineata la necessità che nelle scuole insegnassero persone «*non minus fidei et vitae quam doctrinae et scientiae laude commendati*». Anche nell'istituzione del collegio pavese si coglie la volontà di educare gli studenti secondo una prassi di vita cristiana e le sue costituzioni «per lo sviluppo delle pratiche di pietà (messa quotidiana, recita dell'ufficio) e degli esercizi ascetici (meditazione ed esame di coscienza quotidiani) lo fanno oggi apparire più vicino ad un seminario di chierici che ad un collegio di giovani destinati alla vita del mondo».²¹

Il regolamento di Nicolò Graziano

Quella del maestro, che tiene scuola nella propria dimora a convittori, è tradizione antica: il Crispolti riteneva utile che lo studente si recasse alla scuola lontano dai parenti e «che si sforzasse di stare in casa di alcun dottore della sua professione, che con la scienza avesse accoppiata la vita buona».²² La vera novità, però, introdotta da Nicolò Graziano è il regolamento da lui redatto, al quale dovevano attenersi i suoi ospiti. Era il Graziano, oltre che dotto giurista, uomo onesto e pio (secondo le norme sopra ricordate del concilio provinciale del 1565), ma ciò che più sorprende è che nelle sue regole fossero già presenti gli ideali universitari del cardinale che si sarebbero poi concretizzati nella stesura delle Costituzioni. Giunto in città anche grazie all'intervento di Carlo Borromeo,²³ il Graziano aprì la sua casa e vi accolse i protetti del cardinale, tra i quali

²⁰ Cfr. M. MARCOCCHI, *Il Collegio Borromeo nel quadro della riforma di S. Carlo*, in *I quattro secoli del Collegio Borromeo di Pavia*, pp. 39-55.

²¹ M. BENDISCIOLI, *S. Carlo Borromeo e la Riforma cattolica*, in "Studi e materiali di storia delle religioni", 38 (1967), pp. 53-77: 66.

²² *Idea dello scolare che versa negli studi, affine di prendere il grado del dottorato. Del signor Cesare Crispolti perugino canonico, et dottore, Accademico Insensato*, Perugia 1604, p. 18.

²³ Lettera di Carlo Borromeo a Giovanni Francesco Bonomi del 14 agosto 1566: «Sto anche in pratica, ricercatone et pregatone dal car.^{al} Commendone, di procurare al Dottor Gratiano la prima lettura in Pavia in luogo del Cefalo che è stato condotto a Padova» (BAM, *Epistolario di S. Carlo*, F 37 Inf, 166, cc. 311r-312v).

i conti Pietro dal Verme e Giovanni Battista di Savoia.²⁴ Questa casa, funzionando proprio come un collegio o un'accademia, di cui Graziano tenne il governo e in cui promosse gli studi e la disciplina, aveva bisogno di regole da seguire, le quali furono inviate nel gennaio del 1567 al Borromeo per sottoporle al suo giudizio. Questo regolamento, per l'attenzione rivolta sia alla formazione culturale degli scolari, i quali devono frequentare «i studi con guadagno dell'hore deputate», sia e soprattutto alle pratiche di pietà e agli esercizi spirituali, è conforme alle regole imposte nei seminari e nei collegi istituiti dai religiosi.²⁵ È prescritto ai convittori l'osservanza di «tutti i precetti della Chiesa S.^{ta} [...] senza preterire alla messa»,²⁶ la recita giornaliera dell'orazione²⁷ e soprattutto di ricevere i sacramenti «almeno una volta il mese». ²⁸ Ciò che più colpisce in questo regolamento è proprio la *pietas* eucaristica del Graziano, in linea con il pensiero di Carlo Borromeo, uno dei maggiori diffusori, insieme con Gaetano Thiene e Ignazio di Loyola, della pratica della comunione frequente. Gli scolari inoltre devono evitare qualunque «caggion di villania o rumore», astenersi dall'ingiuria e da «tutte le dishonestà non men di

²⁴ Lettera di Nicolò Graziano a Carlo Borromeo del 10 ottobre 1566: «Per gratia di Dio et con il buon testimonio di V. S. Ill.^{ma} ho havuto la condotta in Pavia [...]. Di già ho dato ordine in Pavia della casa» (BAM, *Epistolario di S. Carlo*, F 108 Inf, 113, cc. 232r-v, 239r-v).

²⁵ Per i seminari cfr. A. RIMOLDI, *I documenti della sezione XI dell'Archivio della Curia Arcivescovile di Milano riguardanti le regole di S. Carlo per i Seminari Milanesi dal 1564 al 1599*, La scuola cattolica, Venegone inferiore 1967; per il Collegio Castiglioni cfr. A.L. VISINTIN, *Il più significativo precedente del Collegio Ghislieri...*; per il Collegio Ghislieri cfr. M. MARCOCCHI, *La personalità di Pio V e le direttive religiose, disciplinari e culturali delle costituzioni del collegio Ghislieri*, in *Il Collegio Universitario Ghislieri di Pavia...*, t. I, pp. 91-129; per il Collegio Borromeo cfr. M. MARCOCCHI, *Il Collegio Borromeo nel quadro della riforma di S. Carlo* e G. VISMARA, *Le costituzioni del Collegio da Carlo a Federico Borromeo*. Un precedente illustre è il Collegio di Spagna di Bologna, per il quale cfr. A.L. VISINTIN, *Due collegi universitari del tardo Medioevo*, in *Il Collegio Universitario Ghislieri di Pavia...*, t. II, 1970, pp. 297-311.

²⁶ L'obbligo di partecipare quotidianamente alla messa era prescritto anche nei seminari, nei collegi pavesi Castiglioni, Borromeo e Ghislieri e nel Collegio di Spagna di Bologna.

²⁷ Era dovere degli studenti recitare giornalmente l'orazione anche nei seminari e nei collegi Castiglioni, Borromeo e Ghislieri.

²⁸ Solamente nei seminari e nel Collegio Borromeo era imposta la comunione mensile. Nei collegi Castiglioni e Ghislieri almeno quattro volte all'anno, nel Collegio di Spagna di Bologna solamente due.

parole o cenni che di fatti».²⁹ Sono inoltre proibiti il gioco d'azzardo, il «canto di cose lascive et sporche» e consentite, invece, alcune attività sportive e ricreative come «la palletta, il salto moderato et il palo».³⁰ Gli scolari non possono inoltre stare «fuori di casa doppo l'avemaria con qualsivoglia persona o pretesto».³¹ È prescritto infine di parlare latino «per ordinario et massimamente nelle dispute»,³² di rendere conto degli studi seguiti «con epilogo delle cose migliori» e sostenere ogni mese «qualche conclusione».³³ Se i riferimenti a questi capitoli non bastassero a provare una effettiva relazione tra l'Accademia fondata da Graziano nella sua casa e il Collegio Borromeo, due lettere, non esaminate da Maiocchi e Moiraghi, supportano questa tesi. Nella prima, scritta a monsignor Bonomi il 24 luglio 1566, parlando del Graziano, il Borromeo dichiara: «non son fuori di pensiero, quando il Collegio mio di Pavia sia in essere, di farlo Rettore et dargliene il governo et condurvi anche i Conti».³⁴ Come si evince dal testo, nelle intenzioni del cardinale i conti Pietro dal Verme e Giovanni Battista di Savoia sarebbero stati tra i primi alunni del collegio e il Graziano il primo a dirigerlo. Nell'altra lettera, indirizzata al Borromeo e datata 1 ottobre 1567, Pietro Galesini scrive: «Il s.^{re} Dottore Gratiani mi sollecita che io vadi a Pavia et habbi resolutione da V. S.^{ria} Ill.^{ma} che quei s.^{ri} vivino con tale ordine come se stessero nel collegio Borromeo».³⁵ Anche in questo caso è dichiarato che l'inten-

²⁹ Anche nelle costituzioni dei collegi Borromeo e Ghislieri è prescritto agli studenti di evitare le risse, gli alterchi e di astenersi dalle ingiurie.

³⁰ Erano vietati i giochi d'azzardo anche nel Collegio di Spagna di Bologna e nei collegi Castiglioni, Borromeo e Ghislieri. In Borromeo era consentito il gioco della «parva pila» e altri esercizi corporali non indecorosi. Le costituzioni del Castiglioni vietano l'uso di strumenti musicali, in Borromeo erano consentiti solo l'organo e l'arpicordo. Non appaiono, invece, nelle costituzioni del Ghislieri proibizioni relative alla musica.

³¹ Il divieto di uscire dopo l'Ave Maria era adottato anche nei collegi Borromeo e Ghislieri.

³² Anche nelle costituzioni dei collegi Borromeo e Ghislieri è prescritto ai giovani di parlare in latino.

³³ La pratica delle dissertazioni e disputazioni è regolamentata anche dalle costituzioni dei collegi Borromeo e Ghislieri. Tali prescrizioni erano già presenti negli statuti dei collegi Tornacense e Pratense di Padova, per i quali cfr. B. PAGNIN, *Collegi universitari medievali*, in *I quattro secoli del Collegio Borromeo di Pavia*, pp. 229-242.

³⁴ Lettera di Carlo Borromeo a Giovanni Francesco Bonomi del 24 luglio 1566 (BAM, *Epistolario di S. Carlo*, F 37 Inf, 158, cc. 289r-291v).

³⁵ Lettera di Pietro Galesini a Carlo Borromeo del 1 ottobre 1567 (BAM, *Epistolario di S. Carlo*, F 78 Inf, 74, cc. 178r-v, 183r-v).

zione del giurista è quella di formare culturalmente e spiritualmente una prima e piccola comunità di studenti borromaici. Ritengo pertanto che l'affermazione di Maselli, secondo il quale «al Collegio Ghislieri spetta il vanto di essere stato il primo dei due collegi pavesi a funzionare, benché il Borromeo vanti la priorità nella posa della prima pietra»,³⁶ dovrebbe essere rivista e riconsiderata alla luce di queste testimonianze epistolari.

Modo di vivere in casa del Dottor Gratiano

S'ami Dio con il core, con le parole et con le attioni, et con questo mesuri ogn'uno i pensieri et l'opere nei studij per l'intelletto et nella volontà per la vita.

Si facci ogni giorno oratione.

Si servino tutti i precetti della Chiesa S.^{ta}.

Si frequentino i S.^{mi} Sacramenti almeno una volta il mese.

Si spendino le feste a quel fine che furono instituite.

Si porti l'uno al altro honor et rispetto.

Non sia mai alcuna caggion di villania o rumore in casa né fuori; né sarrà escusato chi con ingiuria o questione cercherà di risentirsi dell'insolenza perché si proibisce l'impatentia nell'uno et nell'altro, ma il tutto si riferisca a chi tocca il rimediare.

Si sbandiscono affatto tutte le dishonestà non men di parole o cenni che di fatti, et insieme ogni grido, schiamazzo et atto dissoluto e poco civile.

Si frequentino i studi con guadagno dell'hore deputate et con pensiero di render conto ogni giorno et ancho nel fine della settimana et del mese, et ancho chi potrà dell'anno con epilogo delle cose migliori.

Si parli lattino per ordinario et massimamente nelle dispute, et dei studi.

S'ha a leggere et s'hanno a fare altri essercitij come sarrà dispensato et senza repplica.

La sera venghi ogn'uno apparecchiato per riferire et disputare circha lo studio di quel giorno, et in questi essercitij non vi sia motto né di burle, né di riso, né di altre cose tali ma solo quiete et rispetto sacro.

Sia ogn'uno tenuto metter fuori ogni mese et sostener qualche conclusione.

³⁶ D. MASELLI, *Borromeo e Ghislieri al loro nascere*, in "Annuario del Collegio Ghislieri 1952-1954", (1955), pp. 61-69: 67.

Non stia alcuno fuori di casa doppo l'avemaria con qualsivoglia persona o pretesto.

Non si entri nelle camere d'altri senza licenza del Dottore.

Si lassi ogni giocho non permesso, de' quali si permette la palletta, il salto moderato et il palo però tutto a suo tempo doppo pranso, i schacchi et la musica intendendosi per senpre sbandito il canto di cose lascive et sporche insieme con il giochar dannari, né cose da mangiare o simili.

