

Quaderni borromaici

QUADERNI BORROMAICI

SAGGI STUDI PROPOSTE

5

2018



Associazione Alunni
dell'Almo Collegio Borromeo di Pavia
INTERLINEA



fondazione
cariplo



COMITATO SCIENTIFICO:

Alessandro Bacchetta (Università di Pavia), Riccardo Bellazzi (Università di Pavia), Giovanni Borghese (Università di Pavia), Giovanni Caravaggi (Università di Pavia), Pierluigi Cuzzolin (Università di Bergamo), Giorgio G. Mellerio (Università di Pavia), Federico Montecchi (Università di Pavia), Gianni Mussini (Pavia), Oreste Nicosini (Università di Pavia), Franco Pierno (Università di Toronto), Giuseppe Polimeni (Università di Milano), Marco Scoletta (Università di Milano), Marco Sonzogni (Università di Wellington), Angelo Stella (Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano), Paolo Renon (Università di Pavia)

IN REDAZIONE:

Federica Massia, Marco Budassi, Giovanni Borghese, Matilde Oliva

DIRETTORE:

Giorgio Mariani

© Novara 2018, Interlinea srl edizioni
via Mattei 21, 28100 Novara, tel. 0321 1992282
www.interlinea.com edizioni@interlinea.com
Stampato da Italgrafica, Novara
ISBN 978-88-6857-175-7

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

Sommario

MARCO BUDASSI, FEDERICA MASSIA, Un debito di riconoscenza	p. 7
ALBERTO LOLLI, In principio	» 9

SAGGI

GIULIA FRIGERIO, The myth of the foundation of the oracle of Delphi. Apollo and Phyton	» 15
ELENA PARALOVO, Breve storia di una beffa: in ricordo dei 250 anni dalla morte di J.J. Winckelmann	» 35
FLAVIO SANTI, Approssimazioni traduttive. Tre schede	» 47
DEMETRIO MARRA, «Qui ripuosan que' casti et felici ossa». Su un apocrifo cinquecentesco di Francesco Petrarca	» 57
ALICE MARTIGNONI, Senza soluzione di continuità. L'itinerario lirico di Andrea De Alberti	» 69
VIOLA PERITI, <i>Alla sbarra</i> : il personaggio buffo nelle novelle di Aldo Palazzeschi	» 89
FRANCO PIERNO, «Usare la lingua e la penna in gloria sua». Primi appunti sul volgare di Pier Paolo Vergerio il Giovane	» 107
MICHELE PRANDI, Per una grammatica della creatività metaforica: metafore vive e sciami metaforici	» 141

SCAFFALE BORROMAICO

ALESSANDRO LEONA, Bitcoin, criptovalute e blockchain: bolla o nuovo paradigma?	» 163
MARIO PISANI, Pietro Prini tra le carte del Collegio Borromeo	» 179
GIORGIO MARIANI, Le infinite vie dell'ingiustizia	» 185
PAOLO RENON, La lezione di Giovanni Falcone	» 203
MARIO PISANI, Donna Giustina e «quella pasta della cà Borromea»	» 211

BANCARELLA BORROMAICA

MARCO FERRARESI, <i>Il giustificato motivo oggettivo del licenziamento</i> (Ginevra Astuto)	» 215
---	-------

ANDREA FROVA, <i>Luce. Una storia da Pitagora a oggi</i> (Ettore Budassi)	p. 216
EMANUELE SEVERINO, <i>Il tramonto della politica.</i> <i>Considerazioni sul futuro del mondo</i> (Bruno Cortesi)	» 217
TULLIO RIZZINI, <i>Come imparammo a parlare</i> (Carlo Maria Ferlini)	» 219
MARCO SONZOGNI, « <i>Il guindolo del Tempo</i> ». Montale, <i>Clizia e il pegno</i> (Luca Mazzocchi)	» 220
FLAVIO SANTI, <i>L'estate non perdona</i> (Matilde Oliva)	» 221
GIACINTO BAGETTA, MARCO COSENTINO, MARIE TIZIANA CORASANITI, SHINOBU SAKURADA, <i>Herbal medicines. Development and validation</i> <i>of Plant-Derived Medicines for Human Health</i> (Elena Poggio)	» 223
MASSIMO BOCCHIOLA, MARCO SARTORI, <i>La battaglia di Canne</i> (Federica Zampedri)	» 224
Gli autori	» 227
Abstract	» 231

MARCO BUDASSI, FEDERICA MASSIA
Un debito di riconoscenza

Il Borromeo consegna ai suoi alunni un dono di identità e bellezza.

L'identità, un profondo senso di appartenenza, si configura come identità plurale, fondata sull'intrinseca varietà umana di persone che abitano la comunità borromaica, sulle diverse forme delle loro intelligenze e passioni. È identità che guida, negli anni, alla crescita personale, attraverso il confronto con l'altro, nell'immediato presente e nel secolare passato degli uomini e delle donne che hanno arricchito il Borromeo. È un senso di identità raro, complesso, prezioso. È un dono e una responsabilità.

Quanto alla bellezza, la si vede risplendere nelle architetture perfette, nelle curve delle colonne, negli angoli degli scaloni, nei ciottoli sbeccati del loggiato. Forse non è scontato riflettere sul valore educativo che da centinaia di anni la bellezza di questo luogo riveste nella formazione dei suoi studenti. È una bellezza che chiama grandezza, o meglio, sollecita un impegno alla grandezza, alla costruzione e alla crescita, il quale è – di nuovo – dono e responsabilità.

Da identità e bellezza deriva il debito di riconoscenza di ogni borromaico verso il Collegio, e verso tutti i nostri padri, spirituali, che il Collegio lo hanno animato nei secoli. Questo è un vincolo saldo, che necessariamente sopravvive a tutti gli sconvolgimenti e alle sorti alterne che il Borromeo attraversa o ha attraversato.

Nel 2018, i "Quaderni borromaici" raggiungono il loro primo lustro di vita. Si tratta di un traguardo importante, soprattutto se si ricorda che i celebri "Saggi di umanismo cristiano", modello e fonte prima di questa impresa, hanno avuto vita per dieci anni (1946-1955). Nella continuità di questi cinque anni, i "Quaderni borromaici" hanno costruito una piccola, preziosa tradizione. Il grande merito di questo risultato va riconosciuto a tutti coloro che hanno fondato la rivista e l'hanno portata avanti (con affetto, impegno e non poche fatiche) attraverso quelli che sono stati anni tra i più difficili della storia del Collegio. Ebbene, oggi, sia pure «per qualche occulto potere e influsso celeste», sia pure «per qualche diversa causa naturale», la nostra comunità «può quasi dirsi ormai

liberata da tanta calamità».¹ Ora come non mai, ritornare ai nostri padri e continuare a onorare il debito che tutti noi abbiamo verso il Collegio sarà missione della nostra rivista e tributo improrogabile al palazzo della Sapienza.

Lo sguardo all'esempio di Cesare Angelini, al suo Collegio e ai suoi "Quaderni", ha permesso ai nuovi "Quaderni borromaici" di continuare a percorrere e a indicare la strada che ha reso grande il Borromeo: non un chiostro chiuso, ma un cenacolo vivo, che spalanca i suoi portoni per accogliere e diffondere cultura. Il dialogo, il confronto con l'altro, la valorizzazione della diversità e della pluralità sono i valori fondamentali di ogni crescita personale e collettiva, di ogni dibattito culturale e scientifico.

Con questa consapevolezza, i "Quaderni borromaici" cominciano quest'anno un nuovo percorso, facendo propri i criteri di scientificità regolati dall'ANVUR, al fine di accrescersi in diffusione e autorevolezza. Si tratterà, certo, di una crescita graduale, che richiederà tempo e non sarà priva di difficoltà, ma che costituisce l'unica via per garantire alla rivista e ai saggi dei suoi autori una reale rilevanza scientifica. Il rinnovamento della rivista sarà quindi misura del nostro impegno alla crescita. Allo stesso tempo, la varietà dei contributi e delle discipline, da sempre accolta dai "Quaderni", continuerà a rispecchiare quell'identità plurale che è alla base della nostra tradizione.

¹ F. BORROMEO, *De Pestilentia (La peste di Milano del 1630)*, traduzione di G. Mazzoli, Almo Collegio Borromeo, Pavia 1964, p. 105.

ALBERTO LOLLI
In principio

«Gli inizi sono sempre difficili» recita un antico Midrash che costituisce anche l'esordio di un indimenticabile romanzo di Chaim Potok. Gli inizi sono sempre difficili. La prima parola, la prima pennellata, il primo verso, ma anche il primo sguardo, la prima impressione, le prime confidenze. Tutti conosciamo la difficoltà di cui parla l'antica sapienza e che ho sperimentato, puntuale come sempre, in questo mio inizio, l'ennesimo trasloco.

La vita me ne ha chiesti molti di traslochi, sin da giovane, al punto persino da poterla descrivere attraverso di essi. Il primo fu al contrario e anche il più faticoso: fu il trasloco della casa di mio cugino, di un anno più grande di me, nei miei armadi. Il profumo di ricordi impregnato nei suoi vestiti non mi abbandonò mai e rimase attaccato a quegli anni con la responsabilità di vivere anche per lui che non c'era più. Avevo dieci anni.

Gli altri traslochi furono più semplici ma non meno dolorosi, fino a quello dell'estate appena trascorsa.

Non è facile fare traslochi.

Non tanto per la fatica di voler contenere la vita in poche scatole ma per i ricordi che affiorano a ogni foglio scordato dietro libri impolverati o a una foto dimenticata nei posti più impensati o a un mozzicone di matita che si era conservato per quella volta in cui... e ci si perde nei pensieri e nei ricordi. I traslochi sono lunghi per l'impegno di memoria che richiedono.

Ma non è facile fare traslochi anche per le tante cose che accumuliamo. Ci siamo abituati a una vita piena di cose. Sembra che senza non riusciamo a fare nulla, come quando per un viaggio si chiude la valigia salendoci sopra, fino a farla quasi scoppiare perché, privi di tutta quella roba, non possiamo neppure immaginare di riuscire a partire senza lasciare a casa noi stessi.

Ammassare cose è una malattia molto frequente che colpisce tanti, persino le case dove la povertà è di casa e come formiche ci troviamo ad accumulare per colmare un vuoto che ci fa male. Abbiamo pance piene, teste piene, tasche piene, case piene, e facciamo fatica a staccarcene, in-

ventando mille improbabili scuse, fino persino ad arrivare a nominare invano il fuoco sacro dell'amore per quella cosa o quella persona che ce l'aveva donata.

Il vuoto ci fa paura, ci preoccupa. È segno di qualcosa che manca o è finito.

Ma la vita non è così. La vita per cominciare ha bisogno di svuotamenti. Fin dal suo concepimento, un uomo si svuota per regalare alla donna il seme dell'esistenza, una donna nel generare vuota il suo grembo, un frutto si svuota per regalare il seme alla terra e persino la Chiesa è nata da una tomba vuota. La vita comincia sempre da un vuoto.

E allora benedico la fatica di questo trasloco e sono grato della possibilità di ricominciare ancora una volta, di poter riprendere in mano questa mia vita, di potermi tuffare in un'avventura nuova e appassionante.

Il vuoto non è l'assenza di qualcosa ma il respiro avanti la voce, il silenzio che anticipa la parola, la lettera *Aleph*, muta e assente, che precede la *Bet*, suono e presenza! Il vuoto è la condizione necessaria perché qualcosa di sostanziale accada!

E allora benedico il vuoto prima della pienezza, l'assenza avanti la presenza, il *caos* anteriore al *cosmos*: il presupposto affinché la vita veda la luce!

Non stupisce, dunque, la storia del nostro Collegio e sento perfino meno imbarazzante la dedica che trovo sul primo quaderno borromaico: «A don Alberto, rettore della rinascita», perché comprendo che dopo il vuoto arriva la pienezza e che non sarò solo a doverla cercare perché la rinascita non può mai essere frutto di un individuo e la generatività ha come condizione l'alterità. Comprendo che sono entrato a far parte di una storia benedetta attraversata da momenti difficili e da momenti gloriosi, fatta di tanti uomini e tante donne che hanno sognato e realizzato il proprio futuro, una storia che è conferma della prima promessa della Scrittura: «In principio, Dio...». Non altro: Dio! Il Signore del tempo e della storia, Colui che mi sono impegnato ad amare e annunciare come la *pienezza* della vita.

Così gli inizi saranno pur difficili, ma sono abitati da Dio e comincio già a sentire che il vuoto si riempie di Lui e insieme di tantissimi volti, una moltitudine interminabile insieme alla quale il Borromeo rinascerà.

Questi “Quaderni borromaici” sono una tra le belle espressioni di questa feconda comunità di uomini e donne dediti allo studio, alla professione, agli affetti con la passione e l'etica che hanno appreso tra le mura di questo Palazzo.

Una casa facilmente si riempie, come una vita, ma ciò con cui la riempiamo determina la felicità. E io scelgo di riempirla di voi e con voi, che siete la promessa di questo principio.

Scriveva la poetessa Maria Luisa Spaziani:

Il primo verso è una barchetta pazza
che potrebbe arenarsi tra gli scogli.
È un ragazzino zingaro, ti prende
per mano verso un viaggio sconosciuto.
E solo al quinto verso tu cominci
a capire qualcosa, se lo segui.
Confusamente dice: nel germoglio
è già scritta la gloria del fiore

(I fasti dell'ortica, Mondadori, Milano 1996)

La statura, la verità, il traguardo di una realtà sono già nascoste nel loro sbocciare. Chinarsi sulle piccole realtà e i loro segreti vuol dire scoprirne il Senso ultimo. Dunque basta poco, l'essenziale, un primo verso: il desiderio di fare comunione perché la vita possa finalmente rinascere.

Saggi

GIULIA FRIGERIO

The myth of the foundation of the oracle of Delphi. Apollo and Python¹

A literary and iconographical analysis

Introduction

The historical foundation of the Sanctuary of Delphi is still today a mystery; it took place before the time of recorded history. There are no traces of Bronze Age antecedents for the Iron Age sanctuary, it should have been founded in the early Iron Age, at some point between 900 and 700 BC. It soon made a great impact in the Greek world and was regarded as the major Greek oracle sanctuary of the Archaic and Classical Ages. The stone temple of Delphi was unusual in Geometric Greece, even more because of its location so high up in the lonely mountains, far away from civilisation. Today, we can still see this sacred complex, even in its ruined state. In ancient times, they already debated about its antiquity, factor which gave birth to a high number of myths which revolved around this structure and its oracle. The most popular one was the story which referred to the struggle between Apollo and the snake Python. We are now going to analyse this myth with the principal aim of understanding artists' different choices in its iconographic representations. In order to do that, we will start from an introductory study of the main literary accounts of this myth, chosen on the base of their richness in details and on their antiquity. Despite the uncertainty about the dating, the so far most ancient and the first description of the story that this text will mention is the one presented by the Homeric Hymn of Apollo. Then, we are going to analyse the form of the myth which appears in the words of the Pythia at the beginning of the *Eumenides* of Aeschylus. The third version of the story that the article is going to focus on, is the one narrated by Euripides in one of the chorus of his tragedy *Iphigenia in Tauris*. Eventually, the paper reports and describes the principal iconographical representations of the myth. In the conclusion, literature and iconography will be compared in

¹ Il presente intervento riprende e rielabora la tesi di laurea *The myth of the foundation of the Oracle of Delphi. Apollo and Python* (Relatore prof. Maurizio Harari; Correlatrice prof.ssa Efrosyni Boutsikas).

order to understand the different choices made by the artists according to the various situations.²

1. The Homeric Hymn to Apollo

1.1. The text

The Homeric Hymn to Apollo belongs to a collection of thirty-three hymns in hexameter verses composed in honour of ancient Greek gods and goddesses. In manuscripts they are entitled as 'Ὀμήρου ὕμνοι' and they vary considerably in length. The date of the composition of these poems is still not sure and is not the same for all of them; however, the majority of these compositions probably belongs to the Archaic period, between 700 and 500 BC.

These poems usually have a common clear structure with a particular framework, in which a longer narrative can be developed or not. First of all, the text starts announcing the subject. Then, it gives information about the deity, describing his activities and attributes. At this point, some of the hymns develop in a narrative part whose length can vary. Eventually, they all finish with closing verses saluting the god. Particularly, the hymn to Apollo has the same structure but repeated twice. The narration of the myth is contained in the second section of the poem, called the "Pythian" one.

Before the development of the main theme, the author builds a kind of framework with other events linked with Apollo (vv. 186-206). Only from verse 208 the main theme is introduced: Apollo's search for a site of an oracular shrine. First of all, the author summarises all the local legends: the story of Apollo and Ischys, the myth of Phorbas and the bride-race between the god himself and Leucippus. Later, he describes Apollo's journey and his arrival in Delphi (vv. 216-286); at this point, we can read the narration of the building of the sanctuary (vv. 298-299), verses which are followed by the portrayal of the myth itself.

² Main literary sources: C.Wolff, D.E.W. Wormell, F. Cassola, H.W. Parke, M. Chappel, N.J. Richardson, O. Taplin, P. Kyriakou and the LIMC for the iconographical section.

ἜΣ ἈΠΟΛΛΩΝΑ ΠΥΘΙΟΝ (vv. 356-362)

ὄς τῆ γ' ἀντιάσειε, φέρεσκέ μιν αἴσιμον ἦμαρ,
 πρὶν γέ οἱ ἰὸν ἐφήγε ἀναξ ἐκάεργος Ἀπόλλων
 καρτερόν: ἦ δ' ὀδύνησιν ἐρεχθομένη χαλεπήσι
 κείτο μέγ' ἀσθμαίνουσα κυλινδομένη κατὰ χῶρον.
 θεσπεσίη δ' ἐνοπή γένετ' ἄσπετος: ἦ δὲ καθ' ὕλην
 πυκνὰ μάλ' ἔνθα καὶ ἔνθα ἐλίσσετο, λείπε δὲ θυμὸν
 φοινὸν ἀποπνεῖουσ': ὃ δ' ἐπιύξατο Φοῖβος Ἀπόλλων.³

360

HOMERIC HYMN TO APOLLO

Whoever met the she-dragon died that day,
 until Lord Apollo, who works from afar,
 shot her with a piercing arrow-she lay down, shattered
 with brutal pain, wheezing heavily, thrashing on the ground.
 Her divine cry became unspeakable-writhing
 without ceasing amid the woods, she left her life
 breathing out her blood-red spirit [...].⁴

360

The story here does not follow the real temporal sequence; one might expect the narration of the killing of the dragon to come before the building of the temple. The choice to invert these two events was made by the author according to the principal aim of stressing the importance of the selection of the Delphi's site. The details of this portrait follow the patterns of Homeric scenes, where minor warriors are slain: we can read the details of the victim's origins, the fight and the killing and, in the end, the speech of victor. The serpent was also seen by legends as the original guardian of the oracle of Delphi. The slaying of the snake could be read as an expression of the theme of Apollo's victory over a chthonic monster. According to Clay,⁵ Python could be linked with the chthonic deity of Gaia, the enemy of Zeus. This perspective emphasises the founding of the oracle as a symbol of Zeus' order.⁶

The actual narration of the killing of the dragon (vv. 357-362) is very brief; the author does not linger over many details, to convey the sim-

³ *The Homeric Hymns and Homerica* with an English translation by H.G. Evelyn-White, Harvard University Press, Cambridge (Mass.); William Heinemann Ltd., London 1914.

⁴ *The Homeric Hymns*, a translation with introduction and notes by D.J. Rayor, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2004, pp. 47-48.

⁵ M. CHAPPELL, *Delphi and the Homeric Hymn to Apollo*, in "Classical Quarterly", LVI (2006), 2, p. 340.

⁶ *Ibi*, p. 342.

plicity of Apollo's victory. The rhythm of the verses here is mainly dactylic, in order to express the rapidity of the actions described. This story is an example of the motif "combat with a monster before founding a city", of which the most obvious Greek example is the story of Cadmus.⁷

1.2. Commentary

This narration of the story is quite short and poor in details. Moreover, in the entire hymn itself many details typically attributed to the oracle of Delphi lack. When dealing with a literary text, it is always important considering the nature of the composition: this is a hymn, in particular one of the Homeric Hymns. The principal aim of all these compositions is aetiological, factor which leads to a predetermined course of events and to a lack of the account of every aspect of the cult practice. What is more, this is a hymn in honour of Apollo, not of the sanctuary of Delphi: starting from this premise, the lack of description of different rites and cults performed in this sacred place becomes comprehensible. The literary genre of the hymn is not made for long narrative sections in which the author could have narrated in details the killing of the dragon; the only aim of the author here is conveying the magnificent power of Apollo.

Later versions of the myth mention snake's link with previous owners of the sacred place. In the hymn we do not find details about this aspect. Many scholars wonder if the poet knew about this aspect of the myth and, if so, if he deliberately chose to omit them. Actually, a subtle link with previous owners could be found also in the lines of this composition. The snake with its chthonic nature could be associated with Gè, the mother Earth, mentioned in other versions of the myth as one of the previous owners of the place. Furthermore, according to Cassola,⁸ the Delphic "female dragon" is not only a chthonic creature as snakes usually are, this is also the maiden of a new monster, Typhoeus, Era's son. In the Greek mythology, this function of other deities sons' maiden is a typical feature of Gè.

⁷ N.J. RICHARDSON, *Three Homeric Hymns: to Apollo, Hermes, and Aphrodite: hymns III, IV and V*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 124.

⁸ *Inni Omerici*, a cura di F. Cassola, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1999, p. 90.

2. Aeschylus' *Eumenides*

2.1. The text

The *Eumenides* is a composition which belongs to the *Oresteia* trilogy, made of the three tragedies *Agamemnon*, the *Choephoroi*, the *Eumenides*, and the satyr play *Proteus*. The third tragedy of the trilogy, the *Eumenides*, takes its name from the Furies, goddesses of revenge who are persecuting Orestes, the matricide that will be judge by the Areopagus.

The main motive of the tragedy is the revenge as an archaic solution to controversies. Apollo is not the centre of the composition as he was in the Homeric Hymn; on the contrary, he is just one of the characters of the play. Nevertheless, most of the tragedy takes place in Delphi. The text begins with a prayer of the Pythia to Apollo. In these words of the prophetess, it is described another version of the arrival of Apollo at Delphi and of his ownership of the prophetic shrine.

AESCHYLUS, *EUMENIDES* (vv. 1-8)

The setting is Apollo's shrine at Delphi. Enter the priestess.

ΠΥΘΙΑΣ

πρῶτον μὲν εὐχῇ τῆδε πρεσβεύω θεῶν
 τὴν πρωτόμαντιν Γαίαν: ἐκ δὲ τῆς Θέμιν,
 ἢ δὴ τὸ μητρὸς δευτέρᾳ τόδ' ἔζετο
 μαντεῖον, ὡς λόγος τις: ἐν δὲ τῷ τρίτῳ
 λάχει, θελούσης, οὐδὲ πρὸς βίαν τινός, 5
 Τιτανὶς ἄλλη παῖς Χθονὸς καθέζετο,
 Φοίβη: δίδωσι δ' ἢ γενέθλιον δόσιν
 Φοίβῳ: τὸ Φοίβης δ' ὄνομ' ἔχει παρώνυμον.⁹

ΠΥΘΙΑ

First among gods, in this my prayer, I give pride of place to the first of prophets, Earth; and next to her daughter Themis, who, as a tale has it, was the second to occupy this prophetic seat which had been her mother's. The third to have the seat assigned to her-with her predecessor's consent, and not by the use of force against anyone [line 5] was another Titaness and child of Earth, Phoebe; and she gave it as a birthday gift to Phoebus, who bears Phoebe's name as an addition to his own [...].¹⁰

⁹ AESCHYLUS, *Eumenides*, with an English translation by H.W. Smyth, vol. 2, Harvard University Press-William Heinemann, Cambridge (Mass.)-London 1926.

¹⁰ *Ibidem*.

The repetition of *πρώτον* (*first*, v. 1) makes an impressive beginning and underlines the antiquity of Delphi as a prophetic shrine. Earth is here mentioned. She belonged to the first gods' generation, and from her union with Uranus the second divine generation was born. According to her chthonic origin, she had prophetic powers. There were other versions of the succession of tenants at Delphi, but Aeschylus introduces several additional stages: the effect is to enhance Apollo's position when he finally takes over.¹¹

After Earth, the poet mentions Themis: these two goddesses were sometimes identified, but the usual genealogy makes Themis daughter of Earth and Ouranos (Hesiod, *Theogb.* 135-136). Themis signifies "arrangement, ordering". However, it is peculiar the fact that in the plural *Themis* can signify "prophetic answer". Following Aeschylus reconstruction, after the removal of Kronos from the power acted by Zeus, Apollo, the son of the new king of the gods, replaced Themis as the owner of the oracle of Delphi. Aeschylus avoids any reference to a violent deposition. Arguing against this tradition, he claims that Themis left on purpose the oracle to the sister Phoebe, grandmother of Apollo, who gave it as a birthday gift to her grandson, thus, the smooth and peaceable nature of the transition is emphasised.¹²

2.2. Commentary

In the *Eumenides*, the Pythia's narrative describes how Apollo came from Delos in peaceful and civilising progress to occupy his prophetic temple. Here, there is no mention at all to the serpent, and the keynote of the narrative is dignity and order. On the other hand, in the Homeric Hymn the vigour and violence of the virile god were the chief subjects.¹³ The main reason for Aeschylus' choice is that the principal theme of his tragedy is the triumph of law over violence: it would have been unseemly for the prologue to have mentioned Apollo's slaying of the serpent, still more the tradition which represented that slaying as the forcible occupation by Apollo of the shrine of the Earth goddess. According to Paley

¹¹ AESCHYLUS, *Eumenides*, introduction and commentary by A.J. Podlecki, Aris & Phillips, Warminster 1989.