Sia tenuto ciascuno conferire con il Dottore ogni intrinsichezza che s'habbi con qualsivoglia persona fuori di casa; né si pratici in luochi sospetti o vili.

Nella stagione presente conviene levare a xij hore; et la mattina 4, o per chi non potesse, tre hore per il manco di studio ordinario. Dipoi, senza preterire alla messa, all'essercitio del corpo, ai ragionamenti et altre cose buone, sin'alle xvij hore, doppo le quali s'anderà a pranso; doppo pranso due hore di recreatione honesta et doppo queste in studio sin'alle xxij, et poi agl'essercitij et ragionamenti. A l'Avemaria in studio, a iij hore a cena et a 5 all'oratione per andarsi con la gratia di Dio a riposare.

Nell'altre stagioni si reduranno l'hore di mano in mano alla sopradetta proportion.

L'emenda degl'errori di coloro che contrafaranno a i soprascritti capitoli: doppo le prime secrete correctioni sarranno buone penitenze, in quel modo che parerà alla discretione del Dottore con il consiglio di due dell'Achademia eletti a questo fine, alle quali chi contrafacesse s'intenda non esser più dell'accademia.

FEDERICA BARBIERI, SARA EUSEBI

Giuseppe Ferrari,
alunno del Collegio Borromeo.
Note biografiche

Giuseppe Ferrari nacque a Milano il 7 marzo 1811 da Giovanni, medico, e Rosalinda. Compì i suoi studi nel Ginnasio-Liceo di S. Alessandro dal 1820 al 1827; si iscrisse poi alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Pavia, dove – alunno del Collegio Borromeo – si laureò *in utroque iure* nel giugno 1832. Si interessò di filosofia, coltivandola nel cerchio della gioventù milanese riunita attorno a Gian Domenico Romagnosi.¹

Nell'aprile del 1838 si recò a Parigi, spinto dall'ammirazione per la cultura filosofica, storica e politica francese. Il 27 agosto 1840 sostenne l'esame di Dottorato in Filosofia alla Sorbona, presentando due tesi intitolate rispettivamente *De religiosis Campanellae opinionibus* e *De l'Erreur*, in cui prendeva in considerazione il pensiero religioso di Tommaso Campanella.

Dal 1838 al 1847 collaborò regolarmente con la "Revue des Deux Mondes": si trattene in Francia per un totale di ventun anni, e vi frequentò Victor Cousin, Augustin Thierry, Claude Fauriel, Jules Michelet e Edgar Quinet, come pure gli intellettuali e gli emigrati italiani che si riunivano nel salotto della principessa di Belgioioso. Nel 1840 fu docente di filosofia al Liceo di Rochefort-sur-mer; l'anno seguente venne nominato professore supplente all'Università di Strasburgo.

Per aver attaccato alcune posizioni del partito cattolico con affermazioni improntate allo scetticismo, nonché per aver dimostrato attenzione

¹ Per aspetti relativi alla vita e alle opere di Giuseppe Ferrari è d'obbligo il riferimento alla voce *Giuseppe Ferrari* nel vol. 46 (1996) del *Dizionario Biografico degli Italiani*, redatta da F. DELLA PERUTA. Per una bibliografia degli scritti di Ferrari si rinvia senz'altro a S. ROTA GHIBAUDI, *Giuseppe Ferrari. L'evoluzione del suo pensiero (1838-1860)*, Olschki, Firenze 1969. Si segnalano inoltre le antologie *Scritti politici*, a cura di S. Rota Ghibaudi, Utet, Torino 1973; *Scritti politici*, a cura di E. Sestan, Einaudi, Torino 1977 (ristampa della precedente edizione, Milano-Napoli 1957); *Scritti di filosofia e di politica*, a cura di M. Martirano, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006. Di riferimento è il volume *Giuseppe Ferrari e il nuovo Stato italiano*, Atti del convegno internazionale (Luino 5-6 ottobre 1990), a cura di S. Rota Ghibaudi e R. Ghiringhelli, Cisalpino, Milano 1992. Di grande rilievo è lo studio *La littérature populaire in Italie*, apparso sulla "Revue des Deux Mondes" nel 1839-1840, tradotto in italiano con il titolo *Saggio sulla poesia popolare in Italia*, in Id., *Opuscoli politici e letterari*, ora per la prima volta tradotti, Tipografia Elevetica, Capolago 1852, pp. 431-547. Il saggio sarà argomento di un approfondimento nel prossimo numero dei "Quaderni Borromaici".

nei confronti della Riforma luterana, fu accusato di insegnare dottrine atee e socialiste, quindi sospeso dall'insegnamento nel 1842. Avendo appreso il "caso Ferrari" dalla stampa, Pierre-Joseph Proudhon dimostrò interesse per lo studioso e per i suoi scritti: fu l'inizio di un'amicizia che si protrasse fino alla morte di Prudhon, avvenuta nel 1865.

A partire dal 1847 Ferrari militò tra gli avversari repubblicani della monarchia orleanista; durante le Cinque giornate di Milano fu accanto a Carlo Cattaneo; deluso tuttavia dai risultati della "rivoluzione", fece ritorno in Francia.

Il 2 dicembre 1851, in seguito al colpo di Stato che mise fine alla Seconda Repubblica e portò al trono Napoleone III, Giuseppe Ferrari, ricercato come repubblicano, dovette rifugiarsi a Bruxelles.

Nel dicembre 1859 fece definitivamente ritorno a Milano per prendere parte alle vicende che avrebbero portato all'unificazione italiana. Eletto deputato al Parlamento del Regno di Sardegna nel 1859, fu confermato nelle elezioni del 1861: sedette ininterrottamente sui banchi della Sinistra per sei legislature, fino al 1876.

In Parlamento prese a più riprese posizione a favore di una costituzione federale. Si pronunciò inoltre contro la cessione di Nizza e della Savoia alla Francia (1860) e contro il trattato commerciale con la Francia (1863); si espresse in difesa di Garibaldi riguardo ai fatti d'Aspromonte (1862) e a favore dello spostamento della capitale da Torino a Firenze (1864); partecipò attivamente ai dibattiti sulla proclamazione di Roma capitale, nonché sul brigantaggio e sulla situazione finanziaria del nuovo Regno.

Eletto senatore nel maggio 1876, si spense improvvisamente nella notte fra il 1° e il 2 luglio dello stesso anno.

Tracce documentarie²

Si riportano di seguito le trascrizioni di due documenti che aiutano a chiarire alcuni aspetti della formazione di Ferrari. Si trascrivono in primo luogo

² I documenti relativi a Giuseppe Ferrari sono conservati presso il Museo del Risorgimento di Milano e in molti altri archivi; fra questi vanno menzionati l'Archivio di Stato di Pavia e naturalmente l'Archivio del Collegio Borromeo (l'elenco completo si trova in C.M. LOVETT, *Giuseppe Ferrari and the Italian Revolution*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1979, p. 249). Le curatrici ringraziano Ezio Barbieri, che ha verificato le trascrizioni.

(Documento 1) l'intestazione e le note contenute nella pagina del registro del Collegio relativa agli studi di Giuseppe Ferrari (Archivio Collegio Borromeo, Pavia, Rettore-Alunni, Registro 627; figg. 1-2); nelle annotazioni si fa riferimento alle successive vicende professionali dello studioso.

Il secondo documento è invece conservato presso l'Archivio di Stato di Pavia, insieme agli altri documenti preunitari dell'Università (Archivio di Stato, Pavia, Università, Giurisprudenza, Diplomi di Lauree anche Dottorato 1832-1833, cart. 643; figg. 3-4): come i suoi colleghi, in occasione del conferimento del titolo di laurea, Giuseppe Ferrari fu tenuto a sottoscrivere una «reversale», nella quale dichiarava la propria estraneità a qualsiasi forma di associazione segreta.

Documento 1

Ferrario Sig^r. Giuseppe figlio del fu D^r. Fisico Giovanni, e della Signora Rosalinda Ferrario di Milano dell'età d'anni 17, che ha compito il Corso Ginnasiale e Filosofico a S^t. Alessandro, nominato in Alunno di quest'Almo Collegio da S. E. il Sig^r. Conte Patrono Giberto Borromeo Arese con Patente 23 Ottobre 1827, ed ammesso al convitto il giorno 4 Novembre, essendo stato raccomandato da sua Madre e dalla Signora Marianna Zuccoli.

[...]

Osservazioni

Condotta disciplinare complessiva

Sufficientemente conforme.....

N.B. Abbandonata la patria nel 1838, s'è fatto francese in anima e in corpo. Fatto Prof.^e di filosofia nel Liceo di Strasburgo, dovette dopo un anno lasciare d'ordine sup^{(erior)e}. quella scuola, per volervi insegnare³ le dottrine communistiche. E ora /1843/ a Parigi col titolo di Prof. Aggr(egato) di Filosofia vi riceve una pensione di 1200 franchi. È a sufficienza benestante del suo. Scrive di filosofia, stampa e dice male dell'Italia e della religione di Cristo.

Documento 2

REVERSALE

Prescritta all'Art. VII. del Regolamento per gli esami rigorosi e la Laurea in Ambe le Leggi

³ Il testo originale riportava la dicitura *insegnarvi: volervi* è stato aggiunto in interlinea, con conseguente correzione di *insegnarvi* in *insegnare*.

Trovandomi io sottoscritto sul punto di conseguire la Laurea in Ambe le Leggi nell'I.R. Università di Pavia dichiaro e protesto in guisa di giuramento di non trovarmi implicato in alcuna Società o Corporazione segreta, né nell'interno degli Stati Austriaci, né all'Estero, e di non appartenervi giammai in avvenire.

In fede

Pavia questo giorno di *Sabato 9 Giugno 1832*

Giuseppe Ferrari

Pavia il giorno ed anno suddetto

Certifico io sottoscritto vera la premessa segnatura del Sig. *Giuseppe Ferrari di Milano Alunno Borromeo* fatta in mia presenza

Bolognini F. Cancelliere

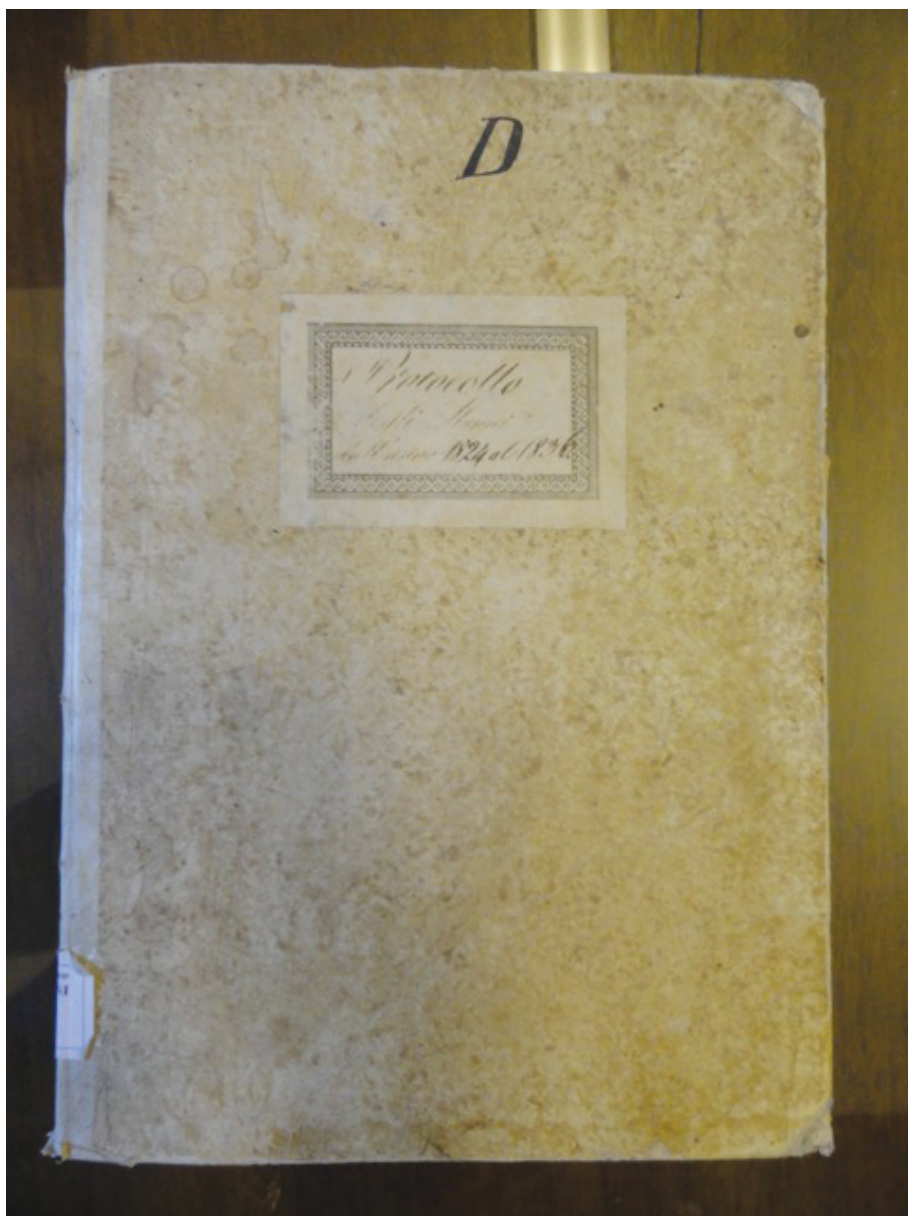


Figura 1.

Immagini, ricerche

WALTER MINELLA

Pietro Prini a cento anni dalla nascita

1. Cenni sulla vita

Pietro Prini (Belgirate, 1915 – Pavia, 2008) è stato uno dei più importanti filosofi di orientamento cristiano nel Novecento italiano. Il centenario della nascita può fornire l'occasione per un ripensamento della sua ricerca, che risulta per molti aspetti ancora attuale. Poiché il pensiero filosofico è sempre, in ultima analisi, autobiografico (questa è una delle lezioni della filosofia di Prini), è opportuno premettere alcune annotazioni intorno alla vita esteriore del filosofo. Ci possono fornire una traccia le sue città. La più importante fu sicuramente Roma, il luogo della maturità e dell'affermazione professionale: anzitutto come docente all'Università di Roma "La Sapienza", a cui era stato chiamato nel 1964 come professore ordinario di Storia della Filosofia nella Facoltà di Magistero (terrà questa cattedra fino alla pensione nel 1985). Poi come organizzatore culturale e *civil servant*: basti ricordare i diversi convegni sul "Mondo di domani" da lui promossi e di cui curò la pubblicazione, oppure le sue molteplici attività, parallele alla docenza universitaria (per esempio, fu Direttore del "Centro Europeo della Educazione" nella Villa Falconieri di Frascati, Direttore dal 1969 della "Scuola di Perfezionamento in Filosofia e di Preparazione all'Insegnamento Filosofico", membro dal 1994 al 1997 della *Consulta Qualità* della RAI, Presidente della Società Filosofica Italiana e Vice Presidente della Société Méditerranéenne de Philosophie, ecc.).

Ma un ruolo importante nella sua vita conservarono anche il paese di nascita, Belgirate, e la città della sua formazione universitaria, Pavia. A Belgirate Prini tornava tutte le estati: vi aveva fondato nel 1982 il "Premio internazionale di poesia Guido Gozzano", che veniva conferito ogni anno e, a testimonianza del suo attaccamento, dedicò un libro alla ricostruzione della storia del suo paese natale.¹ Quanto a Pavia, voleva dire tante cose,

¹ P. PRINI, *Terra di Belgirate* [1984], Nuova edizione con l'aggiunta di una Notizia sull'Autore, su iniziativa del Comune di Belgirate, 2005.

per Prini: anzitutto il Collegio Borromeo, dove aveva incontrato uno dei suoi primi maestri, Cesare Angelini, a cui rimase legato tutta la vita da un'intensa amicizia intellettuale e che lo protesse durante i durissimi anni tra il 1943 e il 1945, facendolo ricoverare presso il Collegio, allora trasformato in un ospedale militare. E poi l'Università, dove studiò dal 1937 al 1941 e dove svolse "esercitazioni" (così si chiamavano allora) in qualità di assistente di Michele Federico Sciacca, dalla laurea fino ai primi anni del dopoguerra,² quando seguì a Genova il suo maestro accademico, che gli fece ottenere un incarico di Storia della filosofia antica. A Pavia Prini tornò nel 2004, ospite della sorella, signora Orsola Prini Pavesi, e del nipote, dott. Maurizio Xausa Pavesi, morendovi nel 2008. In questa città è conservata, presso il Collegio Ghislieri, la sua biblioteca, uno strumento prezioso di lavoro per tutti gli studiosi del pensiero priniano.

Prini era entrato al Collegio Borromeo nel 1937, cioè a 22 anni, e non a 19, come sarebbe stato normale. Come mai? Perché, nei tre anni precedenti, Prini era stato allievo del Seminario di Novara, da cui uscì "per amore della filosofia", come mi disse in una conversazione privata, ossia perché convinto di non poter perseguire con la necessaria serietà e con il dovuto rigore gli studi filosofici in un ambiente che, a suo avviso, non prestava l'attenzione necessaria alla filosofia moderna e contemporanea.³ Prini fu allievo del Collegio Borromeo tra il 1937 e il 1941 e, tra il 1943 e il 1945, fu ricoverato presso il Collegio, allora trasformato in ospedale militare, grazie all'interessamento di Monsignor Cesare Angelini, rettore del Collegio, amico e protettore del giovane filosofo.⁴ L'invalidità fisica

² Cfr. la testimonianza di Italo Bertoni, *Prini a Pavia*, in *Il desiderio di essere. L'itinerario filosofico di Pietro Prini*, a cura di D. Antiseri e D.A. Conci, Studium, Roma 1996. Secondo Bertoni «è a Pavia – dallo studentato al Borromeo all'assistentato universitario, in quell'atmosfera culturale insieme fervida e felice pur nella drammaticità sofferta delle vicende personali e pubbliche e forse per ciò stesso intensamente feconda – che va cercata la genesi e l'originalità della sua riflessione».

³ In un'intervista, pubblicata dopo l'uscita del suo penultimo libro, la *Storia della filosofia cattolica italiana del Novecento*, Prini diceva che «l'originalità del pensiero cattolico [in Italia] è stata tarpata da queste due encicliche [la *Aeterni Patris* di Leone XIII (1879) e la *Pascendi dominici gregis* di Pio X (1907)], che hanno costretto le Università e i seminari cattolici ad una formazione molto deteriore. Ci sono dei saggi di filosofia scolastica e neoscolastica che hanno girato nei seminari fino alla metà del nostro secolo, che sono di una ridicola e spregevole qualità» (*Intervista a Pietro Prini*, a cura di Santo Arcoleo, in "Segni e comprensione", n.s., XII (1998), 33-34 gennaio agosto, p. 7).

⁴ Prini era allora affetto da una malattia polmonare, da cui guarirà grazie a una degenza nel sanatorio di Sondalo e a un'operazione chirurgica.

non impediva l'attività intellettuale. Ecco come Prini rievocherà quel periodo una sessantina di anni dopo, in una conferenza tenuta nel 2006: "[Nel 1943] ritrovai qui Cesare Angelini ... come custode dei beni del Borromeo quando era stato trasformato in ospedale militare, e Cesare Angelini fu la mia vicinanza più antica, più amica, più assolutamente amica, che mi salvò in quella circostanza così penosa ... Io sono molto grato perché Cesare Angelini mi faceva lavorare sopra, nella libreria che era il sottocamino. Entravo con una mia chiave, studiavo ed è venuto fuori uno dei saggi più belli anche per merito suo, perché veniva su forzandomi a cercare ... qualche bel passo, che a lui sapevo che piaceva, dalla lettura delle "Enneadi" di Plotino che io stavo facendo allora. E così è avvenuto che abbiamo passato delle ore bellissime insieme, anche per l'accordo cordiale che avevamo su quasi tutti i nostri problemi".

2. La filosofia di Prini: salvare la trascendenza, dialogare con la modernità

Si può dire che la filosofia di Prini si sviluppò tenendo fermi due principi fondamentali: 1. Salvare la trascendenza, riscoprendone le testimonianze e lo spazio di pensabilità e combattendo tutte le filosofie che in vario modo la negavano. 2. Dialogare con la modernità, considerata dialetticamente, nei suoi elementi positivi (le scienze, i valori della libertà, il progresso materiale) così come nei suoi limiti (la *hýbris*, la presunzione di essere padroni e possessori dell'universo, la mancanza di senso e di fondamento). Il confronto tra queste due istanze fondamentali, a cui Prini è rimasto fedele fino alla fine della sua vita, costituisce la peculiarità della sua impostazione. Dal punto di vista storico, si noti che tale atteggiamento non poteva affatto essere considerato come scontato nel mondo cattolico, almeno all'inizio della carriera intellettuale di Prini, perché anzi la posizione ufficiale del magistero si era caratterizzata, tra Ottocento e primo Novecento, per una pugnace contrapposizione alla modernità (si pensi, per fare un esempio paradigmatico, al *Sillabo* di Pio IX, del 1864).⁵

⁵ Non a caso l'allora cardinale Ratzinger nel 1982, facendo riferimento a due documenti del Concilio Vaticano II, la costituzione *Gaudium et spes* e la dichiarazione *Dignitatis humanae*, affermò che ci si trovava di fronte a «una revisione del Sillabo di Pio IX, una sorta di contro-Sillabo» (J. RATZINGER, *Theologische Prinzipienlehre. Bausteine zur Fundamentaltheologie*, Erich Wewel, München 1982, pp. 398-399).

Salvaguardare quelli che erano pensati come i diritti di Dio spesso conduceva a sminuire, se non a negare, i diritti dell'uomo, così come, d'altra parte, affermare i diritti dell'uomo spesso voleva dire negarne il rapporto costitutivo con la trascendenza, sradicarlo, trasformarlo da fine in mezzo per le più diverse ideologie o utopie o sperimentazioni, come dimostra tanta storia del Novecento.

I filosofi di riferimento di Prini sono sempre rimasti quelli indicati dai titoli dei suoi primi due libri, la raccolta di saggi *Itinerari del platonismo eterno* e la monografia *Gabriel Marcel e la metodologia dell'inverificabile*: partendo da Platone e Plotino egli giunge, attraverso un'interpretazione originale, fino a S. Agostino, S. Tommaso, Kant e Rosmini, per passare da qui all'esistenzialismo "ontologico" del Novecento (anzitutto Marcel ma anche Heidegger e Jaspers). Questa ricca costellazione filosofica gli permette di confrontarsi in modo rigoroso con le più rilevanti filosofie che potremmo definire in senso lato atee o immanentistiche, cioè negatrici della trascendenza. Per comodità di esposizione cominceremo da quest'ultimo aspetto del programma filosofico di Prini, cioè da quella che potremmo chiamare la sua *pars destruens*, per capire poi meglio la *pars construens*, ossia per poter meglio precisare quali siano i temi e le correnti filosofiche che egli recupera ed attualizza.⁶

3. Le critiche alle filosofie moderne negatrici della trascendenza

Queste filosofie sono sostanzialmente riconducibili a tre filoni principali: il (neo)idealismo storicista e la sua variante materialistica "rimessa con i piedi per terra", lo scientismo (neo)positivista, infine il nichilismo di derivazione nietzscheana, che in modo degradato e deforme si afferma nell'età post-moderna come implicito senso comune dell'"ultimo uomo".

⁶ Per un esame analitico dell'evoluzione del pensiero di Prini mi permetto di rimandare alla mia monografia, di prossima pubblicazione, su *Pietro Prini*, oltre che ai principali contributi critici sul pensiero del filosofo piemontese: *Il desiderio di essere...*; B.G. MUSCHERÀ, *Ontologia del desiderio in Pietro Prini*, Marietti, Genova-Milano 2005; *Pietro Prini filosofo e uomo*, a cura di M. Flematti, Alberti, Verbania-Intra 2012.