¹² *Ibidem*.

¹³ H.W. PARKE, D.E.W. WORMELL, *The Delphic Oracle*, vol. I: *The History*, Basil Blackwell, Oxford 1956, p. 4.

«the object of Aeschylus was point out the dignity and authority of Apollo and his oracle, and to show that neither violence nor injustice had been committed in the transfer of it to its successful predecessor».¹⁴

In the Homeric Hymn no gods are mentioned, the arrival of Apollo as the god of divination was described by the worshippers of Apollo in the terms of their god's conquest of a female dragon. However, later, as we can see in the *Eumenides*, the female deities were reinstated as subordinates to Apollo. In the Pythia's prayer in the *Eumenides*, Gè could be claimed as the first founder of a line of prophetic deities culminating in Apollo. The main reason which justifies this aspect could be a political one: the traditional enemy of the oracle of Delphi was the sanctuary of Dodona, which boasted about being the primal Apollo's oracular centre. The only recourse for Delphian priests was to extend Apollo's antiquity with the previous oracle of the earth-goddess.¹⁵

3. Euripides' *Iphigenia among the Taurians*

3.1. The text

There is no external data about the dating of Euripides' tragedy *Iphigenia among the Taurians*. Some scholars accord now in placing it between 417-412.¹⁶ In this work, the author narrates the story of Iphigenia, daughter of Agamemnon, saved by Artemis from his father's sacrifice and brought to Tauris to become her priestess. Casually reached at the temple by his brother Orestes, matricide chased by the Furies whose salvation would have been the stealing of a sculpture of Artemis. They hence organised a plan to escape together. This involved their purification together with the statue given from the king. When they entered the temple, the chorus introduces a hymn to Apollo (Third Stasimon, 1234-1283) which presents another version of the myth of the foundation of the oracle of Delphi.

¹⁴ AESCHYLUS, *Eumenides*, Aeschylus, introduction and commentary by A.J. Podlecki, p. 129.

¹⁵ H.W. PARKE, *Greek oracles*, Hutchinson University Library, London 1967, p. 38.

¹⁶ P. KYRIAKOU, *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2006, p. 40.

EURIPIDES, *IPHIGENIA AMONG THE TAURIANS* (vv. 1234-1261)

ΧΟΡΟΣ

εὐπαις ὁ Λατοῦς γόνος,
 τόν ποτε Δηλιάς ἐν καρποφόροις γυάλοις 1235
 ἔτικτε, χρυσοκόμαν
 ἐν κιθάρα σοφόν, ἅ τ' ἐπὶ τόξων
 εὐστοχία γάνυται: φέρε δ' αὐτά
 νιν ἀπὸ δειράδος εἰναλίας,
 λοχεῖα κλεινὰ λιπούσα μά- 1240
 τηρ, τὰν ἀστάκτων ὑδάτων
 βακχεύουσαν Διονύ-
 σῳ Παρνάσιον κορυφάν:
 ὅθι ποικιλόνωτος οἰ-
 νωπὸς δρᾶκων, 1245
 σκιερᾷ κατάχαλκος εὐ-
 φύλλῳ δάφνᾳ,
 γᾶς πελώριον τέρας, ἄμφεπε μαντεῖ-
 ον Χθόνιον.
 ἔτι μιν ἔτι βρέφος, ἔτι φίλας 1250
 ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρώσκων
 ἔκανε, ὦ Φοῖβε, μαντείων δ' ἐπέβας ζαθέων,
 τρίποδί τ' ἐν χρυσέῳ θάσσεις, ἐν ἀψευδεῖ θρόνῳ
 μαντείας βροτοῖς θεσφάτων νέμων 1255
 ἀδύτων ὑπο, Κασταλίας ῥεέθρων γείτων, μέσον
 γᾶς ἔχων μέλαθρον.
 Θέμιν δ' ἐπεὶ γᾶς ἰὼν
 παιδ' ἀπενάσσατο Πυθῶνος ἀπὸ ζαθέων 1260
 χρηστηρίων, νύχια.¹⁷

CHORUS

[*strophe*]

How comely a son in Leto's child,
 Whom once in Delos' fruitful glens 1235
 <she bore,> the god of golden hair,
 skilled in the lyre, who delights
 in his bow's unerring aim. She took her son
 from the cliff by the sea,
 leaving the famed place of her childbed,
 to the mother of gushing waters, 1240
 the peak of Parnassus,
 that leaps in ecstatic dance whit Dionysus.
 There a dark-visaged dragon whit speckled back

¹⁷ *Euripidis Fabulae*, a cura di G. Murray, Clarendon Press, Oxford 1913, vol. 2.

held in thrall the rich laurel-shaded grove – 1245
 a monstrous portent brought forth by Earth – and
 ranged the oracular shrine.
 Though still a child, still
 frolicking in the arms of your dear mother, 1250
 you killed him, Phoebus, and stepped as conqueror upon
 the oracular shrine,
 and now you sit on the tripod of gold, from your truthful throne
 dispensing prophecies of divine decrees to mortals
 from your inmost chamber next to the streams of Castalia,
 having your shrine at earth's midpoint. 1255

Leto needs to hide in order to give birth to the god. Here, the danger of the act of giving birth is recalled, with a memory of Iphigenia's birth: her nativity is what marks her for death at her father's hands¹⁸ (v. 1239). The author narrates Leto's trip to Parnassus (vv. 1240-1245), a place controlled by an ancient earth-born dragon. After the description of the journey, we have one of the richer in details description of the snake, and the author spends some lines depicting to the reader a clear image of the beast (vv 1244-1247). Worth-noting is that Euripides stresses the young age of the god, in order to give even more importance to the act that Apollo is going to perform (v. 1249). At v. 1251, the heroic act through which Apollo becomes the owner of the oracle is finally described. It is also remarkable the fact that at 1273 the author refers to Delphi as "the Pythian Temple". The name which originally referred to the Snake is now applied to identify the place.¹⁹

3.2. Commentary

In this play, the theme of violence appears once again. After the peaceful version reported by Aeschylus, we go back to the narration of the exploits of Apollo acted in order to conquer the ownership of the oracle of Delphi. This version reproduces the primitive tradition which Aeschylus contradicted: the belief that Apollo came to Delphi as an invader and appropriated for himself a previously existing oracle of Earth.²⁰ In this tragedy, though, it is presented in a more sophisticated form. In the lines

¹⁸ C. WOLFF, *Euripides' "Iphigenia among the Taurians": Aetiology, Ritual, and Myth*, in "Classical Antiquity", Berkeley, Calif 1992, pp. 308-334.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ H.W. PARKE, D.E.W. WORMELL, *The Delphic Oracle*, vol. I, p. 5.

of the Homeric Hymn, the slaying of the serpent was a merely secondary work of improvement on the site. On the contrary, in the *Iphigenia in Tauris* the deed of the killing of the Dragon is the act of conquest which secures his possession. As previously said, this passage in the hymn is very brief, in order to convey the simplicity of Apollo's victory. Here, the same aim is reached by Euripides with a different device: the killing of the dragon is placed in Apollo's infancy. The emphasis on the god's tender age may be viewed as a means of glorifying the power of the god, invincible and infallible from his infancy on.²¹

In accordance with Aeschylus is the presence of the Earth as the previous owner of the oracular shrine. In this version of the myth, the goddess took revenge upon Apollo, who appealed to Zeus for protection, aspect, though, which is expressly denied by Aeschylus. According to Aeschylus, in fact, there was never any strike: Earth, Themis, Phoebe gave it as a birth-gift to Phoebus or Apollo.

4. Iconography and Iconology

There are only a few representations of the myth of Apollo and Python, which means that it was not a popular story in Ancient Greece. The choice of the works presented is based on the certainty of the iconological interpretation. Although we are dealing with a selection, this list presents almost all the cases in which Apollo is depicted in the act of killing the dragon. If we look at it, we notice that not only they are very few, but also that they are concentrated in a certain period. Thus, we can infer that this legend was fashionable only in a defined epoch.

ANALYSIS N. 1

Subject The child Apollo kills Python from the arms of his mother

Date 470 BC

Location Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet de Médailles

Type Attic Lekythos

Technique Attic Black Figure (White ground)

Beazley Archive ABV 572, 7

²¹ P. KYRIAKOU, *A commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, p. 393.



Description The characters depicted in the scene are Apollo, Leto, Artemis and Python. The main topic is Apollo as a child who kills the snake from the arms of his mother Leto. In addition, there is a secondary subject distinguishable in Artemis who attends the scene. As for the attributes, Apollo is depicted with arch and arrows, while Python is here a snake. The context of the scene is the cave of Python surrounded by some trees.

Iconography The artist portrayed Apollo as a little child, probably just born, who kills the snake when he still needs to be carried by her mother. Despite his young age, the infant is facing the challenge on his own: neither Leto nor Artemis are helping the god. The choice of this representation highlights the power of Apollo, who, still a baby, succeeded in the struggle against the monster.²²

Iconology Apollo is here represented as an infant in the arms of his mother. All of the elements of the picture are in accordance with Euripides' version of the myth: just after the birth of Apollo and Artemis, Leto went to the Parnassus, the mountain who hosted Python, Earth's son and guardian of the oracle of Delphi. Apollo is portrayed in the act of shooting an arrow to the serpent, straight from the arms of her mother, description which coincides in details with Euripides' narration.

²² LIMC, Apollo 993, Artemis 1266 Shefold, L. KAHIL, *Apollon et Python*, in *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.

In this iconography, therefore, we can see the reflection of the primitive tradition, according to which Apollo came to Delphi as an invader and obtained the property of the oracle through violence. Nevertheless, the child does not show too much effort: it is an easy victory, even more stressed by the god's young age. The battle against the snake did not hinder Apollo, whose power is stressed by this iconography.



ANALYSIS N. 2

Subject Apollo and Python

Date 470-460 BC

Location Paris, Louvre Museum

Type Attic Lekythos

Technique Attic Black Figure (White ground)

Beazley Archive Para 294

Description The characters depicted in the scene are Apollo and Python. The attributes of the first one are in this case the arch, the arrows, the tripod and the long hair. As for Python, it is portrayed as an *anguipede*, which is with the head and the torso of a human, and the base of the body as a snake or a dragon. In addition, it has got a *uraeus* on the human head.²³ The picture describes Apollo sat on the omphalos, just beside the tripod, who throws an arrow against the monster. In the meanwhile, Python tries to escape and stretches the arms towards the god in order to defend itself. The horizontal lateral palm trees suggest an external setting of the scene.

Iconography The artist portrayed Apollo as an adolescent, as indicated by the long hair; this element stresses the power of the god, who wins against the monster despite the young age. The glory of Apollo is even more highlighted by the fact that he is seated on the omphalos, just near the tripod, both symbols of the oracular shrine of Delphi, gained by the god thanks to the defeat of Python. As for this one, we should not be surprised by its anthropomorphic representation. In Greek mythology, indeed, monsters and creatures are often described as anthropomorphic.

²³ F.D. NEGLIA, *Il mito di Apollo e Pitone*, tesi di laurea, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma 2015, p. 41.

We also mentioned the *uraeus* depicted on the head of the snake: this was the protome of a cobra that Egyptian pharaohs were used to dress. This element on the face of Python reminds the viewer to its feral nature.²⁴ In this case, the stress of this beastly aspect of Python turns once again to give even more importance to the endeavour of Apollo.²⁵

Iconology Apollo is depicted as a child who is shooting an arrow against Python. These elements instantly remind us of Euripides' version of the myth. Nonetheless, the god is not in the arms of his mother, instead, he is seated on the tripod, the symbol of the oracle of Delphi. Apollo is thus described as already owner of the sanctuary, he is on the omphalos, just near the tripod, while he is still preparing the arrow to kill the serpent. This is a typical device used by painters in order to display to the viewer the entire development of the story in a single moment, thus, using a synthetic conception of time. In addition, the speed in the succession of the actions could be a mechanism used to convey the simplicity of the god's victory over the snake. This expedient employed by the artist could be compared to the one applied by the author of the Homeric Hymn: in fact, in the verses of this literary work, the action of the killing is quickly described in few lines, suggesting a brief duration of the challenge.²⁶ As for the tripod, we should return to Euripides' narration: in fact, he is the first who mentions it, in the lines of the *Iphigenia in Tauris*,²⁷ in which he states that through this sacred instrument, Apollo not only gained the property of the oracle but also the oracular gift.



ANALYSIS N. 3

Subject Leto escapes from Python with the children in her arms

Date Early IV c. BC

Location Lost²⁸

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ LIMC, Apollon 998; L. KAHIL, *Apollon et Python*, in *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, Panstwowe Wydawn, Naukowe, Varsavia 1966; J. FONTENROSE, *Python: a study of Delphic myth and its origin*, University of California Press, Berkeley 1980.

²⁶ ANONYMOUS. *The Homeric Hymns and Homeric*, vv. 357-362.

²⁷ EURIPIDES, *Iphigenia in Tauris*, translated into English rhyming verse with explanatory notes by G. Murray, Allen & Company, London 1912, v. 1254.

²⁸ We know this depict thanks to the work of William Tischbein, who made a cata-

Type Neck Amphora
Technique Painting

Description The characters depicted in the scene are Apollo, Leto, Artemis and Python. As for the attributes, we could mention Python's body of a snake and its beard. In addition, Leto is recognisable thanks to the two infants in her arms, distinguishable as Apollo and Artemis. The scene portrays Leto escaping from Python carrying the infants in her arms. The context describes a rocky landscape.

Iconography The artist here depicts both Apollo and Artemis as still infants. In this representation, Apollo is not trying to kill the snake, he limits himself to stay in the arms of her mother. We do not find any traces of glory or power attributed to the god. A detailed depiction of the landscape is not usual for Greek art. Nonetheless, here, the rocky background is well represented. This device is applied in order to stress the fact that Python is a chthonic creature, it was born from the earth. What is more, Python is here depicted with the beard. The bearded snake is very popular in Greek and Etruscan literature. According to Harari,²⁹ this is a symbol of their belonging to the underworld, of their being supernatural creatures.³⁰

Iconology This iconography depicts Leto escaping from Python with Apollo and Artemis as infants in her arms. The snake persecuted the woman on the order of Hera, wife of Zeus and jealous of his lover.

Apollo is not doing anything to kill the dragon, he is a newborn who needs his parents to help him. These aspects could be linked with some features of Euripides' version of the story. According to him, Apollo not only had to deal with Python just after his birth, but he is also described as a young boy who asks his dad for help.

logue of the incisions of the ancient Greek vases discovered in Sicily and Naples between 1779 and 1780 (W. TISCHBEIN, *Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship discovered in sepulchers in the kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the year MDCCLXXXIX. and MDCCLXXX. At that time in the possession of sir W.M. Hamilton*, vol. III, Napoli 1795, p. 8).

²⁹ M. HARARI, *Perché all'inferno cresce la barba ai draghi*, in *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Linguaggi e tradizioni*, atti del convegno di studi (Messina, 24-25 settembre 2009), a cura di G.F. La Torre e M. Torelli, Bretschneider, Roma 2011, pp. 387-397.

³⁰ LIMC, Apollon 995; LIMC, Artemis 1267, Tischbein.

Here, even more pathos is added to the scene: Leto is running away from the monster, which is getting out from a cave, a reminder of its chthonic nature.

ANALYSIS N. 4

Subject Apollo, Leto and Artemis escaping from Python

Location Lost (hypothetical previous location: Sanctuary of Gè in Delphi)

Type Bronze statue

Technique Fusion

Description The bronze group should have had as characters Apollo, Leto and Artemis. Artemis and Apollo were portrayed as infants carried by the mother Leto, depicted in the act of escaping, with a foot posed on a rock. Scholars are not sure about the presence of Python in this group of statues. As for the context, it was also part of the set a big rock.³¹

Iconography Apollo is here portrayed as an infant in the arms of her mother, he is not doing anything to change the situation of apparent danger. The sister Artemis is a child too, probably just a little bigger than the brother Apollo. Leto is perhaps escaping from Python. The rock sculpted could be interpreted as the place where Leto is going to find a shelter from the monster.³²

Iconology The lost bronze group of statues, probably located in the sanctuary of Delphi which was dedicated to Ge,³³ should have shown Leto escaping with Apollo and Artemis still infants in her arms. Once again, we see Apollo dealing with the snake just after his birth, needy with the help of his parents, in accordance with Euripides' version of the myth. The moment is full pathos, even more stressed by the act of Leto of posing a foot over a rock, trying to find a shelter for her and her children, both depicted as newborn.

³¹ CLEARCHUS, *Comicus*, 4. Jh. v. Chr.

³² LIMC, Leto 23; LIMC, Apollo 991, Clearchus; LIMC, Artemis 1272.

³³ LIMC, Leto 23 = Artemis 1272.

ANALYSIS N. 5

Subject Apollo killing Python under the eyes of Leto

Date ?

Location Temple of Apollonis at Cyzicus

Type Column's decoration

Technique Relief

Description Under this relief there was an epigram describing it. This epigram is collected inside the Greek Anthology, which, illustrating the scene depicted on the column, uses these words: «Leto in utter loathing turns her head from earthborn Python, a creeping congeries of coils. It wishes to annoy the wise goddess, but Phoebus, shooting from the height, lays the beast low in its own blood. He will make the Delphic tripod inspired, and that most cruel of dragons will breathe out a plaintive hiss». ³⁴ From these lines we can infer that the characters represented in the scene are Leto, Apollo, Artemis and Python. Apollo has his usual attributes: the arch and the arrows. Leto is depicted as terrified by Python. She turns the head not to see the monster, which is dying hit by Apollo's arrow.

Iconography From the words used in the epigram we can infer that it is a representation full of movement and pathos; the goddess is depicted as greatly scared by the monster. We do not know if Apollo was a child or a man, but we know that he could walk on his own and that he killed the dragon by himself. In this pathetic atmosphere the action of the god is felt as even more heroic. ³⁵

Iconology In the column decoration found at the Temple of Apollonis at Cyzico, ³⁶ Apollo is depicted as the actor of the scene. We do not know if he was portrayed as a child or as a boy, but we know that he was performing the act of killing the snake. The sense of speed and movement highlighted in the description of this kind of iconography reminds us of the Homeric Hymn's narration of the myth. Nevertheless, the presence of Leto and Artemis also emphasises a link with Euripides' version. The

³⁴ W.R. PATON, *The Greek Anthology*, Book 3.6, translation of M.A. Tueller, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1857-1921, p. 97.

³⁵ LIMC, Apollon 996, Anth. Pal. 3,6; LIMC, Leto 32.

³⁶ LIMC, Apollo 996.

iconography chosen by the artist is in accordance with the tradition of the violent struggle between Apollo and the snake. In this case, the pathos is also increased by the act of Leto, who is turning her head because greatly scared of the monster. In this depiction, we can see the Homeric Apollo, who deals with the snake quickly and fearlessly, defending the mother Leto, whose presence on the scene is quoted by Euripides.



ANALYSIS N. 6

Subject Apollo and Python

Date 429-390 BC

Location Berlin, Staatliche Museen (as for this sample)

Type Silver coin

Description The characters of the scene are Apollo and Python. The first one has the usual attributes of the arch and the arrows, while the second is a serpent. The action portrayed described the infant Apollo throwing an arrow against Python. Between the two characters the tripod is recognisable, here depicted in the version with three rings located on the neck. There is not a particular context. At the base of the coin it is possible to read the inscription: KPOTON.

Iconography This representation shows Apollo as an infant. Nevertheless, there is not the presence of his mother: he walks and kills the snake by his own. The physic of the god is depicted as quite powerful and muscular to be the body of a child, device which stresses the greatness of the god, who takes on such a challenge at his young age. The simplicity of his victory is stressed by the relaxed expression on his face.³⁷

Iconology The first thing that catches the attention of the viewer is surely the tripod: it is in fact in a central position and bigger than the other two characters, located on the sides of this object. Thus, this iconography clearly shows that the reason for the struggle is the conquest of the oracle of Delphi, of which the tripod is an evident symbol. Since 530 BC the tripod was chosen also as the emblem of the city of Croton, which minted

³⁷ LIMC, Apollo 1000, Fontenrose; M. GIANGIULIO, *Ricerche su Crotona arcaica*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1989.

the coin that we are analysing. The reason for this choice, was the intention of reminding of the existent link between Croton and the famous sanctuary according to the myth of the foundation of this city.³⁸

Apollo is here portrayed as a child, who is killing the snake with an arrow just after his birth. All the elements correspond to the version of the myth told by the *Iphigenia in Tauris*. Since we are dealing with a coin, there is not a particular context and the scene is not detailed. Nevertheless, a kind of pathetic atmosphere is anyway conveyed by the fact that a child is struggling with a snake portrayed as tall as he is.

Conclusion

Literature and iconography are two different contexts that should firstly be separately analysed. «The vase do not, with a few exceptions, emanate from the same time and place as the initial production of the plays, so there is a cultural gap to be constantly borne in mind».³⁹ In addition, we have to take into consideration the fact that the artists of the period studied made their decision about the subject to portray on the base of what was the sample of the entire workshop.

We have to consider that all the literary sources analysed are older than the first iconographic representations that we know today.⁴⁰ Therefore, the artists had those stories in their minds while composing their works of art. A quick comparison between the two fields is thus allowed in order to figure out which one was the most quoted tradition and the reason why it was.

In general, Apollo is almost always portrayed following the Homeric tradition, the other texts do not add so many details to his iconography.⁴¹ Nevertheless, from the analysis just presented, we can infer that the tradition more represented in these depicts is Euripides' one, although the Homeric one is still present.

If we think about literature, we can say that it has lots of devices applicable to catch the attention and convey emotions, which could often lack

³⁸ F.D. NEGLIA, *Il mito di Apollo e Pitone*, p. 47.

³⁹ O. TAPLIN, *Pots & Plays: interactions between Greek tragedies and Greek vase-paintings of the Fourth century BC*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007.

⁴⁰ LIMC, Apollon.

⁴¹ *Ibidem*.

in the iconographic ambit. Verses can change the rhythm, describe details, sounds and atmospheres, elements that a picture can try to communicate through colour shades, shadows and richness in details. Nevertheless, we have to consider the fact that we are foremost dealing with black or red figures vase paintings, accompanied by coins and bronze statues. It appears very clearly that the artist cannot use, with these supports and these techniques, colour shades, shadows and richness in details in large amount. The context, in these situations, could often be meagre, together with the description of the atmosphere. Therefore, it all consists in the choice of the subject.

To catch the attention of the viewer, the artist needs pathos in the scene. The selection of the main topic is always central, but it becomes even more important when all the other devices are limited by external factors. Thus, we can now claim that Aeschylus pacific version of the myth would not have been a great choice from this point of view. The scene would have been calm and probably static, the eyes of a viewer would have slipped away without lingering on it. On the contrary, the majority of the artists decided to portray the exact moment of the struggle between Apollo and Python, choosing the violent branch of the tradition.

In particular, most of them picked out from Euripides verses of the *Iphigenia in Tauris*. The founder text of the violent report of the myth, is doubtless the Homeric Hymn of Apollo. Nonetheless, on the one hand, Euripides' version reclaims the same belief, while, on the other hand, describes the scene in a less hasty way and with more details. In these verses, the god concludes the challenge just after his birth, as a child. Besides, the author lingers over the details of the killing of the snake more than Homer does in his Hymn. Therefore, this complete and rich in pathos description of the myth results to be the perfect choice for an iconography whose aim is to depict a powerful god.

Images

Picture 1: F.D. NEGLIA, *La fortuna delle Metamorfosi di Ovidio dall'Antichità fino al rinascimento: Apollo e Pitone*, tesi di laurea in Iconografia e Iconologia, Università degli Studi di Roma La Sapienza, p. 34.

Picture 2: F.D. NEGLIA, *La fortuna delle Metamorfosi di Ovidio dall'Antichità fino al rinascimento: Apollo e Pitone*, p. 35.

Picture 3: <http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_11834_14284_gv015599.002.jpg_obj.html&flag=false>

Picture 4: F.D. NEGLIA, *La fortuna delle Metamorfosi di Ovidio dall'Antichità fino al rinascimento: Apollo e pitone*, tesi di laurea in Iconografia e Iconologia, Università degli Studi di Roma La Sapienza, p. 43.

Picture 5: <<http://www.archeo.it/mediagallery/fotogallery/1974>>

ELENA PARALOVO

Breve storia di una beffa: in ricordo dei 250 anni dalla morte di J.J. Winckelmann

... i nomi di moltissimi vecchi e moderni architetti, scultori e pittori, insieme con infinite bellissime opere loro in diverse parti d'Italia, si vanno dimenticando e consumando a poco a poco e di una maniera, per il vero, che ei non se ne può giudicare altro che una certa morte molto vicina...

(GIORGIO VASARI, *Vite*)¹

Winckelmann morì l'8 giugno 1768, in una locanda a Trieste, presso la quale soggiornava in attesa di riprendere il viaggio.² Quella non era che una tappa del suo percorso che dall'Austria, dove aveva ricevuto ospitalità alla corte di Maria Teresa nel 1766, l'avrebbe riportato alla sua amata Roma. Però assassinato in una rissa scaturita, probabilmente, in seguito a qualche faccenda passionale che lo riguardava.

L'anno appena trascorso, il 2017, e il 2018 offrono l'occasione di celebrare lo studioso prussiano, padre di una concezione moderna della storia dell'arte e dell'archeologia, tramite la ricorrenza del tricentenario dalla nascita, che avvenne a Stendal nel 1717, e i 250 anni dalla morte; egli infatti spirò solo un cinquantennio più tardi.