3.1 *Il neoidealismo “di destra” e “di sinistra” (il materialismo storico)*. Il neoidealismo nella sua versione “di destra”, gentiliana, era il correlato filosofico del fascismo (anche se certo non va dimenticata la variante liberale di Croce), mentre nella versione “di sinistra”, il marxismo come hegelismo “rimesso con i piedi per terra”, culminava nella dottrina e nella pratica del comunismo: esso dunque forniva le armi filosofiche ai due grandi movimenti totalitari del Novecento. Prini, che, come tutti i giovani italiani del tempo, era stato toccato dal fascismo,⁷ si liberò dal fascino intellettuale del neoidealismo in un modo filosoficamente originale. Potremmo dire che egli individuò il fondamento comune di queste due varianti, di “destra” e di “sinistra”, del neoidealismo: era l’attivismo politico che si caricava di una valenza religiosa. Negata in linea di principio la trascendenza, si creava un surrogato di Dio nella prassi rivoluzionaria dell’uomo, la *umwälzende Praxis* di Marx: si trattava, secondo la celebre interpretazione di Karl Löwith, del temerario progetto di costruire il regno di Dio senza Dio attraverso la riduzione del divino all’umano e il rigonfiamento dell’umano in divino, cioè la divinizzazione dell’umano. Ma questa enfasi sull’umanità aveva come contraccolpo il disprezzo del singolo concreto: proprio il carattere sublime del fine legittimava il ricorso a qualsiasi mezzo, anche allo sterminio (la “liquidazione”, per usare l’orribile neologismo entrato in uso nel primo Novecento) di milioni di persone, per esempio “i kulaki come classe” (oppure “la razza giudaica” nell’altra variante, spregevole tanto nei fini quanto nei mezzi).⁸

Rispetto a questo complesso di motivi filosofico-politici Prini trova una via d’uscita che si delinea già nel suo primo importante saggio, *Plotino e l’etica della contemplazione creatrice*, scritto in Borromeo negli anni più duri della seconda guerra mondiale. Anzitutto, egli era colpito dalla bellezza dei passi di Plotino, vero filosofo-poeta, largamente citati nel suo saggio (sono i passi che Prini leggeva a Cesare Angelini). Essi alludono

⁷ Poco dopo l’ingresso in Borromeo, nel 1938, aveva partecipato ai Littoriali della cultura, classificandosi decimo in dottrina del fascismo, e nel marzo-aprile 1939, a Trieste, aveva ricevuto una segnalazione nello stesso ambito di concorso. Il suo non era naturalmente un caso eccezionale (cfr. per esempio U.A. GRIMALDI, M.A. SABA, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell’arte*, Feltrinelli, Milano 1983).

⁸ Questa esaltazione unilaterale della praxis, depurata dagli elementi di escatologia laicizzata ma anche deprivata di ogni relazione con la trascendenza, costituisce per Prini anche la sostanza filosofica della modernità, nei suoi aspetti più irrimediabilmente criticabili: cfr. P. PRINI, *Cultura del fare e cultura dell’essere*, Japadre, L’Aquila 1988, pp. 5-17 e *La scelta di essere. Il senso del messaggio francescano*, Città Nuova, Roma 1982.

tutti, ciascuno in modo diverso, a quel processo che potremmo definire l'irradiazione divina. Riscoprire la portata ontologica ed etica di questa irradiazione era il compito del saggio, permeato dall'“etica della contemplazione creatrice”. Il senso profondo di questa concezione è che non vi è affatto, come per esempio pretendeva Marx nella XI tesi su Feuerbach, contrapposizione tra la *theoría*, la contemplazione, considerata apatica, passiva, inerte, capace solo di interpretare il mondo, e la *práxis*, l'azione rivoluzionaria atta a cambiarlo secondo leggi immanenti. Viceversa, nella concezione plotiniana, che Prini recupera e attualizza, è dalla *theoría* che nasce la *práxis* adeguata: più una persona si accosta interiormente alla luce che promana da Dio più questa interiorità trabocca all'esterno in opere veramente umane. Al di là delle singole, e complesse, questioni ermeneutiche relative all'ontologia del grande maestro del neoplatonismo, si trattava del recupero dell'interiorità come luogo di irradiazione della trascendenza, perché, come dice S. Agostino, diretto anche se polemico continuatore di Plotino, *in interiore homine habitat veritas*. Interiorità vuol dire silenzio, ascolto, contemplazione: quindi rapporto possibile con il Sé profondo, che si apre al recupero delle diverse epifanie culturali del divino nella storia, attraverso le grandi esperienze dell'arte, della morale e della religione. Il punto di partenza di questo cammino filosofico era dunque estremamente felice e fecondo, e Prini compirà una lunga strada, ben sapendo che l'anima, come diceva Eraclito, non ha limiti e confini, “tanto grande è il suo logos”. Potremmo anche dire che il progetto di Prini consisteva nel tentativo di innestare l'ultimo grande maestro della filosofia classica greca, Plotino, sul tronco del cristianesimo, compiendo in modo totalmente autonomo un lavoro simile a quello che, negli stessi anni, stava realizzando Simone Weil nei saggi raccolti in *La Grecia e le intuizioni precristiane*.⁹

L'implicazione o la conseguenza pratica di questo recupero dell'interiorità costituita dalla relazione con Dio era la libera, ricca, multiforme effusione verso l'esterno. Non si trattava dunque semplicemente di una fuga dal mondo ma di un ritrarsi per cercare la fonte di vita nascosta, rimuovendo i detriti e le macerie che impediscono il libero fluire dell'acqua della vita, per poi ritornare fortificati e illuminati.

Premessa questa critica di principio all'impostazione filosofica assun-

⁹ Cfr. S. WEIL, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, trad. it. di C. Campo e M. Harwell Pieracci, Rusconi, Milano 1974. Il libro raccoglie testi scritti tra il 1939 e il 1942.

ta strumentalmente dai due grandi totalitarismi del Novecento, va però rilevato che, nel corso degli anni, Prini metterà a fuoco sempre meglio la differenza tra il superomismo bestiale del nazifascismo e l'illusione, la tragedia e l'inganno del perfettismo comunista. Per quanto poi riguarda il marxismo come filosofia, Prini si confronterà dialetticamente con esso a più riprese, recuperando anche, nel loro significato parziale, alcune delle sue impostazioni.¹⁰

3.2 *Lo scientismo (neo)positivista*. Lo scientismo, nelle sue diverse varianti, ritiene che l'intelletto scientifico sia in grado di giungere a una concezione generale e rigorosa, incontrovertibile della realtà. In realtà questa *Weltanschauung*, che si presume scientifica, può avere gli esiti più diversi, dal nichilismo al mito del progresso, ma è unificata da una identità di metodo, ossia dall'extrapolazione del metodo scientifico dal suo contesto operativo, per trasformarlo in uno strumento che permetterebbe di giungere a conclusioni di carattere globale (dunque metafisico) sulla realtà in sé, considerata nella sua totalità.

Ed è appunto su questo che si appunta la critica che muove Prini, sulla scorta anzitutto di Marcel e di Jaspers. Il metodo delle scienze è caratterizzato dalla reiterabilità: ogni esperimento di carattere scientifico deve poter essere ripetuto da chiunque abbia gli strumenti intellettuali per poterlo fare. La preconditione è che il ricercatore abbandoni la sua soggettività, i suoi giudizi o pregiudizi di qualunque genere, radicati nella sua situazione storica e culturale, e si mantenga nell'ambito della *Sachlichkeit*, dell'oggettività impersonale. Questo è un atteggiamento di probità intellettuale, che fa onore alla capacità dell'intelligenza umana di piegarsi di fronte alla realtà, comunque essa venga definita. Ma quell'esperimento che è la vita di ciascuno è ciò che di più singolare, irripetibile, unico, insomma *non reiterabile*, ci sia. Mentre ciascuno deve poter sostituire un altro nell'esperimento scientifico, nessuno può vivere al posto di un altro.

In secondo luogo, il metodo scientifico riguarda sempre, per principio, regioni particolari della realtà, dai singoli processi fino alle descrizioni delle più ampie (ma comunque circoscritte) regioni dell'essere. Il detto

¹⁰ Quest'operazione verrà compiuta in particolare in *Discorso e situazione* (1961) 1976.

di Hegel, “il vero è il tutto”, viene energicamente contestato dal metodo delle scienze, per cui il vero (scientifico) è il particolare. Alcuni scienziati lo sanno, e rimangono aperti rispetto alle regioni che non possono essere comprese dal pensiero scientifico, altri invece lo ignorano, e pretendono di inserire a forza ogni dimensione della realtà nella carta geografica della scienza. Costoro non condividono l’osservazione di Wittgenstein, che la scienza può misurare il perimetro dell’isola, oltre il quale ci sarà sempre il mare, profondo e incommensurabile, che pure fa giungere fino a noi i segni della sua presenza.

In terzo luogo, se vogliamo essere fedeli al rigore del metodo scientifico, dobbiamo sapere ciò che esso esclude necessariamente: anzitutto, la bellezza, l’arte, la passione umana, il sentimento, l’amore, la meditazione sul senso profondo, la preghiera. Dai classici studi di fenomenologia delle religioni, Prini sapeva che, nell’esperienza dell’uomo religioso «qualcosa viene verso di lui sulla strada» (Gerardus van der Leeuw): si tratta dell’esperienza del Sacro o del Numinoso, che è così universalmente umana che se ne ritrovano le tracce, o meglio i surrogati, anche nel mondo desacralizzato, che vive di ammirazione per “i divi” e “le dive”. Questa esperienza decisiva, che attraversa tutte le civiltà e le culture, costituisce il fondamento del pensiero metafisico e teologico, che, secondo Prini, ha tutto il suo significato *solo se, e nella misura in cui*, le si riferisce, instaurando una relazione di dipendenza rispetto all’Altro e insieme di apertura all’altro. Questa relazione, nella particolare configurazione propria del cristianesimo, comporta amore, fiducia e speranza, domanda e risposta, appello e richiamo.

Partendo da qui, si verifica un rovesciamento nell’atteggiamento del soggetto, rispetto a quello prescritto dal metodo scientifico: non più impassibilmente cerebrale, oggettivo, vincolato alla neutralità e all’indifferenza verso “la cosa stessa”, ecco invece un soggetto totalmente coinvolto, mente e “cuore”, un soggetto religioso (che cioè avverte il suo legame con la vita), artistico, morale, e in questo senso anche filosofico. Al problema subentra il metaproblema, alla domanda scientifica l’invocazione. Prini parlerà a questo proposito di «ontologia semantica» (cioè dell’espressione) contrapposta a quella, aristotelica e (neo)tomista, «apofantica» (cioè puramente logica).

3.3 *Il nichilismo post-moderno*. Esso viene affrontato da Prini soprattutto nell’ultima fase del suo pensiero. Si tratta di un atteggiamento che tra-

bocca dall'ambito filosofico e si diffonde nella società, diventando, osserva Prini, una sorta di senso comune, «l'aria che respiriamo». Le sue radici sono insieme storiche e filosofiche. Sul piano storico, il fallimento dei regimi comunisti aveva depotenziato in Occidente la lotta di carattere ideologico, che aveva diviso per decenni l'intelligencija europea intorno alla questione dei totalitarismi: si entrava in un'epoca che appariva "post-ideologica", se non addirittura "post-storica" (si pensi al celebre libro di Francis Fukuyama su *La fine della storia*). Ma questa dissoluzione del Sacro mistificato contenuto nei regimi e nelle filosofie di carattere totalitario non conduceva a un recupero del Sacro autentico, ma sembrava preludere, almeno in Occidente, a un abbandono dello stesso atteggiamento fondamentale da cui scaturisce il senso del Sacro, ossia la domanda, esistenziale prima che filosofica, sul senso della vita («a che tante facelle? / Che fa l'aria infinita, e quel profondo / infinito seren? Che vuol dir questa / solitudine immensa? ed io che sono? / Così meco ragiono...»). A questa domanda originaria dovevano subentrare, nella vulgata prevalente, soltanto domande singole, concrete, passibili di risposte tecnicamente verificabili, e insieme la ricerca del piacere, del potere e della ricchezza, gli unici valori considerati incontestabili.