È complicato restituire un ritratto coerente e che renda giustizia della grandezza di pensiero propria di Winckelmann, uomo capace di incidere la storia artistica della cultura occidentale. È complicato per svariati motivi, ma prettamente perché, da quanto è possibile leggere nelle pagine scritte in sua memoria da Goethe, la sua vita, seppur breve, fu un groviglio di ambizioni e tormenti.

Le ombre, le sfumature, quelle, in una biografia, è difficile coglierle. Si può però tentare di raccontare Johan Joachim Winckelmann trattando vicende che mai furono completamente chiarite, ma che ebbero un de-

¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, ed. a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino 1991, p. 8.

² Per la biografia di Winckelmann cfr. C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, F.C.W. Vogel, Leipzig 1898.

terminante impatto sulla sua vita sia privata sia accademica e che ancora oggi ci permettono di riflettere sulle sue concezioni, le quali si confanno in realtà agli ideali di un'intera epoca, riguardo al gusto artistico, allo stile e alle tecniche pittoriche. Tali concezioni, così come molto altro, confluiscono nella magistrale opera *Geschichte der Kunst des Alterthums (Storia delle arti presso gli antichi)*, pubblicata a Dresda dall'editore Walther nel dicembre del 1763, ma recante la data 1764.

Quello di cui si intende trattare qui è un episodio alquanto noto, che nelle fonti coeve spesso si cita, ma sul quale non ci si sofferma quasi mai, perché poco si può dire con sicurezza: la beffa, se così la si può chiamare, di cui lo storico dell'arte fu vittima.

Nel 1760 giunse a Winckelmann la notizia che nei pressi di Napoli, a Portici, era stato ritrovato in gran segreto un affresco di eccezionale qualità, che poteva competere con quelli allora recentemente scoperti a Pompei e a Ercolano in quanto a raffinatezza d'esecuzione pittorica. Winckelmann sapeva che l'intonaco era stato segretamente asportato e ricoverato presso la dimora di un nobile francese, Diel de Marsilly di Normandia.

L'affresco in questione ritrae un maturo Giove, la cui testa è cinta da una corona di alloro, seduto in trono e vestito di *himation* lasciato cadere lungo i fianchi: i piedi, che indossano calzari a sandalo, poggiano su un suppedaneo sfarzoso. La mano destra regge una coppa, condividendo la stretta con il giovane Ganimede, che il padre degli dei stringe a sé con la mano sinistra, dolcemente. Il gesto richiama esplicitamente la volontà di un bacio, colta, nell'affresco, prima che questo si concretizzi. Il giovanetto poggia il peso sulla gamba destra, mentre la sinistra accompagna il movimento; il corpo disegna così un chiasmo che culmina nella torsione del capo di Ganimede, intento a ricevere gli occhi e la bocca dell'amante. La mano destra regge un'anfora, mentre la sinistra porta all'altezza di Giove la coppa, retta per un istante da entrambi.

Ma che cosa è il *Giove e Ganimede*? Cosa fu veramente, chi lo realizzò e perché?

La prima, dopo molto tempo, che tentò di far chiarezza sulle vicende del falso fu Morghen Tronti,³ nel 1950 pubblicò, in un contributo alla rivista "Commentari", il casuale ritrovamento dell'affresco durante la sistemazione della Galleria di Palazzo Corsini, dove tuttora è conservato. Apparve

³ Cfr. A.M. MORGHEN TRONTI, *Un falso antico opera di Raffaello Mengs*, in "Commentari", I (1950), pp. 109-111.

fin da subito evidente che si trattava di un affresco asportato da un muro e ritoccato più volte. Nello schedario della Galleria, esso compariva come un'opera italiana proveniente dalla Farnesina, di XVI secolo, ma tra gli affreschi cinquecenteschi non vi erano confronti attuabili: il tema trattato, il bacio, è pressoché assente nelle iconografie del secolo e altrettanto negli schemi iconografici riscontrabili a partire dall'antichità. Inoltre, il trattamento dei volti, così classicistici e lineari, adornati da riccioli spumosi, e le masse muscolari poco accentuate si innestano su una tradizione iconografica che vede i suoi natali nel tardo Cinquecento, fino ad arrivare, nella sua massima espressione, al pieno XVIII secolo. A ragion veduta, la studiosa concluse che non poteva che trattarsi di un'opera di dichiarato gusto neoclassico, da collocarsi nella seconda metà del Settecento.

Fatta maggior chiarezza sulla cronologia del *Giove e Ganimede*, Morghen Tronti attribuì il falso a Raffaello Mengs, basandosi su quanto si evince dalla biografia che il cavalier Niccolò d'Azara lasciò sul pittore; fonte, se non altro, di prima mano.

Ecco quanto si legge nelle pagine del cavalier d'Azara, 1783:⁴

Questa moda di contraffare pitture antiche entrò anche in capo a Mengs, e fece un quadro alto più di 6 palmi, e largo poco meno, rappresentante Giove assiso in trono con predella a' piedi, baciando Ganimede, il quale è in piedi con un vaso nella sinistra e con un nappo alla destra [...]. Questa pittura come altresì le due di Casanova si mostrano in casa di Mr. Diel de Marsilly francese. Ma alla sua morte il Giove restò in potere d'una donna chiamata Smith, che vivea con lui [...]. Come costei siasi resa padrona di questo quadro, io non lo so. [...] Winckelmann prese anche questa pittura per antica e la descrisse con molta erudizione nel suddetto suo libro [...]. Io so che nell'interno dell'intonaco del quadro Mengs lasciò un segno per dimostrare di essere quella opera di sua mano. Ma prima di morire gli venne lo scrupolo di aver fatta questa soverchieria antiquaria, e per darvi riparo raccomandò fervorosamente a sua sorella la signora Teresa moglie del signor Maron, che dichiarasse ch'egli era l'autore di esso quadro.

In breve, dunque, stando a quanto si può cogliere dal passo della biografia, pare che Mengs, tormentato dal senso di colpa, abbia confessato alla sorella Teresa di essere il vero autore del falso, su cui avrebbe inciso un segno segreto di riconoscimento. Inutile dire che attualmente l'affresco appare rimaneggiato più volte e nessuna traccia del suddetto segno è stata mai riconosciuta.

⁴ Il passo si trova in N. D'AZARA, *Opere di A.R. Mengs*, Roma 1783, p. LXXXVI.

Il passo del cavalier d'Azara è ricco di spunti che meritano di essere approfonditi.

Si tenga presente che, curiosamente, nella descrizione che d'Azara dà dell'opera, emerge un errore che ritroviamo anche nel passo winckelmanniano in cui si tratta della stessa:⁵ Winckelmann fa confusione riguardo agli oggetti retti nelle mani dal Ganimede, invertendoli. Il fatto che l'errore compaia anche nell'Azara fa pensare che questi si sia basato sulla descrizione di Winckelmann, pur avendo probabilmente visto l'opera presso la persona che desiderava venderla.

Si può dedurre da ciò che lo storico d'arte prussiano vide una sola volta l'affresco: quando si trattò di tracciarne la descrizione, dovette fare affidamento esclusivamente sull'incisione fatta realizzare su rame dallo stesso Winckelmann immediatamente dopo la scoperta dell'affresco. Non era infrequente, infatti, che le figure sulle incisioni risultassero rovesciate rispetto all'originale, a causa della tecnica utilizzata per la realizzazione delle stesse, che prevedeva una inversione della figura ai fini di realizzarne il calco.

Ora, per comprendere in maniera più accurata la vicenda nella sua interezza, benché ancora molti punti non siano risolti e difficilmente lo saranno mai, è bene fare qualche passo indietro e fissare lo sguardo sulla vita dello studioso prussiano a partire dal suo trasferimento a Roma, dal legame di amicizia che ebbe proprio con Mengs e tutto quello che ne derivò.

I due si conobbero nella capitale, dove Winckelmann arrivò nel 1755, a seguito della sua, alquanto opportuna, conversione al cattolicesimo legata alla figura del cardinale Archinto. D'altronde, per un uomo che desiderava studiare le antichità e viaggiare e conoscere l'arte, porsi sotto l'egida della Chiesa era, allora, se non l'unica la più certa tra le strade percorribili. Una volta giunto in Italia, venne assunto alle dipendenze del cardinale Albani, per il quale lavorò alla sistemazione delle opere d'arte antica da lui possedute e alla gestione dell'archivio della biblioteca. Poco dopo venne nominato soprintendente delle Antichità. Conobbe dunque Mengs, figura di spicco nella Roma tardosettecentesca. I due frequentavano i medesimi ambienti culturali e artistici, proprio negli anni

⁵ G. FURIOZZI, *Una relazione inedita di Giovanni Winckelmann*, in "Paragone", 243 (1970), pp. 67-78.

di massimo fervore delle scoperte archeologiche; da qualche anno erano iniziate le campagne di scavo a Pompei ed Ercolano e anche il sottosuolo dell'Urbe veniva indagato da fruttuosi sterri. L'arte antica offriva stimoli e stupori che era raro trovare altrove.

La loro frequentazione permetteva a entrambi non solo di avere un reciproco conforto emotivo, ma anche un costante scambio di idee, studi e progetti. I continui confronti, e talvolta anche scontri, resero culturalmente fertile quello che ben presto si evolse da semplice conoscenza a vero legame di amicizia. Se da una parte molto apprese Winckelmann sulle teorie artistiche, sulla pittura e le sue tecniche – ad esempio si legano i pensieri sulla bellezza nell'omonima opera di Mengs,⁶ in cui vi è un ampio dibattito sul concetto di bello in natura, e le lettere di Winckelmann al Bianconi riguardo al medesimo –,⁷ dall'altra Mengs realizzò importanti opere, come ad esempio il *Parnaso* di villa Albani (1760-1761), nelle quali si risente delle influenze e dei suggerimenti dell'esperto di arte antica. La loro fu un'amicizia solida, che permise ai due fuorisede di condividere del tempo che non fosse esclusivamente dedicato a questioni di interesse accademico. Si andava formando, così, il gusto neoclassico e i due non furono che tra i primi esponenti di un movimento che coinvolse tanto artisti, quanto letterati e filosofi.

Svolgeva il suo apprendistato in quegli anni, presso Mengs, il giovane Giovanni Casanova, fratello del più celebre Giacomo. Egli ebbe un ruolo importante nella vicenda in questione, in quanto autore dichiarato di due dipinti falsi, di cui rimangono due incisioni raffiguranti l'una tre danzatrici e suonatore di flauto, l'altra la favola di Erittonio,⁸ che finirono nelle mani di Winckelmann e in seguito furono pubblicati nella prima edizione della sua *Storia dell'arte presso gli antichi*, dove, peraltro, compare anche il *Giove e Ganimede*.⁹ Fu proprio Casanova, in seguito alla pubblicazio-

⁶ Il concetto di bellezza del pittore è espresso nella sua opera; per un'idea generale cfr. A.R. MENGES, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, Orell, Gessner, Füssli & C., Zürich 1762 (ed. italiana *Pensieri sulla bellezza*, Alessandro Minuziano Editore, Milano 1948).

⁷ È significativo notare come anche Winckelmann abbia un'idea del tutto simile a quella di Mengs. Numerosi sono i passi in cui egli esprime il suo ideale di bellezza, ma qui si fa riferimento a una lettera inviata al Bianconi; cfr. G. ZAMPA, *Lettere Italiane*, Feltrinelli, Milano 1961, pp. 297-298.

⁸ Le due incisioni comparvero nella prima edizione della *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Walther, Dresden 1764, ma vennero espunte in quelle seguenti.

⁹ C. FEA, *Storia delle arti presso gli antichi*, Giachetti, Roma 1783, tavola XXIV.

ne, ad affermare la paternità dei falsi, il che comportò l'incrinarsi del rapporto, ormai sempre più tormentato, tra Winckelmann e Mengs. Lo storico di Dresda si sentiva tradito, deriso; a compiere un tale oltraggio fu un allievo del suo caro amico, che egli riteneva coinvolto nel misfatto.

LETTERA DI WINCKELMANN A HEYNE, 4 gennaio 1766:¹⁰

Io sono stato ingannato con notizie di antichi dipinti da un furfante ben noto a Roma e che in tempi passati poteva vantarsi della mia amicizia [...]: mi ha dato i disegni inventati da lui di questi dipinti e due di essi si trovano incisi su rame nella edizione della mia Storia dell'arte antica. Mi sono reso conto di questo inganno solo dopo la partenza di questo vile individuo per Dresda [...].

CHIARIMENTO DI GIOVANNI CASANOVA, 1766:¹¹

Per porre fine alle sue macchinazioni e convincerlo della sua ignoranza mi sono divertito a fare delle copie che lui e i suoi amici, i suoi protettori tutta gente che parla ex-cathedra a Roma riconobbero per vere antichità [...].

Il giovane allievo dunque volle prendersi gioco di Winckelmann; alla luce di quanto affermava Casanova, Thomas Pelzel¹² arrivò a definirlo autore anche del *Giove e Ganimede*, inserendosi così con una voce nuova nel dibattito sul falso. Per Pelzel va presa in considerazione la relazione che venne fatta in seguito a una mostra tenutasi nell'Accademia di Dresda negli anni 1769-1779,¹³ dove fu esposto un disegno di Casanova in cui i soggetti erano raffigurazioni proprio di Giove e Ganimede. Passerebbe così in secondo piano il riferimento autobiografico nell'opera di d'Azara. Pelzel sottolinea che nella prima edizione della biografia (1780) il racconto del falso non compare affatto; lo si ritrova solo nella seconda (1783). Secondo lo studioso, inoltre, una mente brillante e gentile come quella di Mengs non avrebbe mai strumentalizzato, schernendola, l'omosessualità del caro amico scegliendo per soggetto del falso una scena esplicitamente omoerotica.

¹⁰ J.J. WINCKELMANN, *Briefe*, ed. a cura di W. Rehm e H. Diepolder, vol. III (753), p. 151.

¹¹ Il chiarimento di Giovanni Casanova riguardo i falsi da lui prodotti venne pubblicato nel 1766 in "Hallische Gelehrte Neue Zeitungen", *ibi*, vol. II (442), p. 400.

¹² T. PELZEL, *Winckelmann Mengs and Casanova. A reappraisal of a famous eighteenth century forgery*, in "The Art Bulletin", LVI (1972), pp. 301-315.

¹³ La relazione appare in C. FELIX WEISSE, *Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Leipzig 1765.

Si tenga presente, d'altra parte, che il dichiararsi autore di un'opera che aveva ricevuto tali apprezzamenti da una voce influente come quella di Winckelmann non poteva far altro che accrescere la fama di un giovane pittore, quale era allora Casanova, a cui poteva apparire conveniente, con il tacito accordo del maestro, assumersi la paternità del falso.

Certo è che l'amicizia tra Winckelmann e Mengs si ruppe definitivamente; lo si deduce dallo scambio epistolare che si conserva fra i due. Fino al 1762, precisamente al mese di luglio, le lettere abbondano e si contraddistinguono per i toni che paiono sinceramente calorosi, fino a diventare sempre più rade col finire del 1763. Mengs nel frattempo si era trasferito in Spagna e la moglie, Margherita Guazzi, viaggiava spesso tra Roma e Madrid, coltivando con costanza il legame d'affetto che aveva in precedenza allacciato con Winckelmann. Improvvisamente, però, dopo un periodo di apparente riconciliazione, incoraggiata dalla stessa Margherita, il rapporto epistolare tra i due uomini cessa per sempre tra il 1764 e il 1765.

C'è, tra gli studiosi, chi volle vedere nello stretto rapporto tra la Guazzi e Winckelmann il motivo che spinse Mengs a realizzare il falso affresco. La gelosia fu dunque motore di una vendetta.¹⁴

A questo proposito, le affermazioni di Morghen Tronti furono riprese e approfondite pochi decenni più tardi da Steffi Roettgen, che nel 1973 in un articolo, il cui esplicito intento era quello di far chiarezza sul falso d'autore, ribadì l'attribuzione del tanto discusso affresco a Mengs, scartando così definitivamente la congettura che era stata avanzata dal Pelzel.

Ritengo sia da escludersi l'ipotesi di chi sostiene che il movente vada ricercato nella vanità di Mengs. Pur ammettendo che per gli artisti dell'epoca fosse ritenuto un vanto, sintomo di grande abilità, l'eseguire pitture che eguagliassero in perfezione quelle antiche, sembra difficile credere che il pittore prussiano, già da tempo affermatosi e apprezzato per le sue opere, necessitasse di ingannare il pubblico, e un caro amico, al fine di ottenere ulteriori conferme. A maggiore riprova dell'infondatezza di tale opinione vi è la mancanza di un'ammissione di paternità da parte di Mengs durante la sua piena attività, quando ancora avrebbe potuto trarne un qualsivoglia vantaggio. L'ammissione, invece, si manifestò solo in punto di morte, senza che potesse dunque sortire alcun effetto sulla sua reputazione.

¹⁴ G. PUCCI, *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, NIS, Roma 1993, pp. 80-89.

Se di beffa si vuole parlare, allora, più che le gelosie sentimentali, o volontà di gloria e onori, mi paiono maggiormente plausibili motivazioni di natura strettamente artistica. È la stessa Steffi Roettgen¹⁵ a proporle e, a mio avviso, paiono adeguate a personaggi quali Mengs, pittore di fama riconosciuta e teorico d'arte stimato, e Winckelmann, studioso dalle grandi intuizioni, dotato di sensibilità rara ma talvolta poco incline a riconoscere la validità delle teorie che si discostavano dalle sue.

Mengs che, secondo la Cioffi Martinelli,¹⁶ aveva contribuito alla formazione del prussiano riguardo alle teorie dell'arte, non trovava con lui un accordo circa l'esecuzione tecnica delle antiche pitture; Winckelmann riteneva infatti che fossero realizzate a tempera, mentre per il pittore esse si mantenevano vivide sui muri poiché eseguite secondo la tecnica "a fresco". Il *Giove e Ganimede*, non a caso, rappresenta un perfetto esemplare di affresco su intonaco, a tal punto ben realizzato che costrinse Winckelmann a rivedere le sue idee sulle antiche tecniche pittoriche.

Se si pone lo sguardo sulle opere di Mengs precedenti, successive e coeve come, ad esempio, il già citato *Parnaso*, esse mostrano una spiccata adesione al gusto neoclassico nella scelta del tema, nell'uso dei colori, nella definizione di masse, panneggi e capigliature: quello stesso gusto tanto caro al Winckelmann perché intimamente suo e della sua epoca.

Si prenda brevemente in esame proprio il gruppo del *Parnaso*, realizzato a villa Albani per il cardinale dal pittore proprio negli stessi anni in cui veniva ammirata la bellezza del *Giove e Ganimede*: la figura dell'Apollo, che si staglia al centro della composizione, fulcro della stessa, richiama, nella trattazione anatomica e nella flessuosa posa morbida, gli eleganti corpi maschili di Raffaello Sanzio; se si osserva il trattamento della muscolatura, lineare e appena accentuata, vi si riscontra una certa somiglianza con la fisionomia del giovane Ganimede, così come la sinuosità del movimento, che si coglie disegnata dal corpo tanto dell'Apollo quanto del giovane coppiere.

In particolare, ai fini di un abbozzo di ricerca delle cifre morelliane, si notano affinità tra i due affreschi nei dettagli delle dita dei piedi, affusolate e terminanti in unghie di forma piuttosto quadrata e nelle calzature, in realtà poco inerenti alla moda antica; servirebbe, dunque, una più attenta disa-

¹⁵ S. ROETTGEN, *Storia di un falso: il Ganimede di Mengs*, in "Arte Illustrata", 54 (1973), pp. 256-270.

¹⁶ R. CIOFFI MARTINELLI, *La ragione dell'arte: Anton Mengs e Johan Joachim Winckelmann*, Liguori, Napoli 1981.

mina comparativa tra le due opere per cogliere tutte le cifre stilistiche del pittore prussiano e riconoscerle nel sedicente affresco antico. Insomma, nell'affresco di Portici è possibile riscontrare motivi facilmente riconducibili alla mano del pittore Mengs, quello stesso pittore che era stato definito da Winckelmann l'unico capace di poter ritrarre bellezze simili.

LETTERA DI WINCKELMANN A IGNOTO, 15 novembre 1760:¹⁷

Non presumo di voler descrivere la bellezza di questa figura di un giovanotto di sedici anni, vi vorrebbe il sublime pennello e la magia del colorito del Raffaello dei tempi nostri, del pittore di bellezza, del nostro Mengs [...].

Vale la pena soffermarsi su queste parole del Winckelmann e chiedersi, allora, fino a che punto sia corretto definire la vicenda una beffa; fu lo stesso studioso a voler credere l'opera antica, pur essendo pienamente conscio della corrispondenza di quelle figure con quelle che allora dipingeva l'amico Mengs?

Fu forse lo stesso soggetto omoerotico, il bacio di un maturo Giove a un giovane e seducente Ganimede, a stregarlo, conducendolo ad affermare che l'opera meravigliosa davanti ai suoi occhi era frutto dei grandi maestri dell'antichità?

Dunque è fondamentale provare a chiarire il significato iconologico dell'affresco, che va ben oltre un semplice tentativo di emulazione dell'antico; certo è che, per un uomo del tempo, la forma più alta di arte stava nella realizzazione di opere che più si avvicinassero ai capolavori della classicità e questo Mengs lo aveva chiaro. È probabile, dunque, che egli non volle realmente deridere l'amico e i suoi sentimenti, ma più probabilmente "sedurlo" tramite la maestria della sua tecnica, tramite l'arte stessa.

La lettura dei passi in cui Winckelmann parla dell'affresco¹⁸ permette di comprendere come in realtà egli non abbia mai avuto la piena convinzione che quella che aveva davanti fosse un'opera antica. La narrazione fa trasparire un coinvolgimento che supera la mera descrizione, la quale richiama alla memoria le estasiolate parole usate dallo stesso studioso intento a narrare la bellezza dell'*Apollo del Belvedere*.¹⁹

¹⁷ Il passo è estratto da una lettera scritta da Winckelmann e conservata a Perugia, presso la Biblioteca Comunale, ms. 3170/84.

¹⁸ Si legga la descrizione in G. FURIOZZI, *Una relazione inedita di Giovanni Winckelmann*, in "Paragone", 243 (1970), pp. 67-78.

¹⁹ J.J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte nell'antichità*, traduzione di M.L. Pampaloni, Boringhieri, Torino 1961, pp. 387-389.

Pare piuttosto evidente, dunque, che l'immagine voglia parlare a Winckelmann, che, forse, vedeva in quel Giove, perso negli occhi del giovane amante, nient'altro che una raffigurazione di sé. L'antichità, effettiva o fasulla che fosse, passava allora in secondo piano.

Necessario è, a questo punto, spendere due parole riguardo alle concezioni che aveva Winckelmann sull'autentico, del falso e della copia.²⁰

Egli aveva avuto un progetto alquanto ambizioso, ovvero scrivere la storia dell'arte tramite le opere stesse, che parlassero con voce propria, tentando di definire una cronologia tramite l'analisi stilistica delle stesse. Le opere di cui si trattava, però, e faccio riferimento alla scultura, non erano originali, bensì copie romane di epoche successive. In quanto copie, esse potevano soddisfare un determinato grado di fedeltà così come potevano discostarsi in maniera notevole dall'originale. Dunque, in realtà, si poteva esprimere solamente un parco giudizio sugli artisti, dal momento che la quasi totalità delle opere allora conosciute erano state realizzate in età imperiale in botteghe specializzate.

Winckelmann, che aveva ben intuito la spinosa problematica, non poté far altro che ignorarla, dal momento che il fine della sua opera non era quello di delineare la fisionomia dei singoli artisti, bensì di «cogliere l'essenza delle manifestazioni dell'arte».²¹

Non solo Winckelmann era a conoscenza del problema copia-originale; anche Mengs parve esprimere in diverse occasioni la sua opinione a riguardo. Pare che egli ritenesse ad esempio il *Laocoonte*, l'*Eracle Farnese* e l'*Apollo del Belvedere* copie di originali andati perduti.

Mi rimetto, in conclusione, alle parole di Goethe, che intuì precocemente l'influenza che ebbe Winckelmann sulla genesi della coscienza nazionale tedesca; egli afferma che «se è vero che si celebra solennemente il più degno dei cittadini soltanto una volta, in occasione del suo funerale, pur essendosi costui prodigato per il Paese e per la città, in grande e in piccolo, ci sono, al contrario, persone che, in quanto hanno meriti istituzionali, ottengono di venire commemorate annualmente, di modo che sia esaltato il piacere perenne della loro bontà».²²

²⁰ G. PUCCI, *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, NIS, Roma 1993, p. 95.

²¹ *Ibi*, pp. 97-98.

²² J.W. GOETHE, *Vita di J.J. Winckelmann*, a cura di E. Agazzi, Moretti&Vitali, Bergamo 1992, p. 29.

Per quanto concerne, dunque, i nostri studi storico-artistici, da Winckelmann non si può prescindere. Fu il «bel Paese là dove 'l s'è suona»²³ a dare materia prima a un uomo che ne seppe trarre il meglio fino a fondare e inaugurare un nuovo modo di concepire e di studiare l'antico.

Stando a quanto afferma Goethe, è possibile cogliere la grande sintesi dell'animo dello storico dell'arte dalla sua biografia, costellata di debolezze e fragilità: laddove riuscì a trasformare i suoi drammi – come poterono essere una poco convinta conversione al cristianesimo e la convivenza quotidiana con una sessualità che socialmente faticava a essere accettata – in ideali, lì si ebbe l'intuizione, il genio e la realizzazione di un'opera che ancora oggi rappresenta il confine tra una concezione storico-artistica moderna rispetto a tutto ciò che, confusamente, venne detto prima.

²³ Il passo, che in realtà è dantesco (cfr. *Inferno* XXXIII, vv. 79-80), viene citato dallo stesso Winckelmann in G. ZAMPA, *Lettere Italiane*, p. 160.

FLAVIO SANTI

Approssimazioni traduttive. Tre schede¹

Premessa

Le civiltà letterarie (e non solo) nascono dalle traduzioni: si pensi all'*Odisia* di Livio Andronico, alle Bibbie dei Settanta e di Girolamo in epoca antica, a quelle di Lutero e di re Giacomo in età moderna; per questo è importante analizzarne il valore e la funzione.²

A maggior ragione diventa rilevante e sintomatico il ruolo svolto dalle opere di maggior peso e caratura – i cosiddetti “classici”, per usare una formula di comodo ma intuitivamente chiara. La recente attenzione dell’editoria ad alcuni indiscutibili “classici” della letteratura novecentesca ha sollecitato una serie di riflessioni che offriamo in questa sede nella forma sintetica e occasionale – ma si spera non marginale – di brevi schede traduttologiche.

1. John Steinbeck

John Steinbeck (1902-1968) è uno dei grandi autori americani del Novecento, e uno dei suoi capolavori è il romanzo breve *Uomini e topi* del 1937, storia di due *bindlestiff* (lavoratori stagionali) nella spietata e assolata California del Sud. In Italia il romanzo è famoso anche per essere stato molto amato da Cesare Pavese che lo tradusse per Bompiani nel 1938, in una tempesta storica estremamente difficile: la traduzione verrà ristampata decine di volte nel corso dei decenni, fino a diventare un classico a sé. Di recente, nel 2016, un altro scrittore italiano che è già un

¹ L’articolo rielabora, dando loro un *fil rouge*, alcuni pezzi già apparsi online nella sezione “Lingua italiana” del sito dell’Enciclopedia italiana Treccani.

² La bibliografia al riguardo è sterminata: ci piace segnalare due “classici” imprescindibili per chi si occupa di traduzione: G. STEINER, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, nuova edizione, Garzanti, Milano 2004; G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.

“classico”, Michele Mari, ha deciso di misurarsi in una nuova versione, sempre per Bompiani.

Perché due scrittori apparentemente così diversi scelgono di tradurre questo romanzo?

Mentre Pavese vede nell’opera una certa affinità con il mondo agreste e barbarico delle Langhe piemontesi, Mari è probabilmente spinto dal desiderio di misurarsi con quello che ritiene «il più grande scrittore americano del Novecento»,³ in una sorta di agone a distanza.

Tradurre, ovvero «dire quasi la stessa cosa», per citare il celebre titolo del libro di Umberto Eco, si pone sempre in bilico tra due polarità: da una parte, l’esigenza di un’aderenza al testo, nelle sue molteplici forme ed esigenze (Eugenio Montale sosteneva che la migliore traduzione fosse quella letterale); dall’altra, l’ermeneutica, l’alterità interpretativa (questa, ad esempio, la posizione di Cesare Garboli traduttore di Molière).⁴ Il traduttore, dunque, è un acrobata sospeso nel vuoto, a metà strada, sollecitato da venti favorevoli e contrari.

Iniziamo da ciò che balza subito agli occhi sulla soglia del testo: il titolo. L’originale è *Of mice and men*, alla lettera *Di topi e uomini*. L’impianto fonico va completamente all’aria: l’allitterazione della *m*-svanisce, i suoni distesi *a/e* diventano i più baritonali *i/o/u*, a conferma di quanto scriveva Ernst Jünger: «la difficoltà [...] di tradurre [...] ha la sua origine anzitutto nelle vocali».⁵ La traduzione italiana, inoltre, inverte l’ordine dei sostantivi, *Uomini e topi*, scelta unica a quanto pare nel panorama europeo: ad esempio, la traduzione francese di Maurice-Edgar Coindreau (uno dei padri della traduzione oltralpe) è letterale, *Des souris et des hommes*; così come quella spagnola (*De ratones y hombres*) e quella tedesca (*Von Mäusen und Menschen*). Il rispetto della *dispositio* si spiega con il fatto che il titolo si riferisce a un verso del poeta scozzese Robert Burns (1759-1796): «The best-laid schemes of mice and men» (I migliori progetti di topi e uomini), tratto dalla celebre ode *A un topo, buttandogli all’aria il nido con l’aratro*. Dunque l’*of* iniziale è una citazione, ma così isolato può anche introdurre un complemento di argomento (*Su topi e uomini*); la traduzione italiana opta invece per un titolo puramente descrittivo e

³ <www.iltascabile.com/linguaggi/intervista-a-michele-mari>.

⁴ Che lo stesso Garboli illustra in *Storia di una traduzione*, in *Tartufo*, Adelphi, Milano 2014, pp. 115-136.

⁵ La frase si legge nella postfazione di Andrea Molesini in D. WALCOTT, *Omeros*, Adelphi, Milano 2003, p. 579, molto ricca di spunti.

referenziale: sarebbe interessante capire se la scelta è stata dello stesso Pavese oppure della redazione di Bompiani; sta di fatto che un titolo, una volta consolidatosi nella tradizione, diventa quasi irremovibile, caso forse unico è *Zauberberg* di Thomas Mann, per decenni noto come *La montagna incantata*, e di recente tradotto *La montagna magica*;⁶ ma probabilmente molti classici meriterebbero un “restyling” anche paratestuale, si pensi al caso di *Guerra e pace*, titolo altamente polisemico in russo (la parola *mir* vuol dire non solo pace ma anche mondo, comunità); per non dire di molti titoli dostoevskijani.

Uno degli elementi linguistici più vistosi dell’americano di Steinbeck è la mimesi dell’oralità nel dialogato; per riprodurre la pronuncia pastosa e strascicata della California del Sud lo scrittore utilizza numerose forme abbreviate: *'cause* (per *because*), *'stead* (per *instead*), *an'* (per *and*), *-in'* (per la terminazione *-ing* dei participi presenti); semplificazioni ortografiche come *dunno* (per *don't know*), *gonna* (*going to*), *wanna* (*want to*), *kinda* (*kind of*), *outa* (*out of*); *them* per l’articolo plurale *the*, *us* come pronomi soggetto, *ya* per *you*. Questa tramatura risulta subito evidente a un lettore anglofono. Come rendere tutto ciò altrettanto evidente in italiano?

Sia Pavese sia Mari decidono di lavorare di cesello, sugli interstizi e sul ritmo più che sul lessico, evitando di attingere al serbatoio regionalistico, se non per rapide screziature sovraregionali: da qui il ricorso, ad esempio, all’avverbio *mica* o alle forme *'sto*, *'sta* dei dimostrativi. Mari introduce un elemento come l’uso dell’indicativo in luogo del congiuntivo, accorgimento sostanzialmente assente in Pavese: «Se c’era qualcuno con me [...] tornava tutto» (Mari) vs «Se con me ci fosse stato qualcuno, [...] sarebbe andato tutto bene» (Pavese). Entrambi non cercano mai una mimesi “addomesticante” attraverso il ricorso a qualche dialetto italiano, scelta che avrebbe creato un effetto di straniamento: George Milton e Lennie Small che parlano napoletano o siciliano perderebbero di credibilità, generando inevitabilmente il riso. Così, un espressivo ed espressionistico *dunno* – corrispondente, a livello di registro, al nostro colloquiale *boh* – diventa un interlocutorio *Non so* (Pavese), *Be' non so* (Mari).

Nella traduzione di Pavese, che resta a tutt’oggi molto efficace e leggibile, la temperie dell’epoca si avverte però negli eufemismi e nelle cen-

⁶ Così nella versione di Renata Colorni per “I Meridiani”, Mondadori, Milano 2010. La precedente traduzione era quella classica di Ervino Pocar risalente al 1965.

sure d'obbligo. Questa necessità di autocensura però porta paradossalmente a un incremento del tasso di inventività in determinati casi, per cui si incontrano soluzioni espressionistiche come *Sangue di dio*, *Sangue del boia* a fronte di un generico *Jesus Christ* (che invece Mari sceglie di mantenere).

Una vera perdita invece si registra nel lessico disfemico che in Pavese è in pratica inesistente, per cui il termine osceno *tart* è tradotto con la formula eufemistica «una ragazza così» – laddove invece Mari varia (*sgualdrina*, *baldracca*).

Quanto ai *realia* e agli elementi culturospecifici, *ketchup* è reso con un generico e *target-oriented salsa* da Pavese, mentre Mari ripristina il termine originale.

Rientra in questo trattamento addomesticante di Pavese anche la scelta di tradurre *beans* con *fave* (laddove Mari traduce più coerentemente *fagioli*); mentre diversifica il registro Mari quando sceglie di rendere *cans* con il termine di origine settentrionale *tolle*, anziché con un più comune e standard *scatole* come Pavese.

A volte le due traduzioni sono significativamente simili, se non uguali: «an elaborate pantomime of innocence» risulta «elaborata pantomima di innocenza» in entrambi gli autori, varia però il verbo: *ostentò* (Pavese), *inscenò* (Mari), a fronte del polivalente *made* americano.

Un breve cenno merita, infine, il termine dispregiativo *nigger*: quando Pavese lo traduce con *negro*, il termine italiano era di uso comune, dunque un lettore dell'epoca non percepiva il tono offensivo; oggi invece la scelta di Mari di mantenere *negro* risulta particolarmente efficace, vista l'attuale connotazione negativa della parola.

Le lingue – e le traduzioni – si prendono le loro rivincite.

2. James Joyce, *Ulisse*

L'*Ulisse* di James Joyce, uscito a Parigi nel 1922 per i tipi di Shakespeare and Company, non necessita di presentazioni: si tratta di uno dei libri centrali della cultura novecentesca, un vero e proprio spartiacque, a tal punto che si potrebbe dire che esiste una letteratura prima e dopo l'*Ulisse*. Oggetto di autentica venerazione, caso unico al mondo ad avere una giornata dedicata, il *Bloomsday* ogni anno il 16 giugno, l'opera vanta a oggi ben tre traduzioni in italiano – anzi a essere precisi quattro, quella a cura di Bona Flecchia del 1995 per la Shakespeare and Company, vero oggetto di culto

tra i bibliofili, venne ritirata quasi subito dal mercato per questioni legali di diritto d'autore, ed è custodita in pochissime biblioteche.⁷

Nonostante i tentativi di affidare la traduzione a uno scrittore (Pavese, Vittorini, Montale, Linati tra gli altri), risalenti già agli anni venti e trenta – si tenga anche conto che le traduzioni in francese e spagnolo escono proprio in quel periodo –, il primo traduttore italiano dell'*Ulisse* è un laureato in letteratura inglese, traduttore di professione, dunque né un accademico né uno scrittore in proprio: il fiorentino Giulio de Angelis. La sua traduzione, frutto di un lavoro decennale, in collaborazione con esperti del rango di Glauco Cambon, Carlo Izzo, Giorgio Melchiori, esce nel giugno 1960, con la solenne dicitura «Unica traduzione integrale autorizzata». Questa traduzione è sempre stata molto apprezzata,⁸ ma soltanto in questi ultimi anni, grazie alla scadenza dei diritti d'autore, la si può valutare nei termini di un'utile analisi contrastiva con altre traduzioni pubblicate: la traduzione di Enrico Terrinoni (con Carlo Bigazzi) uscita per i tipi di Newton Compton nel 2012, e quella di Gianni Celati, apparsa nel 2013 per Einaudi. Da segnalare che Terrinoni si è formato alla scuola di Giorgio Melchiori, Celati a quella di Izzo, dunque c'è anche un'ideale continuità con la prima, pionieristica traduzione deangelisiana, che vantava la collaborazione dei due insigni studiosi.

Abbiamo così la versione di un traduttore editoriale (Giulio de Angelis), quella di due studiosi di profilo accademico (Terrinoni-Bigazzi), e infine, in una sorta di ideale climax, quella di un autore in proprio, con una lunga pratica di traduttore (Celati).

La domanda si impone d'obbligo: qual è la migliore? O meglio, riformulando con maggiore precisione la domanda: qual è quella che si avvicina di più al "genio" linguistico di Joyce? Qual è la versione più *leale* al testo di partenza? (Si utilizza la nozione, elaborata da Franco Buffoni, di lealtà,⁹ meno ambigua e generica rispetto a quella di fedeltà).

A mo' di sineddoche, si prendano in esame due passaggi significativi: cominciamo con l'incipit. Ecco le prime, celebri frasi nell'originale: «Sta-

⁷ Poco più di trenta, secondo il catalogo del servizio bibliotecario nazionale (<opac.sbn.it>).

⁸ Ad esempio, Carmelo Bene ne parla in C. BENE, G. DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 113; in video <<http://www.letteratura.rai.it/articoli/carmelo-bene-lulisse-di-joyce-mi-ha-cambiato-la-vita/2245/default.aspx>>.

⁹ Concetto sviluppato ampiamente in F. BUFFONI, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, nuova edizione accresciuta, Interlinea, Novara 2016.

tely, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air». I due aggettivi iniziali vengono risolti con una coordinazione da de Angelis (*Solenne e paffuto*) e Celati (*Imponente e grassoccio*), mentre Terrinoni-Bigazzi scelgono un asindeto più aderente all'originale (*Statuario, il pingue*) con una lieve forzatura interpretativa nella resa in italiano (nell'originale si tratta di due aggettivi molto probabilmente attributivi, anche se Terrinoni-Bigazzi non escludono una sfumatura avverbiale di *stately*); in ogni caso si tratta di due aggettivi molto simili, anche per suono, all'originale; inoltre *statuario* ha il vantaggio di inglobare le due accezioni, di solennità e di imponenza. In de Angelis il verbo seguente è di registro standard (*comparve*), più colloquiale in Terrinoni-Bigazzi (*spuntò*), dilatato temporalmente in Celati (*stava sbucando*), quasi si trattasse di una teatrale comparsa sulla scena, con un registro sempre colloquiale. Sia *dall'alto delle scale* (de Angelis) sia *in cima alle scale* (Terrinoni-Bigazzi) mantengono il registro dell'originale, mentre la scelta del termine *caposcala* in Celati è un indubbio azzardo d'autore, un tecnicismo motivato dalla volontà di mantenere un termine composto come nell'originale (*stairhead*). Appartiene all'universo dei *realia* la parola, di uso comune, *bowl*: forse con *ciotola* Terrinoni-Bigazzi sono i traduttori che colgono meglio lo spirito, perché *bacile* (de Angelis) è troppo letterario (non solo, indica un contenitore largo e basso), al contrario *tazza* (Celati) risulta troppo generico. Il participio passato (*crossed*) che indica la posizione dello specchio e del rasoio viene sciolto con la locuzione «in croce» sia da de Angelis sia da Terrinoni-Bigazzi, mentre Celati risolve con un unico verbo italiano (*s'incrociavano*), ma l'accezione risulta letteraria, mentre il tono dell'originale è piuttosto medio. Tono soddisfatto da una soluzione mediana come *erano posati* (de Angelis), mentre *giacevano* (Terrinoni-Bigazzi) tende ad alzare il registro. Da notare che tutte e tre le traduzioni optano per la postposizione del soggetto. «A yellow dressinggown»: l'indeterminatezza originale viene mantenuta da de Angelis (*Una vestaglia gialla*), ma non da Terrinoni-Bigazzi (*La vestaglia gialla*) e Celati (*La sua vestaglia gialla*); in effetti in italiano risulta più efficace il ricorso alla determinazione. Il participio passato *ungirdled*, di stampo decisamente letterario, è tradotto con un altrettanto letterario *discinta* da de Angelis, *priva di cintura* da Celati, quasi nel tentativo di rispettare la composizione originale (era già successo con *stairhead*); *slacciata* (Terrinoni-Bigazzi) risulta forse eccessivamente colloquiale. *Sustained* diventa coerentemente *sorretta* (de Angelis), *sostenuta* (Terrinoni-

Bigazzi), mentre la soluzione *sollevata* (Celati) rischia di apparire quasi una semplificazione. *Mild morning air* diventa *mite aria mattutina* (de Angelis), mantenendo anche l'allitterazione dell'originale; *aria delicata del mattino* (Terrinoni-Bigazzi) va in una direzione di maggiore colloquialità, nella postposizione dell'aggettivo e nel ricorso alla specificazione. In Celati l'attenuazione, attivata dall'aggettivo (*mild*), è ulteriormente ribadita dal ricorso al diminutivo: *dolce arietta mattutina*. Giusto? Sbagliato? Si tratta di un'interpretazione d'autore.

Passiamo brevemente a un altro celebre snodo: la conclusione con il monologo di Molly. Formalmente l'assenza di punteggiatura è rispettata da tutte e tre le versioni, mentre la mancanza di apostrofi con le rapide fusioni come *hell* (<*he'll*), *wed* (<*we'd*), *Ill* (<*I'll*) viene ricreata soltanto da Terrinoni-Bigazzi con forme analoghe quali *lò detto*, *lanima*, *mà chiesto*, mentre sia de Angelis sia Celati preferiscono mantenere le forme regolari. Dal punto di vista lessicale invece de Angelis tende a usare espressioni letterarie, aderenti alla tradizione (magari toscana, vista l'origine): *farthing*, moneta di scarso valore, diventa *baiocco*, a fronte del più usuale *soldo* di Terrinoni-Bigazzi e Celati. Questi ultimi, dunque, sembrano puntare soprattutto a un registro più basso, colloquiale, con approcci però diversi. Una per tutti si prenda l'espressione *swearing blazes* ("imprecare fortemente", *blazes* ha valore avverbiale, equivale al colloquiale *hell*): de Angelis normalizza in *mandando tutti al diavolo*; Terrinoni-Bigazzi propongono una soluzione graficamente innovativa con *bestemmiava blazesfemo*; Celati "italianizza" con un'espressione come *bestemmiando come un carrettiere*. Come si vede, ogni traduttore asseconda una propria idea di traduzione.

De Angelis sembra preferire soluzioni tendenzialmente letterarie, normalizzanti, a volte nel solco della grande tradizione toscana; Terrinoni-Bigazzi, da una parte, tengono fede alla sfida di una traduzione "democratica" come si è detto e scritto del loro lavoro,¹⁰ dunque accessibile al maggior numero possibile di lettori; dall'altra, consci della natura peculiare dell'inglese joyciano, un *Irish English*, non hanno timore di innovare, anche in modo piuttosto vistoso come si è visto (del resto Terrinoni è

¹⁰ Cfr. A. GURRADO, *Buon compleanno all'«Ulisse», finalmente popolare come lo voleva Joyce*, in "Il Foglio", 4 febbraio 2012; A. BIBBÒ, *James Joyce-Ulisse*; in "Allegoria", 67 (2013) – entrambi consultabili online, rispettivamente <<https://www.ilfoglio.it/articoli/2012/02/04/news/buon-compleanno-allulisse-finalmente-popolare-come-lo-voleva-joyce-60693>>; <<http://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n67/88-tremila-battute/675/663-james-joyce-qulisseq>>.

anche il traduttore di quell'autentico Everest letterario che è *Finnegans Wake*). Infine Celati, da scrittore in proprio, personalizza, piegando lo stile joyciano al proprio umore padano, talora gaddiano: un esempio per tutti, il burro che *sguillava* – dialettalismo di origine bolognese a fronte dell'inglese medio *sizzling*, “sfrigolante, che sfrigola”.

Ma l'impressione complessiva è che ognuna delle tre traduzioni sia fondamentale in quanto fornisce un proprio tassello interpretativo, diventando così parte di una sorta di iper-lettura, la più varia e completa possibile.

3. James Joyce, *Finnegans Wake*

Come si può intuire, la posta in gioco si alza vertiginosamente con il rebus linguistico intraducibile per antonomasia: *Finnegans Wake*.¹¹

Debitore nell'uso delle parole macedonia a opere come *Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò* di Lewis Carroll,¹² vero e proprio *work*

¹¹ L'occasione di questa scheda è data dalla ripresa della traduzione, firmata da Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, *Libro terzo. Capitoli 1 e 2* (Mondadori, Milano 2017); cui seguiranno i capitoli 3 e 4 e il quarto libro, previsti entro il 4 maggio 2019, ottantesimo anniversario della pubblicazione dell'opera. Il libro primo e secondo invece sono stati tradotti da Luigi Schenoni (Mondadori, Milano 1982 e anni seguenti).

¹² Seguito di *Alice nel paese delle meraviglie*, propone nel capitolo I una lunga e misteriosa poesia dal titolo *Jabberwocky*, i cui primi quattro versi («Twas brillig and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe: / All mimsy were the borogoves, / And the mome raths outgrabe») trovano una puntuale spiegazione delle singole parole da parte di Humpty Dumpty nel capitolo VI: si tratta di «parole difficili» (*hard words*), veri e propri «bauli» (*portmanteau*) come ci tiene a precisare il singolare interlocutore di Alice dalla testa a forma di uovo, dunque vocaboli con «due significati impacchettati (*packed up*) in una sola parola» – non a caso in inglese parola-macedonia si dice *portmanteau-word* da questo passo. Molti traduttori si sono cimentati in questa prova – Masolino d'Amico, Milli Graffi, Alessandro Ceni e molti altri – e ognuno ha dato un proprio contributo di radicale, e necessario, rifacimento. Il titolo stesso – derivato da *jabber* che significa farfugliare, balbettare – risulta *Ciciarampa* nella versione della poetessa sperimentale Milli Graffi – diventato ulteriormente familiare perché adottato nel doppiaggio nel film di Tim Burton del 2010 –, *Ciarlestrone* nella versione dell'americanista d'Amico, *Farfuciarbuglio* in quella del poeta toscano Ceni. Per limitarci a qualche assaggio: la neoformazione *brillig* indica le quattro del pomeriggio, quando si comincia a *broil* (grigliare) per la cena, ma potrebbe indicare anche il pesce rombo ed essere abbreviazione di *brilliant*: *brillosto* (d'Amico, brillante + arrosto), *cuociglia* (Ceni, cuocere + griglia), *cenorava* (Garofalo, cena + ora); *mimsy* fonde *flimsy* (sottile) e *miserable* (triste); *melacri* (d'Amico, melanconico + alacre), *inelini* (Ceni, infelice + velina), *mensi* (Celati, calco, con forte richiamo a mesti). Cfr. A. CAMMARATA, *La ricreazione di Alice. La traduzione dei giochi di parole in tre traduzioni italiane*, <http://

in progress – questo era il titolo iniziale –, massimo esempio di “opera aperta”, libro da leggere ma che allo stesso tempo ti legge («il *Wake* è quel che ne facciamo, ma anche quel che fa di noi» osserva Fritz Senn),¹³ *Finnegans Wake* è già un esemplare rompicapo nel titolo: *wake* indica la veglia o il risveglio? O forse la scia? E *Finnegans* non è “Finnegan’s”, venendo così meno l’impropria traduzione “Veglia di Finnegan” – titolo peraltro di una famosa ballata irlandese presente nel libro. *Finnegans* potrebbe essere un ciclico “fin again”; oppure al contrario un “fin negans”; oppure potrebbe essere un luogo (“Veglia/risveglio a *Finnegans*”), oppure un vocativo (“*Finnegans*/irlandesi, svegliatevi”). Il *Finnegans* è traducibile innanzitutto in ragione del fatto che lo stesso Joyce ne ha fornito un saggio di traduzione in collaborazione con Nino Frank: il frammento di Anna Livia Plurabelle (libro primo, capitolo 8)¹⁴ dà delle indicazioni fondamentali. Joyce, che parlava «italiano con scioltezza»¹⁵ (anche nelle sue varianti regionali, soprattutto il triestino), procede in una vera e propria riscrittura, che tiene conto sia del significante che del significato; anche qua, *pars pro toto*, un esempio: il “*latinorum*” *mutans mutandi* diventa «mute ondine», fortemente aderente al livello fonetico, ma anche a quello connotativo, visto che le onde mutano in continuazione, e possono anche essere le ninfe ondine, creature mutevoli *par excellence*. Non solo: «mute ondine» sarà da leggersi anche “mutandine” – in questo modo anche il gioco di parole in italiano è fatto salvo.

A questo spirito multiforme si attiene lo studioso che inaugurerà il progetto della traduzione integrale, Luigi Schenoni (morto nel 2008): così la celebre parola iniziale di questo libro-fiume *riverrun*, composta da *river* (fiume) e *run* (corso, corsa), diventa coerentemente *fluidofiume*, con analogo stampo sonoro allitterante e spiccata allusività allo scorrere della narrazione.¹⁶ Ebbene, la versione di Terrinoni-Pedone prosegue su

www.intralinea.org/archive/article/La_ricreazione_di_Alice>. Come si può vedere, siamo di fronte ai prodromi del “wakeano” di Joyce.

¹³ Menzionato nella stimolante introduzione *Ostregatto, ora ho capeto* di Terrinoni, p. XVIII.

¹⁴ Einaudi, Torino 1996, con i preziosi saggi di Umberto Eco e Rosa Maria Bollettieri Bosinelli.

¹⁵ J. MERCANTON, *Le ore di James Joyce*, Il melangolo, Genova 1992, p. 59.