Sul piano filosofico questo atteggiamento era l'effetto di ricaduta, la divulgazione popolare, inconsapevole e degradata di alcune teorie dei "maestri del sospetto" (Marx, Freud e soprattutto Nietzsche). Si trattava allora di sviluppare un confronto serrato con queste filosofie, considerate nella loro formulazione più profonda e originaria: era un impegno che Prini assolvette in tutta una serie di opere.¹¹ I contributi critici parziali, proposti da questi filosofi (che non amavano essere definiti tali) potevano e dovevano essere assunti: essi effettivamente rendevano lo sguardo più acuto, più attento alle sfumature, più incline a cogliere il non detto o l'implicito, andando al di sotto dell'apparenza soddisfatta di sé. Si trattava dunque di un reale "indebolimento" del pensiero, di cui balzava in primo piano la polisemia, la stratificazione, la situazione storica e anche la fragilità. Ma questa consapevolezza, secondo Prini, non doveva comportare la rinuncia assoluta a quei principi che la scolastica del Medioevo definiva i trascendentali (il vero, il bene, bello), come a suo parere avevano fatto prima i maestri e poi i discepoli del "pensiero debole". Se questi principi

¹¹ In particolare *Discorso e situazione* (1961), 1975, per quanto riguarda Marx, *Il paradosso di Icaro* (1976) e *Il corpo che siamo* (1991), per Freud, *La storia dell'esistenzialismo* (1989), per Nietzsche.

andavano riformulati in quanto istanza regolatrice, più che come fattualità evidente, non potevano però essere abbandonati, senza con ciò cadere nel regno dell'insensato, della pura provocazione, della sovrapposizione sofistica di interpretazioni legate solo dalla forza di suggestione, onnipresente nella "società dello spettacolo" dominata dall'apparenza e dall'urlo. Occorreva invece riaffermare l'atteggiamento della serena, aperta e onesta disponibilità all'ascolto della parola dell'altro e dell'Altro.

4. La polemica col neotomismo

Prima di accennare ai maestri di Prini, occorre far riferimento alla sua polemica contro un'impostazione, di cui condivideva l'intenzione ma non la metodologia filosofica: il neotomismo. Nella seconda metà dell'Ottocento e nella prima metà del Novecento il (neo)tomismo era stato dichiarato la *philosophia perennis* della Chiesa cattolica, il non plus ultra della verità, il metro su cui si potevano e dovevano giudicare tutte le filosofie, antiche e moderne. Questo atteggiamento contrastava con uno dei due principi fondamentali della filosofia di Prini, ossia il dialogo con la modernità, che non è la semplice ripetizione di una verità preesistente ma è scoperta, apertura di nuovi orizzonti, posizione di nuovi problemi. Esso aveva prodotto una congerie di opere che, nel migliore dei casi, costituivano una chiarificazione storico-erudita di momenti significativi della scolastica medievale, ma che, a parere di Prini, erano impossibilitate dal loro stesso impianto metodico a una comprensione adeguata dei drammi e delle conquiste della modernità. Prini farà i conti sistematicamente con questa corrente filosofica nella sua penultima opera pubblicata, la *Storia della filosofia cattolica italiana del Novecento*. L'obiezione fondamentale che egli le muove può essere sintetizzata così: aver confuso la fede cristiana, che è per principio metastorica ed aperta alle più diverse riformulazioni, con una dottrina elaborata in un determinato periodo di tempo, il Medioevo, che dunque inevitabilmente non è più capace di parlarci *sic et simpliciter* e richiede, nel migliore dei casi, significative trasformazioni e traduzioni, mentre nel peggiore deve essere abbandonata tout court (si pensi solo, per fare un esempio, alla cosmologia).

La seconda obiezione è invece di metodo filosofico: il difetto essenziale del neotomismo è di aver privilegiato la dimostrazione metafisica rispetto all'esperienza del Sacro, cosicché la posizione dei non credenti nel Dio cristiano viene ridotta a un errore di carattere logico. Invece per

Prini l'affermazione di principio dell'ateismo è un problema complesso: anzitutto perché si tratta di capire quale ne sia il substrato esistenziale.¹² Nel caso indichi una totale mancanza di speranza, carità e fede, l'ateismo costituisce un drammatico cedimento alla tentazione della disperazione o alla volontà di affermazione del proprio piccolo io. Seguendo una lunga tradizione mistica, Prini ritiene che Dio non si possa né dimostrare né comprendere, ma solo mostrare e adorare: e che questo mostrare e adorare sia significativo solo se e in quanto vi sia un'esperienza in qualche modo riconducibile al divino, al Sacro, al Numinoso. La metafisica e la teologia non stanno all'origine del nostro rapporto con Dio, esse hanno senso in quanto ne sono una formulazione derivata, e perciò sempre mutevole. Come diceva un filosofo italiano del Novecento che Prini stimava, Paolo Filiassi Carcano, "il vero problema, a parte il lavoro di concettualizzazione, è se c'è o non c'è un'esperienza metafisica: l'importante è aver capito che, se non c'è, la metafisica si riduce a un gioco verbale, a un complesso di ipotesi inverificabili; è solo se questa esperienza c'è, che la metafisica torna ad essere legittima".¹³

5. Le filosofie dell'ascolto e della contemplazione

Abbiamo già parlato del neoplatonismo e di Marcel. Un altro autore di riferimento è Rosmini,¹⁴ di cui viene privilegiata l'ultima opera, pubblicata postuma, la *Teosofia*, rispetto al giovanile *Nuovo Saggio sull'intelletto umano*. Due concezioni, o meglio due direzioni di ricerca, di Rosmini vengono particolarmente apprezzate da Prini. La prima è l'idea dell'esse-

¹² Cfr. K. Rahner: cristiano è «chiunque segue la propria coscienza, sia che ritenga di essere cristiano oppure non cristiano, sia che ritenga di dover essere ateo oppure credente. Un tale individuo è accetto e accettato da Dio e può conseguire quella vita eterna che nella nostra fede cristiana noi confessiamo come fine di tutti gli uomini. In altre parole: la grazia e la giustificazione, l'amore e la comunione con Dio, la possibilità di raggiungere la vita eterna, tutto ciò incontra un ostacolo solo nella cattiva coscienza di un uomo» (K. RAHNER, *La fatica di credere*, trad. it. di A. Carrozzini, a cura di P. Beretta, Edizioni Paoline, Milano 1986, p. 86).

¹³ P. FILIASI CARCANO, *Problematica della filosofia odierna*, Roma-Milano 1953, p. 155.

¹⁴ Le opere principali in cui Prini si occupa dell'ontologia di Rosmini sono due: *Introduzione alla metafisica di Rosmini*, Sodalitas, Domodossola-Milano 1953, e *Rosmini postumo* (che riprende in larga misura e affina le tesi già presentate nella ricerca precedente), Armando, Roma 1960, seconda edizione ampliata 1961, ripubblicato nel 1997 in Edizioni Rosminiane-Sodalitas, Stresa.

re, che non si ricava per astrazione dalla realtà quotidiana, empirica, ma è l'orizzonte circoscrivente e insuperabile, la presenza vivificante, in cui e da cui ogni singolo essere trae forza, da cui, in cui e per cui può sussistere: in altri termini, l'idea dell'essere di Rosmini viene intesa come un'anticipazione dell'*Umgreifende* (l'onniabbracciante) di Jaspers o dell'essere di Heidegger, oltre che come una riproposizione del tema neoplatonico della eterna presenza di Dio, attraverso le sue irradiazioni. La seconda concezione rosminiana che viene ripresa riguarda la corporeità: si tratta del "sentimento fondamentale corporeo". Esso comporta il radicamento nella corporeità della problematica gnoseologica ed ontologica, la considerazione del corpo come tramite, espressione, apertura verso la realtà trascendente. Prini terrà presente questa lezione di Rosmini anche per impulso del suo maestro moderno, Gabriel Marcel, per cui l'incarnazione era la cifra caratteristica del Cristianesimo. Si trovano le tracce di questa concezione nelle opere di antropologia filosofica di Prini, anzitutto *Il paradosso di Icaro*¹⁵ e *Il corpo che siamo*,¹⁶ in cui avviene una sorta di recupero delle radici ebraiche del Cristianesimo e viene abbandonata la componente che potremmo definire in senso lato ascetico-spiritualistica, di derivazione (neo)platonica.

I filosofi novecenteschi con cui Prini si confronta più da vicino appartengono alle grandi filosofie dell'esistenza del primo Novecento: l'esistenzialismo sarà uno degli oggetti teorici più attentamente studiati da Prini, nel corso della sua carriera intellettuale, con una serie di ricerche che culminano nell'ultima edizione della *Storia dell'esistenzialismo* del 1989.¹⁷ Al di là della tripartizione dell'esistenzialismo in una fase autobiografica, una metafisica e una umanistica, il centro di quest'opera è duplice. Da una parte, il sentimento acuto, non riducibile, non trasferibile, non mediabile, dell'individualità. Da questo punto di vista è particolarmente significativo Kierkegaard, che avrebbe voluto come epitafio "quel singolo": anche la filosofia più rigorosa ed astratta, come ogni vita, non può rinunciare alla sua componente di autobiografia, cioè di singolarità nutrita di scelte. Ma questa singolarità deve fare i conti, in un modo o nell'altro, con l'essere (non con il nulla), cioè con il polo dell'Alterità, che è paradossalmente la Realtà più vicina e la più lontana, la più diffusamen-

¹⁵ P. PRINI, *Il paradosso di Icaro: la dialettica del bisogno e del desiderio*, Armando, Roma 1976.

¹⁶ ID., *Il corpo che siamo. Introduzione all'antropologia etica*, SEI, Torino 1991.

¹⁷ ID., *Storia dell'esistenzialismo: da Kierkegaard ad oggi*, Studium, Roma 1989.

te presente e la più inafferrabile. Si apre così quella dialettica vissuta che ha trovato espressione nelle grandi meditazioni sull'essere come presente assenza, nelle ambigue ontologie dell'esistenza che sono caratteristiche dei grandi maestri dell'esistenzialismo "non umanistico".¹⁸

6. Il confronto con le scienze e le tecniche

Prini giunse, nel corso del suo itinerario filosofico, a una consapevolezza sempre maggiore della necessità di un confronto ravvicinato e filosoficamente orientato con le scienze e le tecniche. Egli perciò dovette superare, o forse meglio integrare, l'impostazione originaria del suo maestro, Gabriel Marcel, che invece tendeva a legare le scienze allo spirito dell'avere ed aveva una visione piuttosto pessimistica e conservatrice della modernità. In quest'opera di discernimento e di traduzione fu molto utile a Prini l'esempio di Paul Ricoeur, pure lui molto legato a Gabriel Marcel e autore di un'opera giovanile ammirabile su Gabriel Marcel e Karl Jaspers.¹⁹ Le scienze, naturali e umane, devono essere considerate nelle loro autentiche implicazioni filosofiche, da tenere ben distinte dalla metafisica scienziata. In questo contesto, va messa in rilievo la questione della tecnica: una visione della tecnica priva di discernimento filosofico o valoriale può portare a disastri terribili, fino al più terribile di tutti, che Prini chiama "il terroicidio". Non tutto quel che è possibile tecnicamente fare può essere moralmente accettabile: in questo si compendia il problema filosofico della tecnica. Si tratta di una questione che deve essere affrontata evitando due eccessi: da una parte, un conservatorismo sospettoso e pronto alla condanna di ogni novità, un atteggiamento che, osserva Prini, diventa francamente intollerabile quando pretende di ammantarsi di cristianesimo e si dichiara l'unico legittimo interprete della tradizione cattolica. D'altra parte, occorre evitare un sì incondizionato a qualunque tecnica, indipendentemente dai costi umani insiti, in prima o in ultima analisi, nel suo impiego: questa è sicuramente la via della rovina per l'essere umano.

¹⁸ Il riferimento va in particolare alla disputa tra Sartre e Heidegger: il primo scrisse il saggio *L'esistenzialismo è un umanismo* (1945) a cui il secondo replicò con la *Lettera sull'umanismo* (1947) in cui sosteneva che «l'uomo è il pastore dell'essere». Prini stava dalla parte di Heidegger.

¹⁹ P. RICOEUR, G. MARCEL, K. JASPERS, *Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Éditions du temps présent, Paris 1948.