¹⁶ Meno efficaci risultano le proposte *corso del fiume* di Rodolfo Wilcock e *flafiume* di Anthony Burgess. Cfr. J. JOYCE, J.R. WILCOCK, *Finnegans Wake*, a cura di E. Camurri, Giometti&Antonello, Macerata 2016; A. BURGESS, *pHorbiCEtta*, in “Times Literary Supplement”, 31 ottobre 1975.

questa scia (*wake*): ogni parola wakeana è un mondo (*word/world*), primatico e in costante bilico (*words* è quasi omofono di *worse*), portatore di una complessa polisemia. Alcune parole restano invariate: ad esempio *busstenhasstencaffincoffintussemtosemdamandamnacosagbhusaghbho-bixhatouxpeswchbechoscashlcarcarcaract*¹⁷ è una cosiddetta parola-tuono, *thunderword*, che Joyce utilizza per gli snodi narrativi, in questo caso il conio racchiude la parola “tosse” in svariate lingue, *busten* (tedesco), *tussem* (latino), *na casachta* (gaelico), *toux* (francese), *bex* (greco moderno), *peswch* (gallese), *kashel'* (russo), con l'allusione finale alla cataratta di cui lo scrittore soffriva. Tutto il resto trova una traduzione-rifacimento; anche qua onoriamo la sineddoche e trascogliamo un esempio per tutti. Le protagoniste della fiaba rivisitata della formica e della cicala¹⁸ risultano Ondt e Gracehoper, rispettivamente Fermica e Cigrala: Ondt richiama la parola *ant* (formica), ma è anche anagramma del divieto *don't*, dunque ferma + formica; Gracehoper richiama la cavalletta (*grasshopper*, la protagonista della fiaba nella versione inglese), ed è colei che – *nomen omen* – spera nella grazia, cicala + grazia.

Uno dei meriti dell'impresa di Terrinoni-Pedone è quello di togliere una certa patina di distanza oracolare al *Finnegans*, rendendolo accessibile al lettore, evidenziandone la straordinaria *vis comica*,¹⁹ e dimostrando infine la sua insospettabile, almeno in apparenza, pervasività. Bastino alcuni esempi: la pubblicità è enormemente debitrice del *Finnegans*, dal momento che ricorre ampiamente alla tecnica delle parole macedonia;²⁰ il cinema – via Anthony Burgess – ha riversato il potenziale espressivo joyciano in un film spartiacque quale *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick (1971); da ultimo, il mondo linguistico di Harry Potter, con i suoi *gringotts*, *muggles*, *hufflepuff*, non esisterebbe, o sarebbe sensibilmente diverso senza la scia dell'opera joyciana.

¹⁷ Libro terzo, capitoli 1 e 2, p. 25.

¹⁸ *Ibi*, pp. 25 ss.

¹⁹ L'intuizione del *Finnegans* come opera eroicomica è di Giorgio Melchiori, nell'introduzione a J. JOYCE, *Finnegans Wake. H.C.E.*, Mondadori, Milano 1993, p. XI. Un esempio: «Che mi si sfagianino gli scarabedei, grascia all'anima saula! Che bagatelliere! Libellunioso! Inzanzarità! Puh! Pshla! Ptuh! Che tempocchi per li gotti!, si sfucò la Fermica» (Libro terzo, capitoli 1 e 2, p. 27).

²⁰ Cfr. la scheda della *Grammatica italiana Treccani* consultabile online: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/parole-macedonia_%28La-grammatica-italiana%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/parole-macedonia_%28La-grammatica-italiana%29>)>.

DEMETRIO MARRA

«Qui ripuosan que' casti et felici ossa».

Su un apocrifo cinquecentesco

di Francesco Petrarca

1. La descrizione dell'incunabolo

La stampa siglata Collegio Borromeo A.S. 255 è un *Trionfi e Canzoniere* del 1488, stampato a Venezia per Bernardino da Novara, in due volumi (in questo testimone, uniti da un'unica rilegatura, successiva alla stampa): *Trionfi*, con commento di Bernardo Lapini, detto Ilicino, da Siena, in data 18 de aprile 1488; *Canzoniere*, con commento di Francesco Filelfo, in data 12 giugno 1488.¹

La coperta² è stata restaurata attraverso il riutilizzo di una pergamena manoscritta:³ il testo latino in gotica minuscola appartiene molto probabilmente all'area giuridica, databile intorno al XV secolo.⁴ Impostato su due colonne e incorniciato da un commento, il testo è forse di appartenenza universitaria. Oltre all'inchiostro di colore nero, diverse sono le lettere miniate in rosso e verde, numerose le rubriche apposte.⁵

Sul dorso la scritta *Poesia de' Petrarca*, e subito sotto *Comento Ilicini*. Questa scritta non sembra appartenere ad alcuna delle mani incontrate all'interno del volume (che specificherò a breve), per due motivi: da una parte, la scrittura sembra, nel complesso, differente, e più moderna; dall'altra, il fatto che sia menzionato solo il *Comento Ilicini* e non anche quello di Filelfo potrebbe significare che la titolazione sia stata prodotta da un bibliotecario, il quale non leggendo il volume (mentre tutte le mani sembrano leggerlo per intero), si è limitato allo sfogliare le prime pagine.

¹ Ringrazio Caterina Zaira Laskaris, bibliotecaria dell'Almo Collegio Borromeo, per avermi aiutato nel lavoro di analisi del testimone.

² Figura 1. Coperta, *verso*.

³ Forse più pergamene sono state impiegate nel restauro. Un'analisi approfondita con la lampada di Wood potrebbe dimostrarlo.

⁴ Nel testo, nonostante le difficoltà materiali, si leggono alcuni termini dell'area giuridica.

⁵ Consulto paleografico e storico-letterario di Ezio Barbieri ed Elena Necchi.

⁶ Interruzione della rilegatura.

All'interno, si leggono almeno quattro mani.⁷ Sono tutte individuate nelle prime due pagine, e cioè controcoperta e *recto* del primo foglio di guardia:⁸

- Mano 0 (AF, m0). Verga la prima nota di possesso nel foglio di guardia, cassata dalla mano 1: «Augustinus Ferrarius restauravit [...]»⁹ 1564 die XXVI».
- Mano 1 (MPC, m1). Seconda nota di possesso nel foglio di guardia: «Marcus Pompeus Cassius restauravit».
- Mano 2 (AC, m2). Due righe di profilo biografico del Petrarca,¹⁰ tra la nota della mano 0 e la nota della mano 1. Produce un falso frontespizio: «Le non mai à bastanza encomiate | poesie di M[esser] Francesco | Petrarca».¹¹ Terza nota di possesso nel foglio di guardia: «Di me Alberto Cassij¹² | Lo stile del Petrarca adesso mi è più è in istima, e da tutti | amiamo i concetti petrarcheschi. 1693».
- Mano 3 (MLC, m3). Scrive nel margine destro della controcoperta una prova versificatoria, seguita da due righe di annotazione di cui leggo soltanto «Di petrarchesco stil». Poco più in basso, due rimandi ai fogli 60 e 58. Il nome compare soltanto nell'ultimo foglio di guardia: «M. Lorenzin Casius», in prossimità del disegno di un'aquila ricopiato dallo stesso nella controcoperta seguente.

Come segnalato, le prime due mani dovettero restaurare il codice, ben presto mutilo di alcune pagine. Ne consegue la fusione della prima parte con una seconda decisamente più intatta e la correzione della lacuna attraverso integrazione di fogli manoscritti: fogli 1, 4, 5, 64.

Chi potrebbe essere l'autore delle integrazioni manoscritte? Le ipotesi sono due: Augustinus Ferrarius (AF), e cioè m0, oppure Marcus Pompeus Cassius (MPC), m1. Ma dalla comparazione tra i fogli manoscritti e le testimonianze in frontespizio non è possibile trarre conclusione certa, sia perché la grafia di AF è di difficile lettura, sia perché la scrittura di MPC è molto simile a quella di AF: il sospetto che m1 abbia voluto imi-

⁷ È lecito segnalare la possibilità di un legame di parentela fra le mani 1, 2, 3.

⁸ Si veda fig. 2.

⁹ Non leggibile a occhio nudo.

¹⁰ Sbaglia anche nell'indicare il 1303 quale anno di nascita dell'aretino.

¹¹ Cognome scritto in carattere più ampio dopo una "P" cassata.

¹² Sopra la "y" un punto fermo. Seguono due punti uno sopra l'altro.

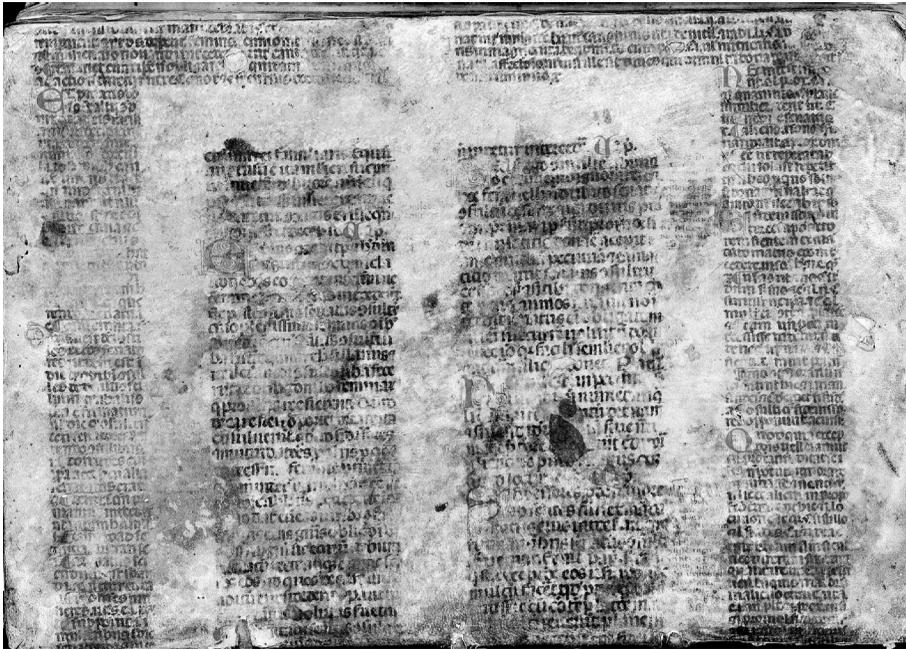


Figura 1. Coperta, verso. Pergamena, gotica minuscola, XV secolo, di area giuridica.

tare m0 potrebbe avere ragion d'essere qualora si volesse ammettere che MPC abbia cassato AF per far sì che venisse riconosciuto come unico restauratore del codice. Finché l'ipotesi non verrà confermata, suggerisco comunque una certa cautela nell'attribuire l'integrazione manoscritta a uno o all'altro, perché fra le due mani potrebbe intercorrere un secolo. Da un'analisi in superficie, ritengo che m0 possa essere responsabile di un restauro complessivo, che doveva concernere anche l'integrazione manoscritta.

Il codice è interamente percorso da *marginalia*, per lo più della mano 1 e della mano 2. La prima, la quale segnala d'aver proceduto a un secondo restauro, annota anche i fogli di guardia centrali, utilizzati per la fusione dei volumi nella nuova rilegatura.¹³

Un'ultima osservazione: il foglio 54¹⁴ presenta nel *verso* l'incisione del *Triumphus Mortis*. Il postillatore che appunta sul margine sinistro il proprio *timor mortis* («La morte me fa paura...») e che in basso sembra

¹³ Nel margine in alto forse si legge l'indicazione del prezzo.

¹⁴ Fig. 3.

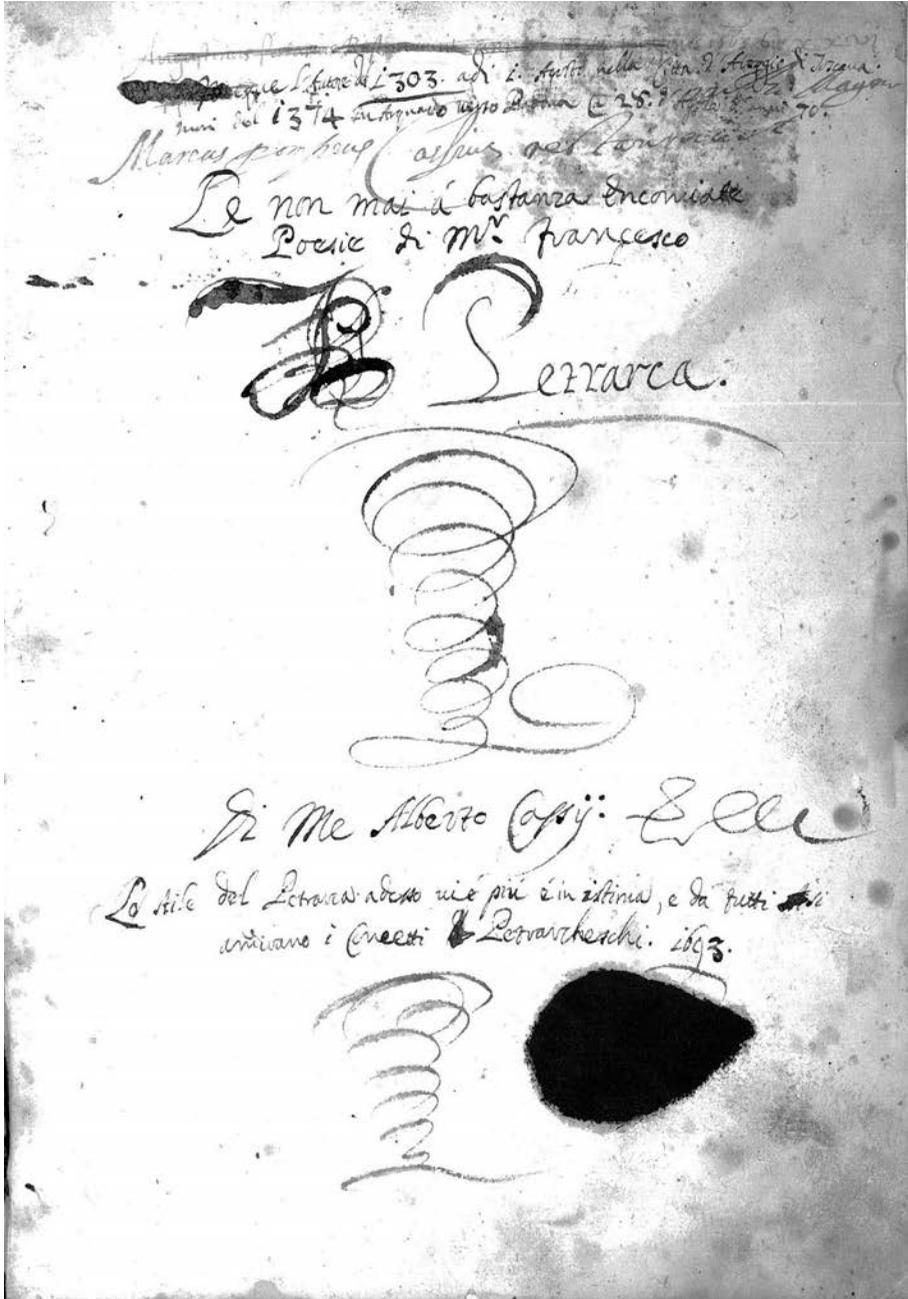


Figura 2. Foglio di guardia, recto. Falso frontespizio manoscritto. Mano 0, 1, 2.

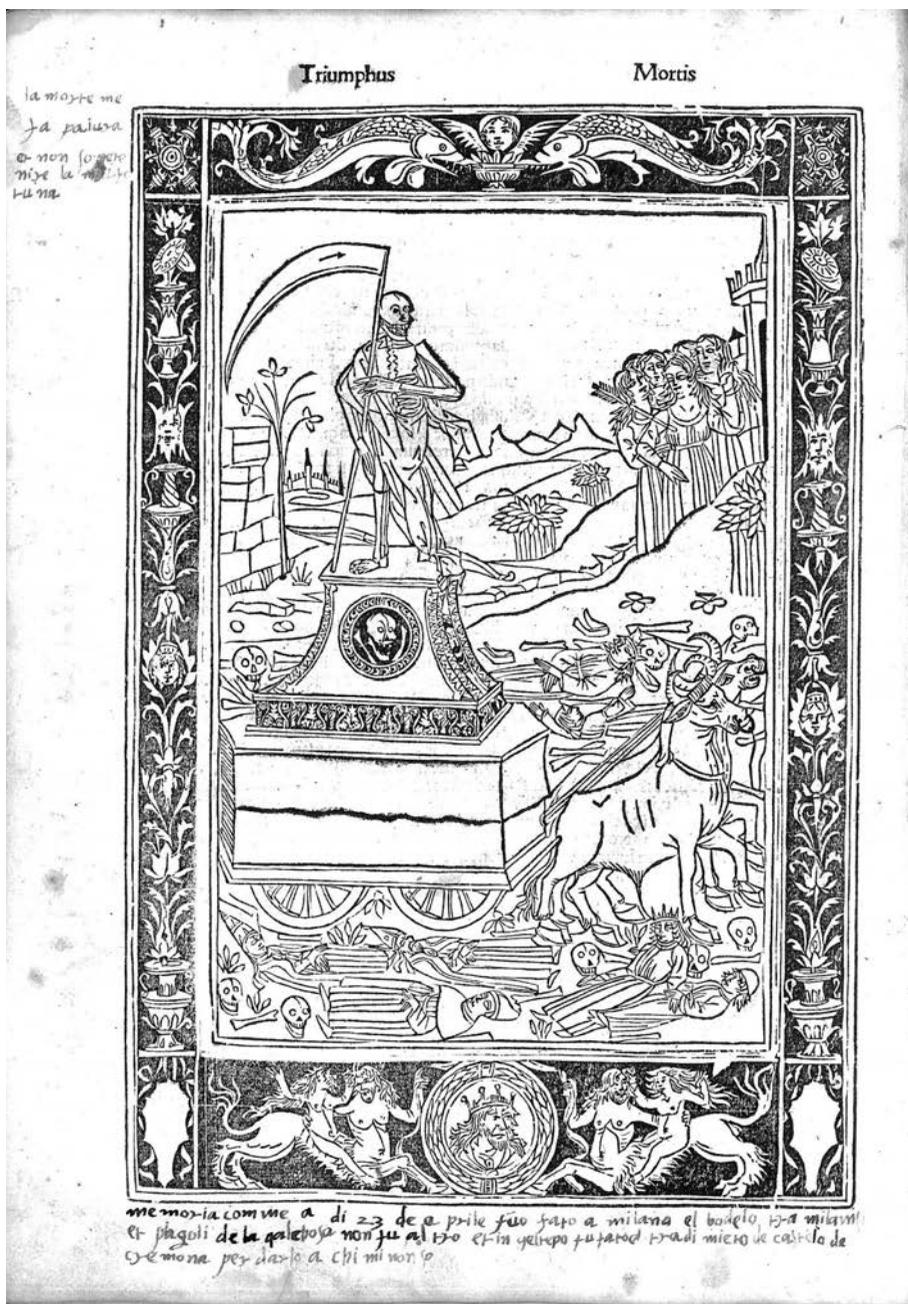


Figura 3. Foglio 54, verso. Incisione del *Triumphus Mortis* con *marginalia* di mano non identificata.

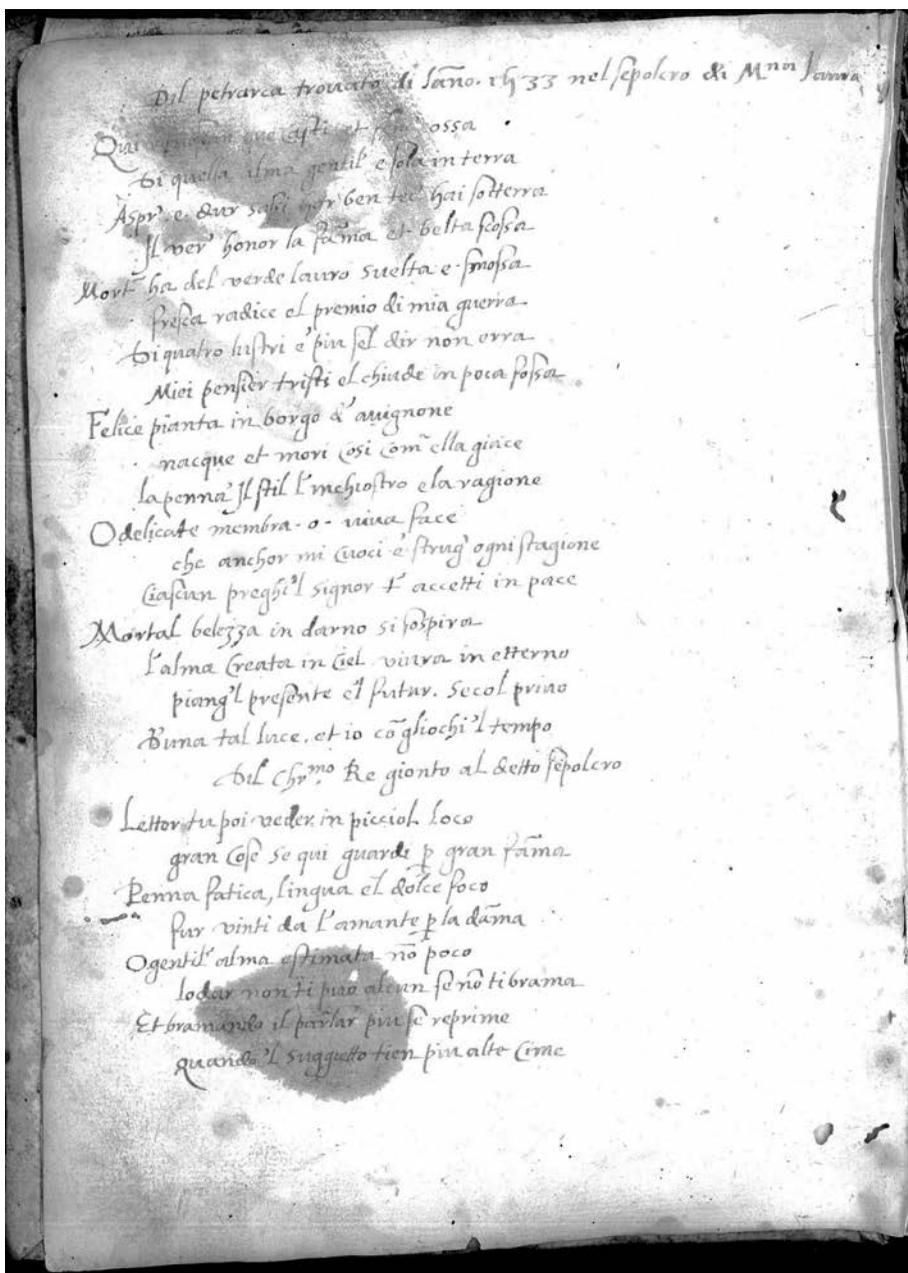


Figura 4. Foglio di guardia, recto. Con apocrifo petrarchesco.

registrare un grande evento di politica recente (una rivolta, forse, «bo[r] delo», a Milano, e un «tradi mie[n]to» che ha portato alla sottrazione del castello di Cremona) non può coincidere con le precedentemente descritte: è scrittura in minuscolo, non databile perché scrittura non codificata, a uso personale.¹⁵

2. L'apocrifo petrarchesco

L'autore dell'integrazione manoscritta ha anche trascritto, nel *verso* del foglio di guardia mutuato a frontespizio, tre componimenti (fig. 4), introdotti da una breve indicazione situazionale: «Dil Petrarca trovato di l['] a[n]no 1533 nel sepolcro di M[adon]na Laura».¹⁶

Qui ripuosan que' casti et felici ossa
 diquell'alma gentil' e sola in terra
 Aspr' e dur sassi, hor ben tec'hai sotterra
 Il ver' honor la fa[m]ma et belta scossa
 Mort' ha del verde lauro svelta e smossa
 fresca radice al premio di mia Guerra
 di quatro lustri e' più sel dir non erra
 Miei pensier tristi el chiude in poca fossa
 Felice pianta in borgo d'avignone
 nacque et mori cosi com'ella giace
 la penna' il stil l'inchiostro e la ragione
 O delicate membra – o – viva face
 che anchor mi cuoci e' strug'ogni stagione
 Ciascun preghi 'l signor t'accetti in pace
 Mortal bellezza in darno si sospira,
 l'alma creata in Ciel vivra in eterno,
 piang'l presente e 'l futur. Secol privo
 di una tal luce, et io co[n] gliochi 'l tempo.

Si tratta dell'apocrifo petrarchesco *Qui giacen quelle caste et felici ossa*, seguito (e non è un caso isolato)¹⁷ da un epitaffio anch'esso apocrifo, *Mor-*

¹⁵ Per una descrizione approfondita del codice si rimanda a una futura pubblicazione.

¹⁶ Si avverte a partire da «nel» un leggero cambiamento di scrittura. È elemento da approfondire.

¹⁷ S. CARRAI, *Due apocrifi cinquecenteschi di Petrarca*, in *Estravaganti, disperse, apo-*

tal bellezza indarno si sospira.¹⁸ Una stanza di canzone è infine introdotta così: «Dil Chi[arissi]mo Re gionto al detto sepolcro».

Lettor tu poi veder in picciol loco
 gran cose se qui guardi [per] gran fam[m]a
 Penna fatica, lingua el dolce foco
 pur vinti da l'amante [per] la da[m]ma
 O gentil'alme estimata no[n] poco
 lodar non ti può alcun sen[n]o ti brama
 Et parlando il bramar più se reprime
 quand'el soggetto tien più alte cime.¹⁹

Stefano Carrai, nel primo dei due contributi di *Due apocrifi cinquecenteschi di Petrarca*, ha ricostruito l'ambiente e le occasioni fondamentali dell'opera, sul solco del saggio di Enzo Giudici, *Bilancio di una annosa questione: Maurice Scève e la "scoperta" della tomba di Laura*, e suggerisce l'identità del falsario e scopritore nel francese Maurice Scève (Lione, 1501 ca.-1560-64? ca.) che,

destinato a diventare il capofila del petrarchismo francese, ritenne di avere individuato [nel 1533] il sepolcro della donna cantata nel Canzoniere dentro la cappella della Santa Croce nella chiesa dei francescani ad Avignone e dichiarò di averne trovato conferma in una cassetina di piombo rinvenuta nel loculo, contenente una medaglia bronzea, con il rilievo di una figura femminile in atto di aprirsi la veste sul petto e le capitali M L M I, che Scève scioglieva nella frase "Madonna Laura Morta Iace", oltre a una pergamena su cui era scritto un sonetto in morte di Laura.²⁰

La lezione più autorevole per Carrai è quella della *Vita del Petrarca* di Ludovico Beccadelli:

Qui giacen quelle caste e felici ossa
 di quell'alma gentile e sola in terra:
 aspro, dur sasso, or ben teco hai sotterra
 il vero onor, la fama e beltà scossa.