7. Cristianesimo, filosofia e modernità

In relazione a questa problematica si è venuta chiarendo man mano nel pensiero di Prini una questione determinante, che potremmo definire come il rapporto tra Cristianesimo, filosofia e modernità. Possiamo enunciare così i principi intorno a cui si è sviluppata la riflessione del filosofo. Anzitutto, il Dio ebraico-cristiano non è il risultato, ma il possibile punto di partenza della riflessione filosofica (si vedano le considerazioni svolte in precedenza sulla priorità dell'esperienza del Sacro). In secondo luogo, la filosofia che si ispira al Cristianesimo deve saper svolgere una essenziale funzione metodica, che Prini descrive così: «La trascendenza soprannaturale del messaggio, di cui ogni cristiano coerente deve assumere nella sua vita tutte le conseguenze, si iscrive in un contesto noologico e linguistico che lo determina di volta in volta storicamente, nelle differenze delle epoche e delle civiltà, e non deve contaminarne il senso originario. L'imponente difficoltà di quel particolare processo della riflessione cristiana, che è nella sua accezione più propria la teologia, sta soprattutto in *quest'opera incessante di trascrizione e di traduzione* in un linguaggio significativo e corretto, cioè storicamente situato, di ciò che è per essenza meta-storico».²⁰ Ciò richiede la più grande apertura della mente e del "cuore" ai più ampi orizzonti nello spazio e nel tempo. Nello spazio: perché, se il Cristianesimo è stato l'anima della civiltà-mondo dell'Occidente moderno, sarebbe rovinoso identificarlo con questa specifica civiltà-mondo, equiparare il Cristianesimo alla «Cristianità, ossia l'Europa». Ciò equivarrebbe a rifiutarne il carattere ecumenico, attardandosi ad un etnocentrismo demolito dalle discipline antropologiche e storiche moderne e ignorando le forme autentiche di particolare sapienza che si sono sviluppate in altre civiltà-mondo. In breve, si compirebbe l'errore metodico radicale, che abbiamo considerato in precedenza, di confondere la forma storica in cui si è incarnato il messaggio evangelico con la sua sostanza metastorica.

Oltre a tener presente la variabile dello spazio, occorre anche sapere operare una discriminazione nel tempo: bisogna evitare di identificare la fede cristiana con questa o quella dottrina o ermeneutica storicamente determinata. Prini osserva in molti suoi scritti, e più sistematicamente

²⁰ P. PRINI, *Cristianesimo e filosofia* (1962), in "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia" dell'Università di Perugia (1963-1964), p. 136. Corsivo aggiunto.

nell'ultima opera postuma, *Ventisei secoli nel mondo dei filosofi*, che si tratta di un errore che la dottrina cattolica ufficiale ha compiuto a più riprese nella storia, particolarmente nell'epoca moderna: un errore che la Chiesa nel lungo periodo ha pagato duramente, perché esso ha determinato, come notava già papa Paolo VI, una grave difficoltà a comunicare con il mondo degli intellettuali, a cui si imponeva, per così dire, un indebito *sacrificium intellectus* – non solo quello necessario di fronte alla trascendenza di Dio, ma anche quello inopportuno e inappropriato di fronte a troppa umane, arcaiche escogitazioni dottrinali. In questo senso il Concilio Vaticano II viene considerato da Prini come l'apertura di porte e finestre intellettuali a lungo rimaste ermeticamente serrate: con i rischi che certo ogni apertura comporta, ma che sono inevitabili nel cammino dell'uomo, ma anche con l'opportunità, per usare una metafora di padre David Turollo, di soffiare via la cenere dalla brace ardente.

In termini filosofici, Prini riteneva che le singole affermazioni della religione cristiana, in cui la fede si incarna, dovessero essere compatibili con la «cultura più accreditata del tempo». In questo senso scriveva nel 1967 che «la scienza non è certamente la chiave ermeneutica della rivelazione: ma può liberarne il senso da interpretazioni certamente false»²¹ (si pensi, solo per fare un esempio, al problema della creazione del mondo, che nessuna persona razionale moderna, tranne qualche fanatico fondamentalista, potrebbe interpretare assumendo alla lettera la descrizione dell'Antico Testamento). E nel 1998 affermava che «il linguaggio simbolico che è proprio del Sacro non può essere confuso con il linguaggio fattuale che è proprio della narrazione profana»;²² la consapevolezza filosofica del carattere di simbolo proprio delle manifestazioni del Sacro non nega la realtà di quest'ultimo, ma indica semplicemente che esso deve essere decifrato in un senso ulteriore rispetto al suo immediato porsi come fatto empirico ordinario, che in quanto tale andrebbe sottoposto ai criteri della verifica scientifica, del tutto inadeguati rispetto alle peculiarità del Sacro. (Per riprendere l'esempio fatto prima, il libro della Genesi si colora di una stratificazione infinita di significati se compreso nel suo valore simbolico, mentre, se preso in una accezione letterale, diventa, per una persona colta del XXI secolo,

²¹ P. PRINI, *Introduzione in Il Cristianesimo nella società di domani*, a cura di P. Prini, Abete, Roma 1968, p. 22.

²² ID., *Lo scisma sommerso*, Garzanti, Milano 1999 (prima edizione studio g.due 1998), p. 10.

semplicemente un documento storico della concezione del mondo di un piccolo popolo dell'antichità).

Alla luce di questa impostazione Prini, nella sua opera sulla *Filosofia cattolica italiana del Novecento*,²³ recupera anche esperienze come il modernismo, interpretato come un tentativo di aggiornamento della dottrina cattolica soffocato nel nascere ma che, se fosse stato libero di svilupparsi, avrebbe potuto, depurato di certe scorie, immaturità o deficienze giovanili, dare un serio contributo a un ripensamento della fede cattolica in modo adeguato rispetto alla modernità, affermando il principio della massima apertura possibile alle scienze naturali e alle discipline storico-sociali ed ermeneutiche (il metodo storico-critico). Secondo Prini a questa esigenza di "aggiornamento" aveva risposto positivamente, in linea di principio, il Concilio Vaticano II, ma molto restava ancora da fare, soprattutto nell'ambito delle problematiche della teologia morale. Si trattava di un'esigenza profondamente, ma sotterraneamente avvertita, negli anni Ottanta e Novanta del Novecento, dai fedeli cattolici, che però non avevano le parole per dirlo. Questo è il tema dello *Scisma sommerso*, l'ultima opera pubblicata da Prini, che al suo apparire suscitò molto scalpore, e anche scandalo. Oggi, alla luce del Sinodo sulla famiglia, che in questo periodo sta svolgendo i suoi lavori attraverso una consultazione in tutta la Chiesa cattolica mondiale, si può ritenere che questo libretto sia stato quanto meno anticipatore, se non addirittura profetico.

Nel pensiero di Prini va segnalata un'ultima tematica, che diventa particolarmente intensa negli anni della vecchiaia: la riflessione sul mistero del male. In sintesi, si può dire che, sulla scorta della meditazione del suo amico Pareyson, Prini recupera una serie di motivi filosofici che derivano sempre da Plotino (la fedeltà agli antichi maestri!),²⁴ e che, attraverso la mediazione dei mistici della patristica orientale (lo Pseudo-Dionigi l'Areopagita) e del Medioevo (Meister Eckhart) giungono fino a J. Böhme, tra il XVI e il XVII secolo, a Schelling nell'Ottocento e a Berdjaev nel Novecento.²⁵ Di Plotino, questa volta, vengono ripresi temi che nelle precedenti ricerche erano stati solo accennati: in particolare il tema della *heterótēs*, dell'alterità rispetto a Dio, come elemento origi-

²³ ID., *La filosofia cattolica italiana del Novecento*, Laterza, Bari-Roma 1996.

²⁴ Si veda la ricerca di Prini su Plotino e la fondazione dell'umanesimo interiore, Vita e Pensiero, Milano 1992.

²⁵ Questo percorso è chiarito in modo particolare da Prini nell'ultima opera, di prossima pubblicazione, *Ventisei secoli nel mondo dei filosofi*.

nario che Dio deve sempre di nuovo combattere, trasformare, vincere. Questa concezione comporta, come diceva Meister Eckhart, una duplicazione tra *Gottheit* e *Gott*, *Divinitas* e *Deus*. Ovvero, commenta Prini nelle conclusioni della sua *Storia dell'esistenzialismo*, «il Nulla e il Male radicale sono la sofferenza eterna della Libertà dell'essere nella sua opzione, sempre ricominciante, dell'Essere come Necessità e come Finalità. Nel riconoscimento di questa sofferenza sta la religiosità più alta, quella che nasce nell'umiltà dell'abbandono a ciò che avverrà nella scelta di Dio: l'abbandono non nell'inerzia degli ignavi, ma nella giovinezza seria del *fiat voluntas tua!*»²⁶

«Ho dedicato tutta la mia vita alla cultura cattolica in modo critico»: in questo modo Prini riassumeva, nell'ultima intervista da lui concessa, il senso del suo percorso intellettuale ed umano.²⁷ Al di là delle singole concezioni o proposte filosofiche che il maestro di Belgirate ha elaborato nel corso degli anni, mi pare che questo atteggiamento, che implica una costante dialettica tra ciò che è fermo e immutabile perché trascendente e ciò che invece, in quanto storico, deve essere necessariamente sottoposto a revisione critica nel corso del tempo, costituisca la principale lezione di metodo che il suo filosofare ci tramanda.

²⁶ P. PRINI, *Storia dell'esistenzialismo...*, p. 313.

²⁷ ID., *Intervista a Vittorio Grassi*, 15 gennaio 2005 in appendice a P. PRINI, *Terra di Belgirate*.

FAUSTO MARIANI

In collegio e fuori con Giovanni Emanuele

Un ricordo personale di Giovanni Emanuele Colombo

C'era un tempo in cui per gli alunni dell'Almo Collegio Borromeo era necessario, nel primo biennio di studio, qualunque fosse la facoltà scelta, superare un esame di lingua straniera.

Nell'estate del 1957, in vista appunto della scadenza del biennio, ci trovavamo, Giovanni Emanuele ed io, a Londra, presso due diverse famiglie inglesi nella forma del *demi-paying guest*.

Nelle sere di quei mesi, io ero solito attraversare un bel parco della periferia della metropoli per andare dove soggiornava Giovanni Emanuele, perché la signora che lo ospitava si prestava a sentirci leggere quella ostica lingua.

Di quei momenti mi rimane il senso di disagio che provavo nell'affrontare le letture che avevo scelto. Il mio compagno, invece, si rivelava assai più portato di me nel compitare un testo shakespeariano.

Delle sue attitudini – di essere cioè egli molto dotato negli studi – avevo già avuto prova nei primi esami affrontati nell'estate precedente.

Si era presentato subito a me e agli altri compagni di facoltà con grande spirito di collaborazione e la sua persona, che dal punto di vista fisico non era tale da imporsi, si distinse, per contro, immediatamente per la carica morale alla quale improntava ogni sua condotta.

Studiavamo spesso insieme (in quella stanza del Collegio che era stata di Contardo Ferrini) ripetendo passo passo i testi degli esami ed approfittando del fatto (abbastanza curioso) che Giovanni Emanuele riassumeva quei volumi in eleganti agende Farmitalia (fornitegli dal fratello medico) che divennero, quindi, i nostri testi di riferimento. E bisogna riconoscere che questo accorgimento diede anche per me ottimi risultati, a testimonianza dell'accuratezza e dell'intelligenza dell'estensore.

Stare a ruota di Giovanni Emanuele nel suo ritmo di studio e nel suo costante impegno non si presentava cosa facile, ma non posso non ripensare con riconoscenza alla serietà con cui egli affrontava le prove e con cui trascinava i compagni, ancorché riluttanti.

E i riluttanti indubbiamente c'erano, non foss'altro perché la sua dedizione al lavoro non poteva adattarsi a chi sentiva qualche altra esigenza magari frivola ma, non per questo, disprezzabile.