4

crifi petrarcheschi, a cura di C. Berra e P. Vecchi Galli, Cisalpino - Istituto Editoriale Universitario, Milano 2007, p. 457: «Sonetto e quartina si diffusero anche in manoscritti italiani dell'epoca».

¹⁸ Lo spazio tra i componimenti non è nell'originale.

¹⁹ Tra parentesi quadre lo scioglimento dei segni abbreviativi e delle abbreviazioni.

²⁰ S. CARRAI, *Due apocrifi cinquecenteschi di Petrarca*, p. 453.

Morte ha del verde lauro svelta e smossa
 fresca radice e 'l premio di mia guerra
 di quattro lustri, o più, s' ancor non erra
 mio pensier tristo, e 'l chiude in poca fossa.

8

Felice pianta in Borgo d'Avignone
 nacque e morì; e qui con ella giace
 la penna, il stil, l'inchiostro e la ragione.

11

O delicate membra, o viva face
 ch' ancor mi cuoci e struggi, in ginocchione
 ciascun preghi 'l Signor t' accetti in pace.²¹

Anche Marin Sanudo il Giovane (Venezia, 22 maggio 1466 - Venezia, 4 aprile 1536) riporta il testo nei suoi *Diarii*:

Qui in Avignon è stà trovata novamente la sepultura di madona | Laura dil Petrar-
 cha, la qual è nella chiesa di Santo Francesco de Menori, et è sepultura | di terra con
 un gran saxo sopra, sotto el qual saxo se ha trovato un picol vaseto di | piombo, nel
 qual era una figura scolpita <di una figura> di dona, con una carta | bergamena den-
 tro, ne la qual vi son scritti li infrascritti verssi, per li qual chiaramente si | cognosse
 questa esser la sepultura di madona Laura.²²

Mentre in Francia l'autenticità del componimento non venne – per lungo tempo – messa in discussione, in Italia subito Bembo suggeriva a Bartolomeo Castellani, che lo aveva prontamente avvertito della scoperta, l'estraneità dei versi al Petrarca e frutto di un «poeta mediocre».²³

Certamente la preghiera, l'appello del fedele a Dio, sono immagini petrarchesche, ma l'accrescitivo «ginocchione», per di più in rima con «Avignone» e due versi dopo con «ragione», non può che essere indizio di falsificazione. Il Petrarca «costruttore di equilibri»²⁴ aveva difatti elaborato la lingua del suo *Canzoniere* nella direzione di una tendenziale varietà di stile e di «quel tenore tematico e stilistico [...] di sostanziale,

²¹ *Ibi*, p. 455.

²² F. CRIFÒ, *Sondaggi sulla lingua dei Diarii di Marin Sanudo (1496-1533)*, Saarbrücken 2014.

²³ S. CARRAI, *Due apocrifi cinquecenteschi di Petrarca*, p. 456: «Il giudizio perentorio dimostra che la venerazione per i cimeli petrarcheschi non faceva velo alla sensibilità poetica e all'orecchio di Bembo».

²⁴ G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1979, p. 7.

elevata e lucida medietà»²⁵ ma, soprattutto, «insofferente dei dati crudamente realistici e avverso alle connotazioni troppo vistose».²⁶

Il termine «ginocchione», è molto usuale nel Quattrocento²⁷ e ricorre, per esempio, in Boiardo, nel difficilissimo «Cantus Interchalaris ritmo intersecto [...]», *AL* II, 11, vv. 82-87:

Deh, cangia la ustinata opinione,
candida rosa mia, rendime pace,
che mercé te dimando in genochione.
soccorri a questo cor che se disface,
che per te sola lassa ogni altro bene
e sempre a' piedi toi languendo giace.

Evidenziando anche una singolare corrispondenza rimica con le terzine dell'apocrifo.

Insomma, «ginocchione» è «ben poco petrarchesco»,²⁸ e infatti mai presente nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Il suo primitivo «ginocchia» è dato in soli due luoghi: *RVF* XXVIII, 104; CCCLXVI, 63. Ed è significativa quest'ultima canzone, in particolare il congedo (vv. 131-137):

Il di s'appressa, et non pote esser lunge,
sì corre il tempo et vola,
Vergine unica et sola,
e 'l cor or conscièntia or morte punge.
Raccomandami al tuo figliuol, verace
homo e verace Dio,
ch'accolga 'l mio spirto ultimo in pace.

Perché è evidente la somiglianza con l'ultima terzina di *Qui giacen quelle caste et felici ossa*:

O delicate membra, o viva face

²⁵ M. VITALE, *La lingua del Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta) di Francesco Petrarca*, Antenore, Padova 1996, p. 15.

²⁶ O «unilinguismo» a sentire G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, con note al testo di D. Ponchiroli, Einaudi, Torino 1964, p. XXXII.

²⁷ Il termine è presente nella tradizione successiva al Petrarca: in Boccaccio per esempio (e letto dal Bembo delle *Prose*) e in Pulci. Apparrebbe così una ricezione trasversale da altri autori.

²⁸ S. CARRAI, *Due apocrifi cinquecenteschi di Petrarca*, p. 456.

ch'ancor mi cuoci e struggi, in ginocchione
ciascun preghi 'l Signor t'accetti in pace.

Non proseguo oltre. Per altri rimandi intertestuali a prova della fattura di area petrarchesca, rimando a Carrai.²⁹

Tornando al testimone all'interno del codice *Trionfi e Canzoniere* del Collegio Borromeo (A.S. 255), oltre al «ripuosan» in luogo di «giacen» del primo verso, tipico dei testimoni di area italiana (i motivi della sostituzione sono indagati dal Carrai),³⁰ e le numerose incoerenze fra le due versioni (da ricondurre alla differente provenienza dei testi e alle inevitabili inflessioni regionali), l'attenzione ricade su due diversità sostanziali. Al v. 7 di «quattro lustri, o più, s'ancor non erra» varia in «di quatro lustri e' più sel dir non erra»; e soprattutto la celebre assenza al v. 13: manca la vistosa (in sede rimica) lezione «in ginocchione», sostituita da un più neutro «d'ogni stagione». Ma, al pari di «ginocchione» anche «d'ogni stagione» è assente nel *Canzoniere*.³¹

La silloge bolognese³² «accodava al sonetto un epigramma italiano assegnato anch'esso a Petrarca, benché sia quartina di gusto tutto rinascimentale: “Mortal bellezza indarno si sospira, / l'alma beata in Ciel vivrà in eterno, / pianga il presente e 'l futur secol privo di una tal luce, / ed io degli occhi, e 'l tempo”». Nel testimone del Borromeo non trovo che

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibi*, p. 457: «Sembra probabile che la lezione maggioritaria sia nata per l'indebita sostituzione di “riposan” al “giacen” testimoniato da Beccadelli, che obbliga poi, per ragioni metriche, alla riduzione di “quelle” a “quei”, con le sconcordanze grammaticali che ne conseguono [...]».

³¹ Anche se «stagion/stagione» è testimoniato ben quattordici volte (RVF XXIII – due volte –; XXXIII; L; LXI; C; CXXVII; CXXXI; CLX; CLXIX; CXCI; CCXXXIX; CCLXX; CCCLIII), spesso peraltro incluse in metafore “vegetali”, alle quali Petrarca ci ha abituato: RVF XXIII, «facendomi d'uom vivo un lauro verde / che per fredda stagion foglia non perde» (vv. 39-40); ma anche RVF CXXVII «In ramo fronde, over viole in terra, / mirando alla stagion che il freddo perde» (vv. 29-30); infine RVF CCXXXIX «Ma prima fia 'l verno la stagion de' fiori, / ch'amor fiorisca in quella nobil alma». L'edizione di riferimento dei *Fragmenta* è F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2014. I sondaggi lessicali sono stati condotti attraverso due strumenti fondamentali: *Biblit* – Biblioteca Italiana e *LIZ* – Letteratura Italiana Zanichelli, e sottoposti a dovuta verifica.

³² *Rime di diversi*, Bologna 1551, «dal tipografo Anselmo Giaccarello e compilato da Ercole Bottrigaro, che vi premise la prudente attribuzione: “Secondo alcuni di M. Francesco Petrarca”». S. CARRAI, *Due apocrifi cinquecenteschi di Petrarca*, p. 457.

³³ *Ibidem*.

qualche variante poco significativa, come per esempio la diversa punteggiatura al verso 3.

Della successiva stanza, più interessante, si sa soltanto che il «chiarissimo Re» è Francesco I,³⁴ il quale lasciò, per l'appunto, un epitaffio sul luogo della scoperta del presunto sepolcro di Laura. La sua esistenza ci è stata tramandata, per esempio, dal Minturno.³⁵ L'intervento di Francesco I senza dubbio mirava «a valorizzare una gloria provenzale e politicamente francese».³⁶

In conclusione, il giudizio secolare circa l'inautenticità del componimento, sebbene alcuni singoli indizi possano dire diversamente, non può che essere confermato. La mancanza di «in ginocchione» in sede rimica mostra con tutta probabilità non una migliore lezione («d'ogni stagione»), ma l'apice di una campagna d'interventismo, accertata da numerosissimi aggiustamenti metrici. Questo farebbe pensare non a un estraneo agli studi, ma a un letterato, filologo e forse anche poeta. L'ipotesi sarebbe ancor più affascinante se si verificasse che l'integrazione manoscritta appartiene effettivamente a m0, dell'anno 1564, e cioè appena un trentennio dopo il "ritrovamento" di Maurice Scève.

³⁴ Francesco I (Cognac, 12 settembre 1494 - Rambouillet, 31 marzo 1547) è stato re di Francia dal 1515 alla sua morte.

³⁵ S. CARRAI, *Due apocrifi cinquecenteschi di Petrarca*, pp. 454-455: «Nel marzo del 1534 Antonio Minturno, allora a Palermo, dedicò un sonetto a Maria di Cardona Marchesa della Padula in cui tempestivamente magnificava l'onore reso ai resti di Laura, concludendo con l'abbinamento del poeta e del re di Francia nell'allocuzione ideale a lei: "O fortunata, cui duo tai Franceschi, / duo rari fior', l'un di virtuti e d'armi, / l'altro di ogni eloquentia e di dottrina, / quel con lo stil, questi coi ricchi marmi, / han fatto onore, onde la tua divina / beltà convien ch'ognor più si rinfreschi"».

³⁶ *Ibi*, p. 454.

ALICE MARTIGNONI

Senza soluzione di continuità. L'itinerario lirico di Andrea De Alberti

The ancestry of Homo and its relations to earlier australopithecines remain unresolved.

(“Science” 328, 2010)

Sauver quelque chose du temps
où l'on ne sera plus jamais.

(ANNIE ERNAUX)

1. Lo spazio della ricerca

L'interrogativo invernale in epigrafe a *Dall'interno della specie*, tratto da *La beltà* di Zanzotto, rivela un inizio d'incertezza, trasmette il senso di un discorso lasciato sospeso: «che sarà della neve, che sarà di noi?»¹ Basta procedere pure per poco, e in parallelo, nella lettura dei due poeti per capire che anche De Alberti,² con la semplicità apparente del suo linguaggio e un discorso che si regge su una lucidissima impostazione razionale, crea una poesia che lascia il lettore in sospeso. L'impressione nel momento in cui, per la prima volta, ci si accosta ai suoi testi è che l'occhio proceda spedito, forte di una mente che afferra il significato per intero, che sembra possedere gli strumenti per non voltarsi indietro. Il discorso, le immagini suonano familiari: è l'abilità di creare una lirica inclusiva. Il testo della *Beltà* da cui De Alberti prende in prestito la citazione (il

¹ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2011, p. 239.

² Andrea De Alberti è nato a Pavia nel 1974, dove attualmente vive e lavora. Ha pubblicato quattro raccolte di poesie: *Solo buone notizie* (Interlinea, Novara 2007), *Basta che io non ci sia* (Manni, San Cesario di Lecce 2010), *Litalia* (La Grande Illusion, Pavia-Bruxelles 2011) e *Dall'interno della specie* (Einaudi, Torino 2017). Suoi testi sono inoltre presenti in alcune antologie come *Poesia Contemporanea. Ottavo quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni (Marcos y Marcos, Milano 2004); *Nuovi poeti italiani*, a cura di P. Zublena (fasc. monografico di “Nuova Corrente”, LII [2005], 135); *Velocità della visione. Poeti dopo il Duemila*, a cura di M. Corsi e A. Pellegatta (Mondadori, Milano 2017). Tutti i testi citati, se non altrimenti specificato, sono tratti dalla raccolta *Dall'interno della specie*, Einaudi, Torino 2017.

titolo è *Sì, ancora la neve*; poco oltre De Alberti parla di «avvicinamento all'inverno»³ è però un monito a non adagiarsi con troppa comodità sull'apparente semplicità dei versi. «Sic et simpliciter?»⁴ Non è il caso, perché c'è sicuramente dell'altro: «versi inventive calligrammi ricchezze, sì, / ma che sarà della neve dei pini / di quello che non sta e sta là, in fondo? / Non c'è noi eppure la neve si affisa a noi».⁵ Si può trarre un suggerimento da questi pochi versi zanzottiani: cercare in De Alberti una lirica di ogni giorno che affonda le sue radici molto lontano.

Il testo di apertura della raccolta *Dall'interno della specie*, dal titolo *Se anche rimanesse per poco* (p. 7), mostra che l'effetto di sospensione è l'esito di una ricerca attiva condotta dal poeta, che tramite l'indeterminatezza della sintassi e la particolare costruzione del discorso delimita una zona d'ombra nella quale tracciare il primo motivo portante della raccolta, con le sue molteplici implicazioni di significato: la preistoria, intesa come un estremo del movimento costante e impercettibile del tempo, quel movimento insieme cosmico e personale che determina sia la successione delle epoche che il flusso delle più intime vicende umane, personali, familiari.

Se anche rimanesse per poco
 il diritto di riversare il proprio amore
 sui movimenti più lenti del tempo,
 se rimanessimo innocenti a ogni specie,
 a ogni vana repulsione,
 a qualsiasi cosa
 data in prestito a un interno
 già accaduto e risistemato.

5

(*Se anche rimanesse per poco*, p. 8)

Le specificità del testo ne enfatizzano la funzione incipitaria: i temi restano abbozzati allo stadio di un'ipotesi, come mostra la sintassi cui manca la principale. Il lettore si sente avviato a un discorso che sarà segnato da continue riprese, ampliamenti e progressioni.

I movimenti cui si allude sono quello cosmico e quello familiare, determinati da un fattore unico che è il tempo; sono i due temi costanti in tutta la raccolta. Il primo si sviluppa su una temporalità a sé, remota e idolizzata, che viene descritta con distacco e precisione scientifica ma

³ *Oasi*, p. 11.

⁴ A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, p. 239.

⁵ *Ibi*.

vissuta con il coinvolgimento e la distorsione tipici dell'infanzia, propria o riflessa: la preistoria di De Alberti è quella dell'immaginario collettivo, del patrimonio di *idées reçues*, lo zoo, i film e gli articoli di giornale che periodicamente presentano qualche novità scientifico-antropologica. Questi frammenti d'esperienza o mezzi d'informazione sono i correlativi che permettono il passaggio al secondo tema: il racconto della dinamica familiare, la ricerca di un dialogo con i propri cari, il movimento del poeta nella modernità.

È il componimento successivo, *Dall'inizio* (p. 8), a segnare l'effettivo ingresso nell'opera. Focalizzandosi su uno dei due tempi, quello cosmico, collidono altre due dimensioni: la natura e l'uomo, ripreso nelle prime fasi della scoperta dell'ambiente che lo circonda. Quello che più importa sono gli ultimi quattro versi, perché in essi – tramite la significativa apertura con l'avversativa *eppure* – si abbozza il secondo movimento, nato quando il tempo del mondo si unisce a quello dell'uomo e quest'ultimo inizia a sviluppare delle dinamiche psichiche che lo portano alla costituzione dei meccanismi familiari: qui De Alberti ritrae le origini; le parole chiave sono crisi di ruolo, rabbia e spostamento. È significativo il rinvio al saggio *Il gesto di Ettore* dello psicanalista Luigi Zoja,⁶ una lettura imprescindibile per il poeta nella comprensione della nascita e della codificazione della paternità, che, ripresa e citata in più punti, funziona come ipotesto per l'intera raccolta.

Una mente scruta l'abisso,
 i mammut si traducono in prismi di ghiaccio nascosti,
 i tasselli hanno erica e fango come indizio
 del mondo e non andranno al loro posto,
 la conoscenza dell'animo umano ha una deriva 5
 che porta un continente a scontrarsi con la volta delle stelle.
 Eppure, nei tanti ruscelli che scorrono al mare
 molti maschi in crisi di ruolo cominciano a covare
 la rabbia che li sposterà in zone più fertili
 di terra, lontane. 10

(*Dall'inizio*, p. 8)

Un altro anello dell'immaginaria catena che collega le due epoche, sempre non lontano dall'estremo di origine, è *Sediba* (p. 9): le dimen-

⁶ L. ZOJA, *Il gesto di Ettore*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

sioni dell'infanzia e della scoperta scientifico-antropologica, rielaborata con gli strumenti del giornalismo, si intrecciano per la prima volta in questo testo. *Sediba*, un sostantivo che in lingua Sotho vuol dire sorgente, è il nome attribuito da un gruppo di paleoantropologi americani a una specie di ominidi scoperta per caso dal figlio di uno dei ricercatori. Le caratteristiche del reperto sono state descritte in un numero della rivista "Science",⁷ che funziona da fonte diretta per la poesia. In questa lirica, come nella precedente, si fondono insieme i temi della preistoria, del ritrovamento, della famiglia, dell'infanzia, della presentazione scientifica e oggettiva della scoperta. La presenza di un'occasione manifesta e l'esplicitazione puntuale della fonte, il volerla rendere riconoscibile, sono altri tratti dell'intera raccolta. Il discorso si crea sulla riflessione, sulla condivisione del ritrovamento e la fonte, spesso un articolo di giornale o di rivista specializzata, è a portata di ricerca per il lettore.

Cosa ci dice l'australopiteco *Sediba*, oltre a svelarci un nuovo punto dell'evoluzione umana? La risposta più accurata è fornita dall'articolo su "Science". Tramite la rivista scientifica, che materializza la scoperta e la rende accessibile al pubblico, gli antenati si rivelano: secondo l'ipotesi presentata nell'articolo, *Sediba* è «una combinazione unica di tratti primitivi e derivati»,⁸ una nuova specie intermedia tra l'ominide e l'uomo, tra l'australopiteco e i passaggi successivi dell'evoluzione.

Precipitando in una grotta dalla quale non sarebbero più usciti
 gli scheletri formavano in perfetto cerchio una famiglia.
 A ritrovarli fu un bambino di nove anni, allontanatosi a giocare.
 I corpi hanno talloni deboli, segno che gli ominidi
 si arrampicavano ancora per mangiare o per difendersi sugli alberi, 5
 i piedi fanno pensare ad una posizione eretta,
 le braccia sono muscolose come quelle di una scimmia,
 i pollici opponibili come il nord magnetico
 che coincideva col sud geografico,
 forse per via del ribaltamento del campo terrestre. 10

(*Sediba*, p. 9)

A un evento oggettivo che trova riscontro in una fonte dichiarata e accessibile corrisponde una dinamica che si svolge tutta nell'interiorità del poeta. Il tema del ritrovamento di un uomo del passato richiama alla

⁷ L.R. BERGER *et al.*, *Australopithecus sediba: A new species of Homo-like Australopithecus from South Africa*, in "Science", 328 (2010), pp. 195-204.

⁸ *Ibi*, p. 195. Traduzione mia.

memoria, nonostante la differenza negli sviluppi, una raccolta di Fabio Pusterla, *Bocksten* (1989), la cui occasione è la scoperta, avvenuta ottant'anni fa, dei resti di un uomo vissuto nel XIV secolo. Nonostante questo punto in comune che pone De Alberti in dialogo con la tradizione poetica contemporanea, *Dall'interno della specie* si sviluppa lungo una direzione sua. Si potrebbe osservare che all'infruttuosa incessante ricerca di Pusterla, che «scava, scava, non sa perché»⁹ risponde De Alberti con la sua fiducia tenace nell'atto dell'immersione in profondità. Ne è prova la scienza, lo conferma il fatto stesso: al secolare mistero intorno alla figura dell'uomo di Bocksten si oppone il preziosissimo emergere di tracce del passato lontano ai margini dell'immaginabile, da cui gli studiosi ricavano informazioni tali da permettere non solo ricostruzioni fisiche, ma ipotesi sul comportamento, sulla psiche e addirittura sulle dinamiche amorose (come si legge nel saggio di Zoja). All'inquietudine generata da una vita impossibile da tracciare, il cui unico elemento certo è la violenza di una fine non altrimenti ricostruita, fa eco una conoscenza tanto accurata da fortificare la linea di continuità tra l'uomo primitivo e quello attuale. Dunque De Alberti accoglie la suggestione di Pusterla del ritrovamento fisico (che in entrambi i casi si deve a un bambino!) e le attribuisce un ruolo di prim'ordine per l'esistenza non solo della vita – com'è ovvio – ma anche della poesia, rovesciando la prospettiva del poeta ticinese, secondo cui «i padri sono morti, non ha voce il passato / o ha voce incomprendibile al presente».¹⁰

Il ritrovamento che stabilisce un nuovo ordine nelle conoscenze dei nostri antenati avviene nel 1974, anno significativo per la sovrapposizione tra la scoperta del corpo dell'australopiteco Lucy e la nascita del poeta, «una coincidenza l'anno in cui a maggio / nacqui un mese prima del dovuto» (*Lucy*, v. 6). *Lucy* è forse il testo emblema dell'intera raccolta, come può suggerire anche la scelta di metterlo in copertina: solo qui si porta a termine con successo la fusione tra i due piani temporali protagonisti dell'opera, definendo così una nuova prospettiva di analisi (e segnando un punto di svolta per i testi a seguire). Sembra suggerirlo anche, nei primi due versi, il richiamo fonico tra *Lucy* e *luce*: si può dedurre che la scoperta o il reperto da soli non bastino alla conoscenza, e che ciò che si ricerca sia proprio

⁹ F. PUSTERLA, *Bocksten*, Marcos y Marcos, Milano 1989, p. 23.

¹⁰ *Ibi*, p. 48.

la coincidenza generata dalla sovrapposizione tra le due epoche e tra le due prospettive: passato e presente, specie e individuo. Lucy è dunque funzionale nel determinare l'anello di contatto tra il poeta e la dimensione (pre)istorica in cui alimenta il suo discorso. In questo senso si può percepire nel «mese prima del dovuto» (*Lucy*, v. 6) un abbozzato tentativo di ricongiungimento alla dimensione cronologica precedente; uno spostamento, pur impercettibile, verso i tre milioni di anni della preistoria.

Questo scheletro incompleto divenne Lucy nel '74
 e luce per alcuni antropologi americani,
 ma è un materiale troppo scarso per poterci offrire
 un quadro delle prime fasi dell'evoluzione umana.
 Una coincidenza l'anno in cui a maggio 5
 Nacqui un mese prima del dovuto,
 tre milioni di anni contro un trentasette sulla Terra
 testimoniano ragnatele d'infinito
 tra un fossile e una scimmia che mi segue
 negli angoli più bui di una storia già confusa. 10

(*Lucy*, p. 14)

Un altro elemento su cui concentrare l'attenzione è il «materiale troppo scarso per poterci offrire / un quadro delle prime fasi dell'evoluzione umana» (v. 4). Il poeta deriva questa affermazione, oltre che dall'ampio materiale giornalistico, anche dal già citato *Il gesto di Ettore*, uno studio con impostazione psicoanalitica sulla paternità. Una parte dell'analisi nel capitolo introduttivo si concentra sulla possibilità di ricostruzione delle prime fasi dell'evoluzione umana tramite gli indizi forniti dagli scarsi reperti a disposizione. Nel saggio si chiarisce tuttavia che tali tracce aiutano molto sul piano biologico e morfologico, ma poco su quello familiare: non sempre utili nell'ottica di un discorso sulla paternità, rispondono tuttavia alla necessità dell'uomo di ricongiungersi con i propri antenati. Questa affermazione è particolarmente significativa in quanto fornisce una delle principali chiavi di lettura dell'opera: il ritrovamento è la condizione necessaria per riconnettersi con l'origine. L'oggetto portato in superficie funziona come prova tangibile della scoperta, come correlativo oggettivo della creazione del dialogo con il passato. La dinamica compositiva di De Alberti sembra, dunque, potersi sintetizzare nella preoccupazione di ancorare un bagaglio di impressioni, sentimenti e ricordi a delle prove tangibili, rappresentate ora da reperti archeologici, ora da articoli di giornale o prodotti della conoscenza comune, e tramite questi giustificare e di materializzare in sé (e nei lettori) il processo difficile della ricerca.

Eppure nel frammento di ogni memoria,
 nella natura di un sorriso che supera a volte il nostro sguardo
 accarezziamo la vertigine con una mano
 nello scandalo innaturale che ci trattiene,
 eppure, dall'interno della specie,
 ognuno tenta di lenire il proprio male con una scheggia,
 con le prove concepite fuori da ogni possibile
 orizzonte di stupore.

5

(*Dall'interno della specie*, p. 15)

Dopo una serie di testi che, con pochissime eccezioni, fanno della preistoria lo spazio privilegiato della poesia, il componimento eponimo *Dall'interno della specie* accenna a un'altra temporalità. La congiunzione avversativa in posizione iniziale *eppure* segna il recupero della dimensione del presente e l'avvicinamento al momento attuale, vero oggetto della difficile e minuziosa ricostruzione operata dal poeta. Procedendo con la lettura delle poesie si chiarisce progressivamente l'intenzione dell'autore, cioè stanare qualcosa in profondità partendo da molto lontano. Assumono un significato preciso, in quest'ottica, anche i vari indizi, le tracce e le occasioni disseminate nei primi testi: la loro funzione è quella di giustificare l'attività di ricerca e di convincere il poeta a non interromperla. Si chiarisce anche che, nella prospettiva del tempo presente, la *specie* da indagare dall'interno è la micro-realtà del quotidiano e della dinamica familiare. Alla ricerca degli studiosi di Lucy e dell'*Australopithecus Sediba* corrisponde quella di De Alberti per la sua famiglia, e in particolare per la figura paterna; allo «scheletro incompleto» (*Lucy*, v. 1) fa eco il «frammento di ogni memoria» (*Dall'interno della specie*, v. 1). In apparenza le dinamiche sono diverse; certamente si potrebbe obiettare che gli impedimenti fisici alla ricerca del proprio padre sono tendenzialmente inferiori a quelli che si frappongono a un antropologo che si metta a indagare il rapporto di paternità tra ominidi. *Eppure* il poeta suggerisce, sempre tramite la metafora del “prima”, che il dialogo con i propri cari, anche in un'epoca in cui può essere documentato con strumenti fotografici e non, può interrompersi prima del previsto, e in questo caso occorre reperire le tracce, l'anello di congiunzione (e i suoi punti deboli), il legame. Il secondo *eppure* del testo (v. 5) precisa che «dall'interno della specie / ognuno tenta di lenire il proprio male con una scheggia» (vv. 5-6), e introduce così una dimensione di universalità: a qualsiasi stadio dell'evoluzione si trovi, l'uomo utilizza uno strumento primitivo per scalfire il suo dolore. La scheggia, accostata alle prove, potrebbe avere un'ambivalenza di

significato: lo strumento primitivo ma efficace, che incide l'oggetto in profondità (contrapposto al moderno *Aulin* di p. 35, che si limita alla cura superficiale dei sintomi) oppure l'attrezzo che permette di colpire in modo energetico ma approssimativo, lasciando il soggetto che lo usa in quello stato di sospensione cui si faceva riferimento all'inizio. L'ambiguità, del resto, appartiene alla poesia.

Resta da capire che cosa De Alberti, per tramite della creazione poetica, tenti di riportare in superficie. Uno dei principali oggetti della ricerca è, per ammissione dell'autore stesso, la figura del padre. Lo si può percepire già in *Dall'inizio* (p. 8), sebbene sia ancora allo stato di sinopia: l'evoluzione è cristallizzata all'origine del suo processo, quando l'uomo muove i primi passi verso la stabilità, gettando le basi per la costruzione di relazioni affettive stabili che portano alla definizione del ruolo paterno.

L'effettivo ingresso del padre nella raccolta avviene in una lirica della prima sezione, *La ricerca del padre: leggendo Camus prestatomi da Tomàs* (p. 22), anch'essa costruita sull'intersezione tra la dimensione della specie e quella della famiglia, come si evince dal sintagma *primo uomo*. L'occasione è la lettura del romanzo postumo *Il primo uomo* di Albert Camus, il cui manoscritto è stato ritrovato nella macchina dell'autore al momento dell'incidente e pubblicato postumo dalla figlia. Si tratta di un'opera autobiografica, incentrata sul motivo della ricerca del proprio padre scomparso durante la prima guerra mondiale e ambientata in Algeria, suo paese natale.

Poteva ancora tornare diviso in due tasche
 il primo uomo sostenuto da un mondo innocente
 in una prova d'ambientazione fatta di silenzi,
 sofferti abbracci, un buon odore che porta il mare
 quando si allontana dalla terra più triste
 consolazione di un'inconsolabile pronuncia. 5
 Poteva tornare in primo piano in questi anniversari
 trascorsi in un paragone vuoto,
 in un'immobile presenza che mai si discosta
 da una struttura ma che ne mangia l'ombra. 10
 Poteva tornare prima della mia ricerca,
 perché quando si è figli è sempre la prima
 parola quella che conta.

(*La ricerca del padre: leggendo Camus prestatomi da Tomàs*, p. 22)

Il motivo della ricerca *a posteriori* del padre attraversa tutta la produzione di De Alberti, fin dalla prima raccolta del 2007, e subisce progressivi

perfezionamenti e rielaborazioni fino a raggiungere la maturità in *Dall'interno della specie*. A uno stadio più avanzato del processo evolutivo (della lirica), a conferma e approfondimento di quella «vaporizzazione delle immagini» che già Cesare Segre aveva notato a proposito di *Basta che io non ci sia*,¹¹ l'indagine fa un ulteriore passo al di fuori della coscienza del poeta e diventa universale e inclusiva, appropriandosi del tempo «che si sposta in avanti e all'indietro».¹² Sempre per indicazione del poeta, l'essenza del processo di esplorazione va ritrovata nella lirica che ha titolo *Con le braccia e col pensiero*, in apertura della seconda sezione.

Si apprende con sgomento a volte,
 nozioni suggerite, o intuito di padre,
 la demolizione del pensiero in una zona corticale,
 cartilagini di cielo, stelle filanti,
 lasciate come reperti di una lontana festa, 5
 o di una guerra di carta,
 carnevale in martedì grasso,
 aria fritta sopra i nostri frammenti.

 Ettore alza al cielo Astianatte, 10
 simbolo antico, affetto e compromesso,
 lo eleva *con le braccia e col pensiero*.

(*Con le braccia e col pensiero*, p. 30)

Sono qui sintetizzati tutti gli elementi fondamentali: reperti, frammenti, aree corticali e distruzione. Per De Alberti la demolizione di qualcosa è la condizione necessaria perché si possa ricostruire, come precisa negli ultimi tre versi, dopo i puntini: dopo che Ettore ha posto le condizioni perché il figlio lo riconosca, quest'ultimo accetta di lasciarsi stringere tra le sue braccia: «A questo punto madre e padre sorridono. Ettore si sfilava l'elmo, lo pone a terra e può abbracciare il figlio [...]. Formulando un augurio per il futuro, alza il figlio in alto con le braccia e con il pensiero. Questo gesto sarà per tutti i tempi il marchio del padre».¹³

Nel testo che segue, sempre tratto dalla seconda sezione, la figura del padre non emerge da un ritrovamento, come in altre liriche, ma da un'o-

¹¹ C. SEGRE, *Prefazione*, in A. DE ALBERTI, *Basta che io non ci sia*, Manni, San Cesario 2010, p. 7.

¹² L'affermazione è dell'autore, durante una conversazione avuta a Pavia il 20 luglio 2017.

¹³ L. ZOJA, *Il gesto di Ettore*, p. 87.

perazione attiva e concettuale dell'intelletto. La mediazione degli artisti nel processo rielaborativo potrebbe derivare da una suggestione di Mario Benedetti in *Umana Gloria*: «i piccoli orti sulla strada, la materia povera / di un quadretto di Beuys tra le linee nodose di Mondrian»;¹⁴ c'è in De Alberti una tendenza all'assorbimento capillare del contesto poetico che lo circonda, che si può sintetizzare nell'impressione, nella sua memoria poetica, di ricordi e conoscenze che costituiscono un sostrato comune, come un terreno fertile per lo sviluppo della lirica propria. Dalla lettura dei maggiori poeti del Novecento e di quelli strettamente contemporanei De Alberti trae non solo suggestioni e atmosfere, ma come in questo caso anche immagini puntuali cui, sistematicamente, cambia la funzione: se in Benedetti la metafora artistica serve a descrivere la conformazione fisica degli orti, qui è un riferimento che serve all'autore per presentare la base teorica della sua poesia – viene espanso e astratto, secondo la stessa dinamica che sta alla base dell'assimilazione poetica dell'articolo scientifico. Le osservazioni oggettive degli ultimi versi si basano sempre su Zoja e sono indicative del processo compositivo del poeta, che procede dal particolare all'universale.

Tutte le sere per un anno intero ho fatto questo:
 ho usato Burri per fantasmi assemblati con i sacchi,
 Joseph Beuys per riplasmare concettualmente
 la natura di mio padre.
 Ma tra la madre e il figlio, 5
 spasimo per amore senza distrazione,
 schiacciato senso di colpa,
 dovrebbe persistere uno spazio virtuale,
 come un taglio nella tela di Fontana
 perché è lì che nasce la creatività 10
 del neonato, se qualcosa non va male.
 E la donna scimmia continua il suo cammino
 con un'elica spezzata di cromosomi.

(*La donna scimmia*, p. 33)

Ai testi in cui è più evidente la spinta del *background* scientifico se ne alternano poi altri in cui fa da protagonista la memoria:

Se così fosse
 ciò che conta
 è una misura di luce

¹⁴ M. BENEDETTI, *Umana gloria*, Mondadori, Milano 2004, p. 39.

per una stretta di mano,
 conta che ho pagato 5
 il mio debito con il dolore,
 conta l'origine della fine
 se c'è una fine in una camera d'ospedale,
 che a liberarlo non è stato un segnale,
 conta che ci siamo capiti, lo penso davvero, 10
 che anche se il nulla si avvicinava
 guardavamo lontano,
 un padre e un figlio
 guardano sempre lontano.
 Conta che il silenzio non era un lusso, 15
 che non c'era niente attorno
 che faceva pensare
 a una fine annunciata
 conta che
 se c'era una musica 20
 quella era ticket to ride
 e il biglietto per correre, quello,
 te l'avevo staccato io.

(*Un altro padre, un altro figlio*, p. 42)

Dunque per De Alberti la ricerca e il ritrovamento costituiscono le condizioni di esistenza della raccolta e, in generale, della poesia. Si è osservato che l'oggetto ultimo dell'indagine, su cui convergono sia gli indizi archeologici che gli spunti forniti dal saggio di Luigi Zoja, è il padre. Resta da precisare quale sia l'attitudine del poeta nei confronti della ricerca, e soprattutto quale ne sia l'esito.

Un lettore che si volti indietro a riaprire la raccolta *Basta che io non ci sia* (2010), la seconda in ordine di tempo, ricorda l'immagine viva della pagina bianca. I primi componimenti sono costruiti sul motivo del romanzo non scritto per via di un impedimento sopraggiunto nel momento dell'ispirazione o in corso d'opera: «Eppure volevo dire quella sera, raccontare una storia [...] / eppure ci avrei messo un minuto, neanche [...] mi sono fermato»;¹⁵ «Sarei dovuto partire da una brutta giornata, / da un'ora qualunque, da un posto che ho visto. / Invece sono qui, a scusarmi del finale scontato. / Poi più nulla. A tempo scaduto...».¹⁶ Come specifica Cesare Segre nella prefazione, «c'è la frustrazione del desiderio, il blocco della comunicazione. La

¹⁵ A. DE ALBERTI, *Basta che io non ci sia*, p. 9.

¹⁶ *Ibi*, p. 13.

poesia è l'impegno a forzare il blocco»¹⁷ e tutta la progressione del discorso, a livello sia testuale che macrostrutturale, è un percorso verso la ripresa, fino alla conclusione «in un'aspettativa di gioia».¹⁸ Come ogni ricerca, anche quella di *Dall'interno della specie* ha i suoi momenti d'ombra.

Imperfetto è ciò che si è trovato,
l'opera incompleta è trasformata in desiderio
e ha una propria e viva collazione,
essere utile nelle ossa ai nostri simili,
salvaguardare ciò che ci rimane per restare
in uno spazio che si fonda su se stesso
e sotto ha un qualcosa che sprofonda.

5

(Resti, p. 16)

E allora, cerca di mantenere bianca la pagina
che ti è riservata nel Grande Registro della natura.

(Il primo uomo, p. 17)

Non sempre il ritrovamento porta a delle conclusioni; talvolta la sua incompletezza genera dubbi ancora maggiori. Ma a differenza di quanto accade in altri poeti (ad esempio Pusterla), l'imperfezione della ricerca viene accettata come una condizione necessaria, sulla quale prevale, alla fine, una generale soddisfazione per il risultato. Il verso «l'opera incompleta si è trasformata in desiderio» proviene sempre da Zoja, che afferma che lo scheletro incompleto degli ominidi, man mano che si progrediva nella scoperta, alimentava il desiderio della conoscenza; la «vera e propria collazione» allude all'accuratezza scientifica nel perseguirla. Questo testo ha dei contatti molto serrati con il saggio di Zoja, ma viene sistematicamente ampliato in riflessioni talvolta ambivalenti: «salvaguardare ciò che ci rimane», tenere presente che i resti che abbiamo sono gli unici che ci sono concessi nella conoscenza del passato, può applicarsi tanto alla preistoria quanto al presente.

Significativamente, alla fine di un processo iniziato dalle primissime tracce dell'uomo e condotto per lo spazio dell'intera raccolta, la ricerca ha esito positivo e l'autore può affermare di essere arrivato a un punto soddisfacente del percorso di conoscenza, e di essere riuscito almeno a gettare le basi per condurre la propria indagine ancora più a fondo, con strumenti affinati da una riflessione molto accurata. La lirica conclusiva,

¹⁷ C. SEGRE, *Prefazione*, p. 5.

¹⁸ *Ibi*, p. 7.

segnalata dal corsivo, è una citazione da Edgar Morin, come dice il titolo, dal saggio *Il paradigma perduto* (1994).¹⁹ Ancora una volta, tramite la voce del filosofo francese, De Alberti ribalta la prospettiva distruttiva del suo modello Pusterla, che affermava la morte dei padri e la condanna della nostra epoca al mutismo o all'isolamento comunicativo: «Ma i padri sono morti, non ha voce il passato / o ha voce incomprensibile il presente».²⁰

Il grande fenomeno che prepara l'ominizzazione
e che compie, crediamo, l'Homo sapiens,
non è l'uccisione del padre,
ma la nascita del padre.

(Edgar Morin, p. 69)

A proposito del presente, si è accennato che esso costituisce il secondo polo dell'escursione temporale della raccolta. Una prima immersione nell'epoca contemporanea avviene in *Sapiens sapiens* (p. 13), una poesia il cui titolo allude alla specie umana di oggi e che si riconnette, rielaborata, all'uomo *Super-sapiens* del futuro. La dimensione attuale e personale dell'opera entra però sistematicamente nella lirica *In origine* (p. 18), non solo instaurando un dialogo stretto con la tradizione novecentesca, ma introducendo anche una novità nell'ottica della narrazione: ai soggetti tendenzialmente impersonali delle poesie precedenti si sostituiscono la prima persona plurale e la seconda singolare (*noi* al v. 6, che si sdoppia in *io e tu* al v. 7, poi ancora *noi* al v. 15 e *tu* al v. 16), a instaurare un discorso che coinvolge un destinatario che, nella sua indeterminatezza, mantiene in vita la dimensione di universalità. Aprendo inoltre allo spazio interno, *In origine* è una lirica complessa e raffinatissima, che percorre le tracce degli autori in cui De Alberti riconosce i suoi maestri di poesia. Si percepisce in filigrana il dialogo con Vittorio Sereni, molto caro a De Alberti e per certi versi affine nella sensibilità verso alcuni elementi del paesaggio; dunque se «chiarore della neve» riecheggia apertamente il «candore della neve» di *Addio Lugano bella*,²¹ altri riferimenti sono più velati e richiamano piuttosto, tramite la ripresa di parole o sintagmi, ricordi e atmosfere degli *Strumenti Umani* o di *Stella Variabile* – è il caso di «un'andata e un ritorno» (v. 8)²² e «non lo trovi più nemmeno in

¹⁹ E. MORIN, *Il paradigma perduto*, Feltrinelli, Milano 1994.

²⁰ F. PUSTERLA, *Bocksten*, p. 48.

²¹ V. SERENI, *Poesie*, a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 197.

²² *Ibi*, p. 111.

sogno» (v. 16).²³ La ricchezza di echi letterari e la complessità della prospettiva fanno di questa poesia una delle più raffinate della raccolta: il titolo dà vigore, come è consueto, alla linea di continuità della struttura, ma il testo apre a una dimensione più personale e lirica.

Dominati dalla prima persona plurale, gli ultimi testi della prima sezione instaurano una progressione verso l'effettiva entrata nella dimensione attuale (cfr. ad esempio *Prima del nuovo mondo*, p. 19), che si completa nella seconda sezione. Pur senza mai interrompere la linea di continuità che percorre tutte le liriche della raccolta, i testi della seconda parte segnano un maggiore scarto temporale in direzione dell'epoca contemporanea, formando un blocco unitario che non prevede contatti con la preistoria (quindi la continuità si deve piuttosto ai testi della prima, che preparano il lettore in questo senso). Lo sguardo a questa realtà è distruttivo – questa è la zona grigia di De Alberti nello stato tutto sommato positivo che sottende all'opera –, il presente è associato a «demolizione del pensiero» che «si apprende con sgomento» (*Con le braccia e col pensiero*, v. 1); «l'etica generazionale punta sulla delusione / tutto ristagna» (*Altri animali*, vv. 15-16); «depressioni contenute / in un quartiere senza tempo» (*Tribù*, vv. 13-14); «cadere naturale / senza una spiegazione» (*Non lasciate i figli a casa*, vv. 15-16); «qualcosa sta andando male» (*Il dolore ai tempi dell'Aulin*, v. 19); «perenne decentramento / da ogni situazione stabile» (*Ikea*, vv. 13-14). Sul piano lessicale si osserva un'abbondanza di nomi propri di uso corrente: parole del cinema (*King Kong*; *Jessica Lange*), nomi di prodotti, negozi, quartieri metropolitani (*Aulin*, *Ikea*, *Manhattan*) sono utilizzati come titoli, e all'interno dei testi di questa sezione e della successiva abbondano i riferimenti alla realtà quotidiana, alla dimensione materiale e consumistica dell'individuo, della famiglia e della casa: *il freezer* (24), *la televisione* (31), *il mercato* (31), *i film* (44), *facebook* (46), *l'alcol* (46)...

Sempre nell'ottica del legame con il presente, la terza sezione rivela una serie di richiami nascosti alla prima, pur nel contesto di una più spiccata impostazione memorialistica. Le poesie di questa sezione trasferiscono nel presente temi, titoli o altri elementi già elaborati con un'altra funzione nella prima: ad esempio il *Gorilla* antenato dell'uomo (p. 12) si trasforma prima in un personaggio di fantasia (*King Kong*, p. 29) e poi precipita assorbito in un'atmosfera di desolazione cittadina dominata da «immobiliari fantasma / spacciatori nella foresta [...] una strada con un

²³ *Ibi*, p. 216.

nome / da favola horror» (*La caduta del gorilla*, vv. 2-3, 7-8). La rete di richiami a distanza tra un testo e l'altro conferisce alla raccolta una solida coerenza macrostrutturale. Tutte le poesie sono tenute insieme da un ordine preciso che forma una catena di allusioni, rimandi e variazioni. Tale processo avviene sia a contatto che a distanza e interessa tanto i titoli quanto i testi. Talvolta De Alberti crea alcuni dittici o polittici di poesie che si possono leggere in progressione e che si prestano a un'interpretazione d'insieme: è il caso di *Dall'inizio* (p. 8) e *Sediba* (p. 9). Che i due testi alludano all'inizio della specie, dell'umanità o della raccolta, è evidente l'intenzione di creare una linea di continuità che fornisca al lettore uno strumento per orientarsi. Anche *Resti* (p. 16) e *Il primo uomo* (p. 17) sono due pannelli di uno stesso dittico, sia per i titoli che per la continuità suggerita dalla sintassi del primo testo e dall'incipit del secondo, il cui punto di forza è la possibilità di funzionare sia come conclusione del primo che come unità autonoma.

Imperfetto è ciò che si è trovato,
 l'opera incompleta è trasformata in desiderio
 e ha una propria e viva collazione,
 essere utile nelle ossa ai nostri simili,
 salvaguardare ciò che ci rimane per restare
 in uno spazio che si fonda su se stesso
 e sotto ha un qualcosa che sprofonda. 5

(*Resti*, p. 16)

E allora, cerca di mantenere bianca la pagina
 Che ti è riservata nel Grande Registro della natura.

(*Il primo uomo*, p. 17)

Ancora una volta la scelta di De Alberti richiama alla mente un precedente in Pusterla:

Se il senso è questo allora tutto ha un senso,
 lo dice l'acqua che scivola tranquilla
 e i rami rotti che trascina il fiume
 e il fango in cui si macerano i detriti.
 Se il senso è questo ogni dolore è vano,
 lo strazio vuoto ritorna alla terra. 5

Se il senso è questo la vita è accettabile.

(*Bocksten II*, p. 46)

No che non hai capito,
 e il senso non è questo.
 Dunque dov'è, non certo
 Nelle parole scritte: forse
 In quelle da dire? [...]

(*Bocksten* II, p. 47)

Ancora più significativo in questo senso è l'esempio del trittico su King Kong nella terza sezione, preannunciato da un testo singolo che prende il nome dal film e che apre la seconda. Le poesie *1976-2001* (p. 44), *Jessica Lange* (p. 45) e *Manhattan* (p. 46) sono legate non solo dai titoli, ma anche dai puntuali richiami interni. Un'ultima allusione al celebre gorilla del cinema è infine in *Un altro destino* (p. 56), in chiusura della quarta sezione.

Tra i rimandi a distanza, spicca l'evoluzione dei titoli *Sapiens* (p. 10), *Sapiens sapiens* (p. 13), *Super-sapiens* (p. 68). Le poesie *Oasi* (p. 11) e *Orango* (p. 51) e più velatamente anche *Strade* (p. 66) sono accomunate dall'ambientazione: le prime due tematizzano una visita all'oasi o zoo cittadino, l'ultima condivide un'allusione collocata in un contesto differente: «un gorilla appena scappato / da uno zoo che non ricorda» (vv. 10-11); la seconda condivide poi un'immagine, quella del «gorilla con gli occhi tristi», con la poesia *Gorilla* (p. 12). Quest'ultima si riconnette a sua volta a *Tribù* (p. 32) per il motivo della depressione dell'uomo contemporaneo, e si potrebbe continuare ancora.

Alcune liriche, come *Il vuoto* della prima sezione (p. 23) costituiscono snodi fondamentali all'interno della macrostruttura: la concentrazione di parole e sintagmi afferenti ai vari temi individuati fa sì che il testo appaia come una sintesi dell'intero discorso fatto in precedenza, e punto di partenza per formulazioni nuove.

Come è temporanea questa gioia
 che mai ci aveva e ci prendeva sul serio.
 Ho consumato anniversari con altre cose
 più importanti, l'indolenza delle sere,
 con le tracce di un carbonio senza prove. 5
 Alla fine come potremo definirci?
 Esseri o prodotti di esistenze
 a un minuto dall'abisso?
 Qualcosa ci sostiene.
 Non so se è il nostro scheletro comune, 10
 o un'idea di essere all'interno di ogni specie.

(*Il vuoto*, p. 23)

2. L'enigma del soggetto: chi scrive, chi parla?

Nei primi testi della raccolta sembra essere assente ogni traccia di *io* poetico. Prevale piuttosto una pluralità di soggetti spesso appena abbozzati che, ritratti nelle loro micro-azioni consuete, creano un effetto di impersonalità dovuto alla difficoltà a identificare un nucleo parlante che fornisce la voce alla lirica. La voce di chi scrive è spesso affidata all'oggetto che attraverso la sua azione o racconto struttura il discorso poetico. La lettura di alcuni componimenti della prima sezione permette di comprendere la molteplicità dei soggetti in gioco: c'è una prima persona plurale collettiva, «se rimanessimo» (*Se anche...*, v. 4); una terza persona singolare o plurale specifica, che può essere una parte del corpo («una mente», *Dall'inizio*, v. 1) o un'intera specie («i mammut», «molti maschi», *Dall'inizio*, vv. 2-8); una pluralità di soggetti astratti, generici o onnicomprensivi: l'universo, l'evoluzione, l'antieroe, l'*homo sapiens* etc.

Questi pochi esempi mostrano che raramente il soggetto lirico coincide con quello che scrive, anzi il primo è spesso riassorbito in un elenco in cui si fondono diverse entità. Talvolta, e solo più avanti nella progressione dell'opera, un *io* compare nella serie di voci e cerca di organizzarle in un discorso e di stabilirvi un ordine, nonostante resti di lato, a osservarle con ritrosia. In *Oasi* (p. 11), ad esempio, un soggetto lirico che si identifica come un padre analizza la realtà di un parco naturale cittadino con lo sguardo attento di uno spettatore privilegiato: conosce ed enumera le specie animali, ne descrive e interpreta le azioni quotidiane; trasmette la sensazione che i loro movimenti siano schematici e ripetitivi, che le loro abitudini siano stravolte dalla reclusione («gli animali si dormono addosso», v. 11) e che essi adottino dei comportamenti insoliti («il castoro nuota a ritroso, il bradipo è sveglia», v. 5; «certi pesci tropicali / mangiano a mezzogiorno», vv. 7-8). Il soggetto si manifesta nella descrizione della realtà che osserva, e si afferma proponendo una traccia interpretativa (la stranezza dei comportamenti o, verso la fine, la disambiguazione dei versi del gheppio come annuncio dell'incipiente inverno). Questa poesia è inoltre rappresentativa delle scelte linguistiche dell'autore in direzione della massima accuratezza: il lessico, costituito da un elenco di tecnicismi, esclude ogni traccia di polisemia, manifesta o implicita, e di ambiguità. La trasmissione del significato generale è affidata al termine esatto e collocato nella posizione giusta.