Non so come o da chi l'appellativo di "Pallino" gli sia stato attribuito: ho delle lettere in cui egli stesso si firma con quel nomignolo, che forse allude ad un atteggiamento analitico e scrupoloso nei confronti dello studio. A me fa pensare, interpretandolo meno scherzosamente, a qualcosa che colpisce il segno, perché ben indirizzata o a qualcosa che serve per misurare le prove altrui in ragione della distanza da essa.

Quando il nostro comune maestro, Mario Rotondi, lo cercò per parlargli del suo futuro, Giovanni Emanuele era fuori Collegio, probabilmente sul Ticino e, avvertito non so come di quella chiamata, si presentò al professore in tenuta sportiva, per avere quella investitura che, pur con varie vicissitudini (Bocconi, Modena, Milano Cattolica) lo portò ai più grandi risultati accademici e scientifici.

Le nostre strade presto si divisero.

Nelle lettere che mi inviava da Münster, ove si era recato nel 1960, dopo la laurea con una borsa di studio, scriveva del suo accanito impegno sugli autori tedeschi di diritto societario e aggiungeva qualche lagnanza per la inclemenza del clima e la cattiva qualità del cibo.

A me, in seguito, non rimase che la soddisfazione di seguire da lontano i suoi successi e di leggere quanto andava pubblicando, con particolare chiarezza, in una materia (bilancio delle società per azioni) che – fino a quel momento – nessun giurista contemporaneo aveva veramente affrontato.

I risultati da lui raggiunti si imposero all'attenzione e alla considerazione di tutti gli operatori, tra i quali anch'io – come magistrato – potevo annoverarmi.

Va detto, peraltro, che le conclusioni da lui sostenute, ispirate alla legalità e alla correttezza interpretativa, non ebbero vita facile, soprattutto negli ambienti legati al mondo un po' spregiudicato degli affari.

Ci fu chi – proprio sulla Rivista che era stata del nostro Maestro – lo accusò apertamente di "ingenuità", volendo con ciò significare che egli non comprendeva a sufficienza alcune esigenze della pratica e della vita del diritto.

Gli eventi successivi si incaricarono di dimostrare, anche se con non poco travaglio, che solo con quella "ingenuità", cioè con l'osservanza



ALMO COLLEGIO BORROMEO
IN PAVIA

AVVISO

1. Per ragioni di andamento interno e per il ridotto numero degli Alunni, questa settimana i Lezioni si fanno solo oggi, giovedì.

2. È proibito entrare in refettorio senza calze.

il rettore

Dal Collegio, 12 luglio '51.

A.

della legge e con una interpretazione ispirata a giusto rigore, era possibile un vero progresso giuridico.

Nel pieno della sua feconda attività di studioso, ampliata a molteplici settori del diritto commerciale, e della encomiabile missione di insegnante, Giovanni Emanuele dovette affrontare anche i ferri del cardiocirurgo.

Lo incontrai, poco dopo l'intervento, sereno e non privo di ironia, essendogli toccato, come disse, in sorte di esser stato operato da un ghisleriano.

Ecco che così il discorso non può non cadere sulla fedeltà borromaica. Di questa divisa egli è stato sempre orgoglioso non sottraendosi a gravosi impegni prima come Presidente dell'Associazione alunni, poi come componente del Consiglio di amministrazione del Collegio.

Nel segno sempre della massima trasparenza e dell'assoluta libertà di pensiero anche in queste circostanze non ebbe vita facile, scontrandosi talvolta con irragionevoli resistenze, contrarie ad ogni tentativo di modernizzazione della istituzione.

Mi conforta il pensiero che queste righe di personali ricordi non gli sarebbero dispiaciute, come immagino non dispiaceranno alla cara Enrica e ai figlioli Paolo, Giulio ed Elisa, perché lontane da toni encomiastici a lui del tutto estranei e mossi soltanto da un affetto profondo e immutabile, nato e cresciuto tra le colonne del loggiato in anni lontani quando il Rettore (Cesare Angelini, che si firmava con una semplice A.) informava, con un avviso elegantemente intestato all'Almo Collegio Borromeo, che «per ragioni di andamento interno... i bagni si fanno solo oggi, giovedì» aggiungendo «È proibito entrare in refettorio senza calze».

Come "Borromaico" Giovanni Emanuele volle, in una immagine inviata agli amici, esser ricordato, e così noi oggi lo ricordiamo, nello spirito di umiltà voluto dal fondatore, San Carlo.

MARIO PISANI

Per un ricordo di Franco Alessio (1925-1999)

«All'Università di Pavia Franco Alessio si era laureato in Filosofia nel 1947, da alunno dell'Almo Collegio Borromeo, vi era stato professore incaricato alla fine degli anni Cinquanta e vi era tornato definitivamente nel 1972, dopo avere insegnato nelle Università di Cagliari e di Milano, come titolare della cattedra di Storia della filosofia medievale, che avrebbe tenuto per venticinque anni. Il suo magistero è stato straordinariamente efficace e incisivo per tutto quanto concerne in generale la filosofia e la sua storia; certo però la sua opera di medioevista ha contribuito in maniera decisiva al rinnovamento della cultura storico-filosofica italiana, da un lato aprendo un fecondo filone di ricerca nel campo della storia del pensiero scientifico medievale, dall'altro coniugando in forme singolarmente acute l'interesse per la struttura e l'evoluzione delle dottrine filosofiche con l'attenzione per i contesti sociali e politici da cui esse hanno origine».

Quella che abbiamo riferito, a firma di Fiorella De Michelis Pintacuda in qualità di Direttore del Dipartimento di Filosofia della nostra Università, è la parte centrale della presentazione degli *Studi di Storia della filosofia medievale* di Franco Alessio, a cura di Gianni Francioni, pubblicati dalle Edizioni ETS, di Pisa, nel 2002.

Dall'ampia e ricchissima bibliografia degli scritti di Alessio, che occupa le pagine 16-23 del volume, ci piace ricordare, pur staccandole da quelli di maggiori impegno e risonanza, i lavori di più stretta attinenza borromaica.

Facciamo riferimento, in primo luogo, ai contributi offerti ai *Saggi di umanismo cristiano. Quaderni dell'Almo Collegio Borromeo* (coi quali questi nostri *Quaderni* si pongono in rapporto di ideale continuazione), che hanno costituito una prima palestra per le riflessioni critiche del giovane Alessio.

Nel 1946 vedono così la luce due saggi, intitolati *Elogio della filosofia* (anno I, n. 1, pp. 26-29) e *Piero Martinetti* (ivi, n. 4, pp. 35-36); nel 1947 (n. 4, pp. 14-31) un saggio dal titolo *La mistica della ragione nel pensiero di Martinetti*, oltre a due recensioni di opere di Sartre e di Mauriac; nel

1948 due saggi, rispettivamente intitolati *Leibniz e Spinoza* (n. 1, pp. 79-84) e *La tentazione nella «Religione» di Kant* (n. 2, pp. 32-42), oltre a una recensione a un'opera di Picard; nel 1949 (n. 4, pp. 21-39) un saggio dal titolo *Kant e Moscati*, oltre a una recensione a un'opera di Guzzo; nel 1950 (n. 3, pp. 46-61) un saggio dal titolo *Meditazioni sull'anima tentata*; nel 1951 (n. 3, pp. 44-55) un saggio intitolato *La religione secondo Ibn Rochd*; nel 1953 (n. 4, pp. 77-81) la recensione ad un altro lavoro di Guzzo.

Sempre all'insegna dell'*Humilitas* si collocano due altri e più recenti contributi di Alessio: il ricordo del celebre alunno "filosofo della Rivoluzione" Giuseppe Ferrari (1811-1876), pubblicato nell'*Annuario* 1970 della nostra Associazione (pp. 13-19), e la cura, insieme ad Angelo Stella, degli *Studi di letteratura e di filologia* in ricordo di Cesare Angelini, pubblicati da Il Saggiatore nel 1979.

VANNI TAGLIETTI

Cesare Casella, maestro di scienza e di vita

Il 28 aprile 2014 concludeva la sua lunga esperienza terrena, durata più di 94 anni, uno dei più illustri e significativi interpreti dei valori fondanti del Collegio Borromeo.

Cesare Casella nacque a Cremona il 27 ottobre 1919, secondogenito di una famiglia borghese (il padre era impiegato in banca). Lo precedeva di pochi anni nel cammino della vita il fratello maggiore letterato, anch'egli Borromaico: Giuseppe, figura di spicco della cultura cremonese (fu anche Provveditore agli Studi reggente dopo la Liberazione), che per Cesare sarà sempre di reverenziale esempio e stimolo a ben fare.

Conseguita la maturità classica, fu ammesso al Collegio Borromeo quale studente di Medicina e Chirurgia. Iniziò subito a frequentare l'Istituto di Anatomia e Fisiologia Comparata sotto la guida di un altro insigne Cremonese: il prof. Maffo Viali. Questi aveva da poco scoperto la *serotonina* (inizialmente denominata *enteramina* perché isolata dalle cellule enterocromaffini), assieme ad un laureando ghisleriano: il futuro farmacologo Vittorio Erspamer. Contemporaneamente, il giovane Casella partecipava alle attività della FUCI, allora guidata da Aldo Moro, che ebbe occasione di conoscere ed apprezzare personalmente in occasione di un congresso nazionale.

Segnalandosi subito per le straordinarie capacità tecniche, oltre che per la passione per la ricerca scientifica (porterà alla laurea una tesi su una tecnica istochimica avanzata: la spettrografia di fluorescenza), mise a punto un metodo di colorazione per il glicogeno ed altri polisaccaridi tissutali, basato sul trattamento con permanganato quale ossidante e successivamente con fucsina bianca (il "reattivo di Schiff") che fu oggetto di pubblicazione sull'"Anatomischer Anzeiger (Annals of Anatomy)" del '42, col suo solo nome: un grandissimo onore per uno studente 23enne e grande dimostrazione di liberalità del prof. Viali! Quasi contemporaneamente, però, veniva descritta una tecnica istochimica molto simile, che impiegava come ossidante l'acido periodico invece dell'acido permanganico, la quale passerà alla storia come reazione-PAS (Periodic Acid + Schiff stain). Imperscrutabili vie attraverso cui la fama si manifesta o si

nega! Da una parte, il nome di Casella resterà legato ad una scoperta giovanile strettamente tecnica (mentre il suo ingegno, più tardi, avrà modo di esprimersi in campi più impegnativi e culturalmente più significativi), dall'altra la notorietà della "*Casella reaction*" (ancora citata peraltro su un articolo del "J. Histochemistry" del 1971) verrà oscurata da quella della reazione-PAS.

Conseguita con lode la laurea in Medicina (giugno 1944), Cesare Casella imboccava la strada della Fisiologia accettando un posto di Assistente offertogli dal Prof. Luigi De Caro (*ex* Direttore delle ricerche biologiche della Carlo Erba SpA), che sarà Preside della Facoltà medica dal '45 e Rettore dell'Università di Pavia dal '59 fino alla sua immatura scomparsa, avvenuta nel '65. Immagino che l'avere il Rettore come maestro abbia favorito non tanto l'ascesa accademica di Casella a professore ordinario (che però avvenne abbastanza precocemente: a 39 anni, dopo la libera docenza in Fisiologia Umana conseguita a soli 36 anni), quanto la rapida edificazione del "suo" Istituto di Fisiologia Generale di Via Forlanini 6. Di questa istituzione Casella sarà indiscusso Direttore fino al pensionamento, avvenuto all'età di 77 anni; all'edificazione di quelle mura, egli dovette partecipare anima e corpo, visto che la prima volta che l'incontrai scendeva una scala non ancora rifinita, munito di secchio, pennello e cazzuola.

Considerata la sua predisposizione per gli aspetti metodologici della ricerca scientifica, era pressoché fatale che il giovane Fisiologo fosse attratto dall'elettrofisiologia: una disciplina che decollava verso la metà del secolo scorso, aprendo la strada alla moderna Biofisica ed alle Neuroscienze (i due storici lavori di Hodgkin ed Huxley sull'assone gigante del calamaro, che valsero loro il premio Nobel per la Medicina e la Fisiologia, saranno pubblicati sul "Journal of Physiology" nel 1952). Nel settembre '56, in occasione del Congresso congiunto delle Società di Biologia Sperimentale (SIBS), Fisiologia (SIF) e Chimica Biologica (SIB), Casella svolgeva una fondamentale relazione sul tema *Elettrofisiologia del nervo: origine dell'impulso nervoso e sua conduzione*. E negli anni successivi, utilizzando anche le competenze della nascente Fabbrica Italiana di Valvole Radio Elettriche (FIVRE) di Pavia, Casella realizzava praticamente con le sue mani, nel laboratorio di elettronica dell'Istituto che stava al centro dei suoi interessi, due prototipi di oscilloscopio che sarebbero stati utilizzati per molti anni, fino ad essere surclassati dai più moderni e costosi Tektronix.

La connotazione scientifica di Cesare Casella era certamente nell'alveo della nascente Biofisica (ed infatti si distingueva dagli altri professori di

Biologia e di Medicina per avere sempre il regolo calcolatore nel taschino del camice) ma, forse ispirato dalla sua incondizionata adesione al principio dell'*Humilitas* borromaica, diffidava dalle ricerche più avanzate, intese a chiarire le basi molecolari dell'eccitamento nervoso e sinaptico. Se l'avesse fatto, se avesse messo a punto ed applicato metodologie di derivazione intracellulare, la sua intelligenza era così vivace e la sua personalità così poliedrica che sarebbe certamente arrivato a traguardi fondamentali. Invece, le sue straordinarie potenzialità furono applicate allo studio, fatto con derivazioni extracellulari, di due preparati di recettori sensoriali, messi a punto grazie all'abilità manuale del suo primo allievo, Giovanni Rapuzzi: prima la lingua, poi l'apparato vestibolare della Rana. La pulizia formale e l'onestà intellettuale di quelle osservazioni sperimentali, peraltro non disgiunte da un loro intrinseco valore scientifico, unitamente al naturale carisma di Casella, bastarono a fare della scuola pavese un punto di riferimento per la Fisiologia italiana, non meno considerata di altre scuole più rinomate come quella di Pisa (guidata da Giuseppe Moruzzi) o di Milano (guidata da Rodolfo Margaria). L'indiscusso prestigio accademico della scuola pavese ebbe un clamoroso riconoscimento nel 1975, quando Casella (cosa più unica che rara, vista la radicata insofferenza per tutte le questioni attinenti la politica universitaria) accettò di presiedere una commissione di concorso per otto cattedre di Fisiologia Generale. Tutti e quattro i candidati pavesi risultarono vincitori, andando così ad occupare in un colpo solo altrettante sedi: Taccardi a Catania, Pietra a Cagliari, Sacchi a Ferrara, ed io stesso (l'unico destinato a ritornare a Pavia dopo un trasferimento temporaneo a Napoli, ed a succedergli nella direzione dell'Istituto) a Palermo.

Un altro segno del prestigio e della stima di cui godeva presso i colleghi, fu la reggenza della Fisiologia Umana di Pavia, che tenne per 4 anni, dopo l'improvvisa scomparsa di Luigi De Caro, mentre Gianguido Rindi (il successore designato) era ancora a Ferrara in attesa di concorso e di trasferimento. L'impresa costò un notevole aggravio dell'impegno didattico, molte preoccupazioni ed anche qualche amarezza, ma il fatto che la Facoltà medica si rivolgesse ad un professore della Facoltà di Scienze per svolgere un compito così delicato, in un tempo in cui le distanze e le diffidenze tra i due ambienti culturali erano ancor più grandi di quelle odierne, fu indubbiamente un onore per Casella.

Il modo con cui il Professore lavorava nell'Istituto di Fisiologia Generale di Pavia era simile – ho sempre pensato – a quello con cui i Maestri rinascimentali tenevano bottega a Perugia o a Siena. Un'instancabile ope-

rosità animava le stanze anche di sabato e domenica (andare in Istituto la domenica aveva un po' il sapore dell'andare a Messa), ed in ogni ora del giorno c'era sempre qualche garzone che si dava da fare: chi con la rana, chi col ratto o col topo. Quando poi arrivava la sera e l'ora si faceva tarda, una lucina fioca fioca in fondo al corridoio avvisava che il Professore stava ancora lavorando nel suo studio. Egli sentiva – m'immagino – che così tanto lavoro suo e degli allievi, similmente alle preghiere dei monaci, fosse già di per sé un risultato per il suo intrinseco valore morale; e poi chissà, magari un giorno sarebbe arrivata un'importante scoperta scientifica, così come un'opera d'arte poteva sbocciare, quasi per miracolo, da una bottega artigiana del '400. Era forse per essere presenti e preparati quando un raggio ultraterreno avesse illuminato uno dei nostri laboratori, che Casella preferiva che non ci assentassimo, magari per partecipare a qualche congresso, soprattutto se all'estero. E la vanità scientifica era certamente la debolezza che maggiormente detestava tra i colleghi; per questo non si gloriò mai di essere uno dei pochi docenti dell'Ateneo pavese ammessi a far parte del napoleonico e glorioso Istituto Lombardo di Scienze e Lettere di Milano.

Il rispetto per il lavoro inteso come applicazione tecnica piuttosto che elucubrazione teorica, e forse la radicale applicazione del principio che “*humilitas alta petit, et praecedit gloriam*”, lo portavano ad annettere un valore superiore alle abilità manuali (al tornio, al microscopio da dissezione, qualunque mezzo utile a diagnosticare ed a riparare i guasti) ed a nutrire una tendenziale diffidenza nei confronti di altre manifestazioni meno concrete dell'ingegno umano. Applicato alla ricerca, questo atteggiamento di fondo spiega come il suo contributo si manifestasse principalmente nella fase iniziale (metodologica) ed in quella finale (editoriale) di un lavoro scientifico. All'allestimento di un nuovo *set-up* sperimentale ed al suo collaudo, partecipava ogni volta con grande entusiasmo, sovrintendendo personalmente sia ai lavori di officina meccanica che a quelli di elettronica. Ma era nella fase finale, cioè alla stesura del *paper* scientifico, che dava il meglio di sé: la prima stesura che gli veniva presentata era smontata parola per parola in nostra presenza, e poi riordinata dopo un'attenta meditazione che poteva richiedere diverse sedute giornaliere (un'operazione che Casella chiamava “pettinare il lavoro”, oppure “passare il lavoro come il riso”, ma forse sarebbe più appropriato chiamarla “sfrondatura ragionata”). Quel che rimaneva era una piccola percentuale del materiale originario, ma di una chiarezza quasi cristallina; ed infatti, a distanza di anni, i lavori che sono passati per le sue mani (quelli nei quali

il suo nome figura come co-autore) sono facilmente distinguibili dagli altri, fortunatamente sfuggiti al suo controllo.

Questa capacità di Casella di andare al nocciolo delle questioni, eliminando dal discorso ogni considerazione superflua, da cui derivava una straordinaria chiarezza espositiva, sta alla base del grande successo editoriale dei suoi testi di didattica della Fisiologia, l'ultimo dei quali è in corso di revisione ed apparirà nel 2015 a cura di una giovane e dinamica casa editrice di Napoli. Numerosi ed interessanti sono comunque i contributi originali che furono dati alla Fisiologia, assieme ai molti allievi, in quasi 50 anni di ricerca attiva: oltre al chiarimento del modo di funzionare di diverse classi di recettori sensoriali e del loro controllo efferente, meritano di essere ricordati i contributi dati alla propagazione dell'eccitamento cardiaco ed alla trasmissione sinaptica colinergica nel ganglio cervicale superiore. Mi piace qui ricordare un segno distintivo della lungimiranza scientifica di Casella: utilizzando un sostanzioso finanziamento del CNR (40 milioni negli anni '70: erano indubbiamente altri tempi!!) egli acquistò un calcolatore elettronico della Digital da utilizzarsi per l'analisi dei segnali elettrofisiologici: si trattava di un PDP-4, poi trasformato da noi stessi in PDP-8 con l'aggiunta di altri 4K (!!) di memoria *a nuclei di ferrite*. Fu un'innovazione per tutto l'ambiente scientifico pavese, tanto da innescare una fertile collaborazione, negli studi sull'apparato vestibolare, col gruppo di ricerca guidato dal giovane bio-ingegnere e futuro Rettore Roberto Schmid.

Oltre all'Istituto ed alle ricerche che vi si svolgevano, l'altro punto di riferimento della vita pubblica di Cesare Casella fu il Collegio Borromeo, di cui sentiva di far parte naturalmente, come se fosse stata la sua casa avita. Questo legame affettivo, oltre che da una profonda e radicata adesione ideale al cattolicesimo lombardo dei santi fondatori, era anche motivata da una sincera gratitudine per il Collegio. Egli ricordava spesso come l'anno di ricerca trascorso a Copenhagen, presso l'Istituto di Neurofisiologia da poco fondato dal Fritz Buchthal (un ebreo tedesco rifugiatosi in Danimarca per sfuggire alle persecuzioni) fu reso possibile da una generosa borsa di studio messa a sua disposizione dal Borromeo. L'avventura fu condivisa con l'inseparabile amico ghisleriano e futuro insigne neurologo Paolo Pinelli, che avrebbe importato in Italia la problematica e le nuove tecniche dell'elettromiografia clinica; dal canto suo, Casella importò da Copenhagen una straordinaria abilità nel dissezionare singole fibre muscolari dal sartorio della rana, che utilizzava per le dimostrazioni in aula, e la predilezione, tra i tanti capitoli della didattica, per la fisiologia del muscolo scheletrico.

Questa sincera affezione per il Collegio Borromeo fece sì che Casella accettasse quasi naturalmente – lui così alieno dall'apparire in pubblico e schivo dalle responsabilità amministrative – prima la carica di Presidente degli Alunni e poi quella di Presidente del Consiglio d'Amministrazione, succedendo al chirurgo Salvatore Donati. La stretta consonanza d'intenti con due Rettori: don Comini prima e don Maggi poi, assicurarono all'amministrazione del Collegio un periodo di grande serenità che durò per diversi anni. Anche le attività culturali del Collegio, almeno quelle del versante scientifico, che in quegli anni furono coordinate da due allievi del Presidente (io stesso fui il secondo), furono impostate su temi d'avanguardia in Fisiologia e segnatamente argomenti delle nascenti Neuroscienze. Numerosissimi sono i Borromaici che lo conobbero fin dall'inizio della loro esperienza in Collegio, come Presidente delle Commissioni giudicatrici che li selezionarono tra tanti aspiranti destinati a non essere ammessi.

Nella sua bellissima *laudatio funebris* al momento delle esequie in San Francesco Grande, il caro don Maggi ha messo bene in evidenza come gran parte dei caratteri elencati nelle beatitudini evangeliche (ad esempio la mitezza, l'ingenuità, la purezza di cuore) fossero doti naturali di Cesare Casella. Non potrei certo competere con don Ernesto su questo piano; voglio però aggiungere un ultimo aspetto distintivo della personalità del mio maestro di cui mi sono sempre compiaciuto: la grande dignità che sempre mostrò nella sua lunga vita. Non ricercò mai il favore dei potenti, né la luce dei riflettori su un'effimera vanagloria. Anche i due più grandi dispiaceri della sua vita: la morte del figlio Paolo e quella dell'amatissima moglie Angela, li visse con grande riserbo, senza piangere troppo sulla spalla di alcuno. Era convinto (e lo ripeteva sovente) che, per essere di utilità agli altri, una persona deve saper prima risolvere da sé i suoi problemi; ed infatti, superato il novantesimo anno d'età, si ritirò dall'Istituto con estrema dignità (un altro grande dolore sopportato senza alcuna esternazione) raccogliendo in silenzio le sue carte con l'aiuto paziente del gigantesco Boris, il badante ucraino che era diventato la sua ombra.

È negli alunni come Cesare Casella che si esprimono al meglio i valori fondanti del Collegio Borromeo. Addio, impareggiabile maestro di scienza e di vita, irraggiungibile modello della mia carriera universitaria, guida saggia ed indulgente, addio.

C. CASELLA, *Il permanganato di potassio quale ossidante in alcune reazioni istochimiche dei polisaccaridi*, in "Anatomischer Anzeiger (Annals of Anatomy)", 93:289, 1942, citato sul "J. Histochemistry", 1971.