Tornando ai soggetti, la poesia *Sapiens sapiens* (p. 13) offre un caso di sovrapposizione tra il locutore e l'autore. Quando questo avviene, porta sempre con sé uno scarto, qui rappresentato dalla seconda persona. No-

nostante il salto nell'attualità, confermato anche dal titolo, valga come allegoria dell'uomo contemporaneo (il cui confronto con le «aree mentali sottosviluppate» del v. 7 produce una leggera ironia), si conserva il rapporto di continuità con il motivo preistorico dei testi di contorno: il sintagma dal sapore astratto e scientifico «aree mentali» è l'iperonimo di tutti i tecnicismi elencati nella precedente poesia *Gorilla* (p. 12): ventricolo subcraniale, ipotalamo, nucleo accumbens, ghiandola pineale. *Sapiens sapiens*, come *Gorilla* – nella quale una prima persona plurale, un *noi* che può identificarsi con l'uomo occidentale, rielabora un articolo di giornale menzionato in appendice – è costruita a partire da un'occasione: una fotografia che richiama alla memoria il passato. Davanti alla fotografia il locutore si sdoppia in soggetto osservante-io lirico (rappresentato dal verbo *vedi*) e oggetto osservato-protagonista del ritratto (*tieni il badile...*, v. 13). Le due componenti si riuniscono nell'atto del ricordo suscitato dall'immagine.

3. Metri, forme, strutture

Tutte le poesie nella raccolta di De Alberti si muovono in direzione del rifiuto delle *contraintes* formali della tradizione. La dimensione narrativa tende a dilatare il verso in misure molto lunghe, fino alle ventidue, ventitré sillabe, come si osserva distintamente nel blocco di testi-fotografia della quotidianità familiare che chiude la seconda sezione, in cui il discorso è spesso generato tramite l'elenco e la sovrapposizione di immagini e di azioni: *Non lasciate i figli a casa* (p. 34), *Il dolore ai tempi dell'Aulin* (p. 35), *Ikea* (p. 36), *Un tranquillo week end* (p. 37).

La presenza di schemi metrici e accentuativi della tradizione è limitata a pochissimi casi; sono minoritarie, se non trascurabili, le tracce endecasillabiche («sui movimenti più lenti del tempo» in *Se anche rimanesse per poco*; «Ti sarebbe piaciuto sfogare allo stadio Leopardi» in *Sapiens sapiens*; «gli ultimi, i disadattati, i diversi» in *Padre e serpente* etc.) o di altri metri combinati tra loro più o meno geometricamente, in misure più lunghe (8+8 in *Gorilla*, v. 8 e *In origine*, v. 5; 8+9 in *In origine*, v. 9; 8+11 in *Non lasciate i figli a casa*, v. 1; 9+6 in *Un altro padre, un altro figlio*, v. 10). Più che a una programmatica volontà di strutturazione del testo, il rapporto tra presenza e assenza della metrica è la risposta istintiva a un ritmo interiore, a una assimilazione del modo di esprimersi poetico che deriva dalla lettura e dalla rielaborazione interiore di altri autori di oggi e del secolo scorso (Montale, Sereni e Raboni, ma anche Benedetti,

Pusterla). L'impressione che se ne trae è quella di un deragliamento dalla forma. Non si può parlare veramente di un discorso extra-formale, nato dalla mancata conoscenza della tradizione o al contrario dal rifiuto, per esaustione, di essa: poiché dai versi di De Alberti non emana stanchezza né insofferenza per le misure tradizionali, quelle più lunghe non sono il prodotto sovversivo di una liberazione. Piuttosto, si assiste al deragliamento tipico di chi conosce le regole ma si lascia trasportare da una forza più travolgente, quella della narrazione, e si serve solo di elementi esterni alla forma (interni alla materia, piuttosto) per costruire la musicalità. Dunque il lettore assiste alla creazione di un ritmo interiore e istintivo e attraversa «tanti fossi incanalati in un unico spazio di respiro» (per ammissione dell'autore stesso durante una conversazione sul tema), in cui talvolta ritrova alcune tracce e punti di riferimento tradizionali. In definitiva, però, la struttura della poesia è determinata piuttosto da due fattori: l'attrazione della prosa e la conseguente frammentazione della narrazione poetica operata dal ritmo interiore.

Il repertorio metrico tradizionale, o post-tradizionale se si preferisce, funziona come una struttura architettonica di supporto, utile nelle prime fasi di edificazione dell'opera, e poi non necessaria, dunque rimossa, quando questa possiede gli elementi per reggersi in piedi da sola. È tuttavia necessaria la presenza di un sostegno che strutturi e organizzi la forma della poesia, e l'abilità di De Alberti è di bilanciare il rapporto tra quanto ci sia di innovativo e personale e quanto il lettore sia in grado di riconoscere: pone quindi dei punti di riferimento, imprescindibili nella loro rarità, lascia delle tracce che permettono a chi legge di non rimanere disorientato. Quello che si percepisce è che la poesia resta molto stabile anche dopo che la struttura è stata rimossa, così il lettore non si perde.

Le prove tangibili dell'esistenza di un supporto non sono, come si è visto, nel metro, ma piuttosto nella rima: le rime sembrano ininfluenti e limitate nel numero perché vengono assorbite nella macrostruttura e nel sistema narrativo, ma ci sono, e si tratta sia di rime perfette, che di assonanze, consonanze e persino di iterazioni a distanza della stessa parola. Sempre stravaganti comunque, anche qui mai selezionate in risposta a istanze di lirismo o strutturazione del discorso, ma come spie di presenza, assorbimento e interiorizzazione del modo di creare poesia. Gli esempi che seguono sono tratti da uno spoglio condotto sull'intera raccolta.²⁴

²⁴ I numeri romani fanno riferimento alle sezioni (I-VI) della raccolta.

ASSONANZE: I *abisso* : *indizio* (*Dall'inizio*, vv. 1-3). II *differenze* : *difendere* (*Altri animali*, vv. 12-13); *spigoli* : *angoli* (vv. 1-2); *cassetti* : *maestri* (vv. 8-9) (*Non lasciate i figli a casa*, vv. 1-2 e 8-9), *maestre* : *foreste* (*Un tranquillo week end*, vv. 12-14). IV *gabbia* : *gialla* (*Orango*, vv. 2-3); *fredda* : *sentinella* (*Orango*, vv. 4-6); *caverna* : *terra* (vv. 9-10); *circolare* : *male* (*Un altro destino*, vv. 7-9).

CONSONANZE: VI *tutto* : *notte*, cui segue la ripresa, a distanza e in posizione interna, *buonanotte* (*Bisognerebbe elaborare tutto*, vv. 9-10-14); *lampo* : *tempo* (*Super-sapiens*, vv. 3-6).

CORRISPONDENZE FONICHE: sono abbondanti in un testo fondamentale come *Il vuoto*, *sera* : *esistenze* : *sostiene* : *specie* (vv. 4-7-11); IV «C'è sempre troppa carne sugli scaffali / copertine e pellicole devastate, / parti di tabulati computerizzati, / polistirolo insanguinato. / Mio zio ammazzava in un anno solo un maiale, a Natale» (*Dio senza nome*, vv. 1-5).

RIME PERFETTE: I si segnala innanzitutto la combinazione di due rime e un'assonanza *mare* : *covare* : *lontane* (*Dall'inizio*, vv. 7-8-10); *reale* : *segnale* (*Oasi*, vv. 9-11); *sottosviluppate* : *patate* (*Sapiens sapiens*, vv. 7-9); *agguato* : *alleato* (*Prima del nuovo mondo*, vv. 9-10). II *gente* : *sente* (*Altri animali*, vv. 11-16); *virtuale* : *male* (*La donna scimmia*, vv. 8-11); *morire* : *dire* e *telegiornale* : *male* (*Aulin*, vv. 15-16 e 18-19). III *ospedale* : *segnale* (*Un altro padre*, vv. 8-9); *via Torino* : *via Rebecchino* (*La caduta del gorilla*, vv. 5-8); *laterale* : *male* (1976-2001, vv. 2-13); *petto* : *metto* (*Manhattan*, vv. 11-12); *mangiare* : *camminare* (*Sottoterra*, vv. 2-3); *incolore* : *muore* (*Sottoterra*, vv. 5-7). In IV, oltre alla già vista serie di rime e assonanza *giornale* : *equatoriale* : *arrivare* (*Uno strano sogno*, vv. 3-5-9) è presente l'unica rima inclusiva della raccolta, *frutto* : *rutto* (*Orango*, vv. 8-10); *sociale* : *male* (*Anello mancante*, vv. 3-5 peraltro graficamente enfatizzate in chiusura di verso lungo). V *informazioni* : *rompicoglioni* (*Salinger*, vv. 7-9). RIME IMPERFETTE: *pineale* : *primordiali* (*Gorilla*, vv. 6-10).

ITERAZIONI: è significativo che gli unici casi di iterazione a contatto o a distanza riguardino parole tematiche come *silenzio* (*In origine*, vv. 8-13); *specie* (*Sotto il segno della finzione*, vv. 4-11). II *liana* (*Un tranquillo week end*, vv. 1-5). III *lontano* (*Un altro padre*, vv. 12-14); VI *memoria* (*Bisognerebbe elaborare tutto*, vv. 2-7).

A conclusione dell'intera raccolta, ultima parola dell'ultima lirica, si osserva che il sostantivo più importante, il vero centro semantico di tutto il discorso, è l'unico a rimare con se stesso: *padre* (*Edgar Morin*, vv. 3-4).

VIOLA PERITI

Alla sbarra: il personaggio buffo nelle novelle di Aldo Palazzeschi

La figura del buffo domina, come rivela il titolo, *Il palio dei buffi*, raccolta di novelle di Aldo Palazzeschi (1885-1974) del 1936: ogni racconto ci presenta infatti, per così dire, il mondo visto dalla lente deformante dell'occhio del buffo, sul quale è solitamente incentrata tutta la vicenda. Viene quindi spontaneo chiedersi quali siano le caratteristiche di questo tipo.

La reazione immediata che il personaggio palazzeschiiano provoca è la risata: che siano i piccoli tic del signor Telemaco del *Dono*, le corse civettuole di Luigi di *Lo zio e il nipote*, o l'ingenuità di Gedeone in *Gedeone e la sua Stella*, le apparenti stranezze dei protagonisti, l'idiosincrasia spiccata o la ripetitività di certi atteggiamenti non possono non far ridere. Questo non stupisce: con Palazzeschi non ci si trova infatti, come si vedrà meglio più avanti, nell'ambito dell'ironia o dell'umorismo di marca pirandelliana, ma in quello del comico puro. L'iterazione, il tic, la fissazione, la battuta ripetuta costituiscono i fondamentali ingredienti della commedia e i personaggi comici, proprio perché spesso si sviluppano entro questi confini, presentano sovente tratti macchiettistici.

È indubbio infatti che nei protagonisti palazzeschiiani si possano riconoscere, quanto meno inizialmente, delle caratteristiche da sagoma, da tipo fisso, o da *humour*, per usare un termine coniato e utilizzato da E.M. Forster nel saggio *Gli aspetti del romanzo*, pubblicato per la prima volta nel 1927. I cosiddetti *flat characters* in quanti privi di sfaccettature, mette infatti perfettamente in luce l'autore, possono essere definiti, non a caso, anche macchiette o caricature perché «nella più pura della loro forma, essi sono costruiti attorno ad un'unica idea o qualità. [...] Il personaggio davvero piatto, limitato alla sua definizione lineare, può venire espresso con una sola frase».¹

Questo articolo prende spunto dalla tesi di laurea triennale IUSS *Il personaggio buffo nelle novelle di Aldo Palazzeschi – Il palio dei buffi*. Ringrazio il relatore prof. Raffaele Donnarumma e la correlatrice prof.ssa Valentina Bambini.

¹ E.M. FORSTER, *Aspects of the novel*, Edward Arnold, Cambridge 1927; traduzione italiana di C. Pavolini, *Aspetti del romanzo*, il Saggiatore, Milano 1963, p. 78.

E se i personaggi modellati si sviluppano meglio in un contesto, per così dire serio o tragico, l'ambito più adatto per i disegnati è decisamente quello della commedia in quanto, Forster lo dice con semplicità, essi «riescono meglio se son d'indole comica»,² volendo suggerire che, in questo habitat naturale, essi risultano più credibili. La piccola o grande ossessione, l'*idée fixe*, come viene chiamata nel saggio, quell'unica caratteristica che può essere facilmente enucleata in una sola frase e attorno alla quale si sviluppa il personaggio, all'interno di un contesto non comico può risultare alla lunga pesante e del tutto inadatta; al contrario, nell'ambito della commedia, è su di essa che si concentra l'azione perché essa non solo definisce il personaggio, ma, chiarisce Forster, è il personaggio stesso.³ Idea fissa, perfetta visibilità (un personaggio disegnato si riconosce subito all'interno della narrazione), movimenti e atteggiamenti da pupazzo: queste sono le peculiarità dello *humour*. Non è un caso che tale caratteristica, l'essere marionetta, automa, sia stata notata anche anni prima da Henri Bergson che, nel celebre saggio del 1900 *Il riso: saggio sul significato del comico*, facendo riferimento ai personaggi sulla scena e con un'immagine felicissima, scrive che essi dipendono totalmente dalla forza comica: essa «talvolta, si diverte a trascinarli col suo peso ed a farli rotolare con sé lungo un pendio; ma più spesso si prenderà gioco di loro e li farà muovere come fantocci». ⁴ Proprio l'essenza da burattino del personaggio comico fa sì che raramente ci si ricordi dei nomi propri dei protagonisti delle commedie che spesso presentano come titolo i nomi comuni che suggeriscono l'idea fissa come l'*Avaro*, il *Giocatore*, ma non possiamo, al contrario, fare a meno di rammentare i nomi propri dei personaggi tragici i quali spesso forniscono il titolo al dramma, come nel caso di *Amleto*, *Otello* o *Aiace*.⁵ Se nel secondo caso il personaggio sembra vero perché, per dirla ancora una volta con le parole di Forster, «ha in sé l'elemento incalcolabile della vita»,⁶ nel primo, il personaggio ha importanza in quanto contenitore del vizio comico, elemento attorno al quale si sviluppa la vicenda.

² *Ibi*, p. 83.

³ *Ibi*, p. 78.

⁴ H. BERGSON, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Alcan, Paris 1900; traduzione italiana di C. Gallo, *Il riso: saggio sul significato del comico*, Laterza, Bari 1982, p. 12.

⁵ *Ibi*, pp. 11-12.

⁶ E.M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, p. 88.

Ora, se è vero che il buffo del *Palio* presenta caratteristiche da tipo disegnato, da fantoccio, spesso infatti l'idea fissa lo contraddistingue e dà inizio alla vicenda, e se indubbiamente egli viene quasi sempre descritto fisicamente con tratti caricaturali, è anche vero che, per tracciare una "carta di identità" del personaggio, non ci si può fermare a queste osservazioni. A una lettura attenta, si nota che la presentazione dei protagonisti non è mai del tutto conciliante e anzi, al contrario, apre la strada a numerose domande: il buffo non è infatti solo un buffone, un clown, un tipo fisso tutto sommato prevedibile e al quale non è necessario prestare particolare attenzione perché non scapperà mai e mai riserverà sorprese (come forse siamo stati portati a credere), ma anche altro.

C'è infatti un elemento che non si addice a un tipo fisso o, quanto meno, a un tipo fisso tradizionale e che costituisce la peculiarità di tutti i buffi palazzeschi. I protagonisti infatti, seppur fra loro assai diversi, sono sempre accomunati da una ben precisa condizione di autentico disagio: il non allineamento con la società. Il resto del mondo, gli altri, per questa ragione, li guarda con sospetto: che si tratti di un vecchio celibe, di un gobbo, di un uomo bruttissimo o di uno che cambi improvvisamente modo di fare nei confronti della vita, il risultato sembra essere sempre l'isolamento, autoimposto o forzato a seconda della situazione che si presenta e che varia da novella a novella, del personaggio dalla comunità umana e la sua incapacità di comunicare con essa. Elemento imprescindibile, inoltre, è l'immutabilità di questa condizione.

Tutto ciò incrina e mette in dubbio inevitabilmente lo statuto di buffo per i personaggi delle novelle e provoca, di conseguenza, lo sgomento del lettore che spesso si deve chiedere se la collocazione nell'ambito dell'universo comico, che dopo una osservazione iniziale sembrava del tutto pertinente, sia o meno adatta al personaggio della raccolta o se egli non sia più conforme a un contesto diverso, addirittura tragico. Non uso a caso queste due categorie, perfettamente adatte per analizzare l'operazione che Palazzeschi fa con il buffo: quello che è certo è che la compresenza di due mondi, il comico e il tragico e il rovesciamento di essi sia una delle cifre della raccolta e lo stesso autore lo ammette quando dichiara che, sebbene la sua produzione venga spesso giudicata con facilità comica e divertente, quanto scritto ha invece di solito «un fondo tutt'altro che comico, il più sovente ancora tragico».⁷ La perfetta esemplificazione di que-

⁷ F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1982, p. 46.

sta tecnica si trova, per citare solo un caso, ma importantissimo, nel finale di *Lumachino*: Michele viene scoperto, condannato, portato in giudizio, la situazione sembra in un certo senso precipitare, ma il tutto si conclude con il prorompere di una risata generale del protagonista, del giudice e di coloro che assistono al processo; i confini del comico e del tragico sono sottili e spesso non si comprende dove finisca un mondo e inizi l'altro.

Sebbene quindi la celebre formula del «lasciatemi divertire», presa in prestito dalla poesia omonima tratta dall'*Incendiario* del 1909, possa in parte essere utile per analizzare il *Palio* e per delineare i tratti dei buffi che del palio sono i principali attori, essa tuttavia non è sufficiente per esaurire tutta la poetica dell'autore. La formula del divertimento, per essere compresa pienamente, si carica infatti anche di un significato diverso, ed è possibile interpretarla come il «volgere le cose in un'altra direzione oppure lasciatemi capovolgere le cose».⁸ Con questa accezione allora il termine riprende il latino *devertere*, e indica più precisamente il “far voltare”, “deviare” e quindi creare un senso di straniamento, di inaspettato, di rovesciamento. Alla prima reazione, la risata (che scaturisce dall'incontro con questo buffo-fantoccio) segue infatti una sensazione di incertezza su come valutare il personaggio (quando il buffo agisce e in particolare quando deve interagire con gli altri) e sorge spontanea una domanda: perché abbiamo potuto ridere di lui?

Se il cortocircuito tra universo comico e universo tragico può essere compreso e spiegato malgrado gli ostacoli, il problema del buffo non finisce qui: altri dubbi sorgono infatti se ci si sofferma sull'atteggiamento del narratore delle novelle nei confronti dei suoi personaggi. Palazzeschi è ambiguo: nella descrizione dei protagonisti della raccolta, non tutto è infatti perfettamente allineato e qualcosa stride, come se l'autore cercasse in ogni modo di depistare il lettore, non permettendogli di farsi un'idea univoca dei buffi. Come interpretarne quindi la voce? Il buffo viene criticato e addirittura condannato oppure, mostrando le vicende del buffo, chi parla vuole polemizzare con la società che emargina e ostacola quest'ultimo? E in quale misura egli è colpevole per la situazione in cui si trova? Qual è la posizione di Palazzeschi nei confronti del suo personaggio?

Per meglio districarsi tra le domande che guidano la mia riflessione, è

⁸ S. LANGBROECK, *Le bestie nel codice di Palazzeschi. Analisi tematica della narrativa di Aldo Palazzeschi*, Free University Press, Amsterdam 1985, p. 11.

necessario andare alla fonte e soffermarsi sulle parole dell'autore. Nella *Premessa* alla *Raccolta definitiva* del 1957, Palazzeschi propone una stringata, ma assai precisa, definizione del concetto di personaggio buffo che recita così:

La presente raccolta definitiva delle mie novelle comprende un'ampia scelta da quante ne ho scritte durante cinquant'anni di vita letteraria giacché si può farne risalire l'origine al 1907. [...] Per una metà, circa, vennero tolte da tre raccolte pubblicate presso l'editore Vallecchi di Firenze: *Il Re bello*, 1921; *Il palio dei buffi*, 1938; *Bestie del 900*, 1952. Del primo volume ne figurano qui appena una mezza dozzina, il secondo e il terzo, invece, vi sono compresi nella loro integrità. Il titolo che meglio le scopre e le accentua è quello della seconda raccolta: *Il palio dei buffi*, e sotto tale insegna, si può aggiungere, tutta l'opera si informa. Dirò quello che per "buffi" io intenda. Buffi sono tutti coloro che per qualche caratteristica, naturale divergenza e di varia natura, si dibattono in un disagio fra la generale comunità umana; disagio che assume ad un tempo aspetti di accesa comicità e di cupa tristezza; ragione per cui questo libro forma una commedia tragicomica nella quale "i buffi" vengono portati alla sbarra.⁹

Si inizi dalla descrizione che l'autore fornisce della sua raccolta: una commedia, ma tragicomica. La tragicommedia è di certo l'ambiente indispensabile per far vivere il buffo palazzeschi che, come accennato, oscilla tra entrambi i poli. Se infatti inseriamo la descrizione del personaggio in una più generica teoria del riso e del comico, non si può prescindere da alcuni dati importanti. In particolare, è necessario fare un salto indietro di vari anni. Sin dalle prove giovanili di Palazzeschi, non è raro imbattersi in figure dissacranti e ambigue che possono essere accostate al buffo delle novelle, basti fare riferimento, a titolo d'esempio, al celebre saltimbanco dei versi finali della poesia autoritratto, proemiale e quindi programmatica, *Chi sono?* Ma, tralasciando gli indizi sparsi nell'opera, è opportuno soffermarsi soprattutto sulla descrizione e trattazione, sebbene non certo sistematica, della poetica del riso contenuta nel pungente manifesto del 1913, pubblicato nel gennaio del 1914 su "Lacerba", e intitolato, non a caso, *Il controdolore*. Si tratta di una non convenzionale teorizzazione del concetto di comico e di necessità del riso che presenta molti punti di contatto con la *Premessa* del 1957. Dal titolo risulta evidente, innanzi tutto, che l'autore desidera sostenere

⁹ A. PALAZZESCHI, *Tutte le novelle*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1975, p. 965.

una posizione anticonvenzionale e porsi “contro” l’opinione comune, in particolare contro la diffusa percezione del dolore e della tragicità della vita, come si evince dalla lettura.

Ma vediamo nel dettaglio: lo scritto si apre con una dissacrante rappresentazione di Dio, immaginato dagli uomini come una creatura antropomorfa imponente e solenne, un’immagine che riprende l’iconografia illustre e tradizionale. Tuttavia l’autore fa subito sentire la sua voce e si dichiara in disaccordo con questa rappresentazione: non è difficile, al contrario, pensarlo come un uomo comune, un «omettino di sempre media statura, di sempre media età, di sempre medie proporzioni».¹⁰ La caratteristica che, secondo il giovane Palazzeschi futurista, lo contraddistingue è l’unica azione che egli compie senza interruzione: ridere per la gioia e farlo eternamente. A questo punto l’autore chiarisce il motivo dell’ilarità che, con una intelligente parodia aristotelica viene definita come «eterna motrice risata»:¹¹ la divinità, a prescindere da quale sia il suo aspetto, avrebbe creato il mondo tramite questo primo motore non per un «tragico, o malinconico, o nostalgico fine»,¹² ma per puro divertimento. Questa cosmologia straniante che mira a togliere quanto vi è di sacro nell’idea di creazione, fornisce dunque l’introduzione per la riflessione sui concetti di dolore e di gioia o, ancora meglio, sull’opportunità di vivere secondo la logica del contro dolore, seguendo la filosofia del ridere di tutto.

L’unico bene che rende l’uomo diverso e quindi superiore agli animali, ma vicino al dio, è infatti quello del riso. E solo grazie all’accettazione della filosofia del contro dolore si potrà infine veramente accedere a uno stato di superiorità: per il Palazzeschi buffonesco e provocatore del 1913, la vera potenza consiste nella possibilità di beffarsi di tutto, in particolare delle sofferenze, delle brutture e della stessa morte e questo perché la vera esperienza del riso è possibile solo dopo un accurato scavo nel dolore e dopo il suo superamento:

Bisogna abituarci a ridere di tutto quello di cui abitualmente si piange, sviluppando la nostra profondità. L’uomo non può essere considerato seriamente che quando ride. [...] Quello che si dice il dolore umano non è che il corpo caldo ed intenso della gioia ricoperto di una gelatina di fredde lacrime grigiastre. Scortecciate e tro-

¹⁰ A. PALAZZESCHI, *Tutti i romanzi*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 2004, p. 1221.

¹¹ *Ibi*, p. 1222.

¹² *Ibidem*.

verete la felicità. [...] Nulla fu creato in malinconia, ricordatelo bene; nulla è triste profondamente, tutto è gioioso. [...] Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo. Non si può intimamente ridere se non dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano.¹³

Il manifesto si conclude quindi con una vera e propria pedagogia del contro dolore incentrata sul valore della risata: vengono proposti giochi educativi che riprenderanno, nella forma, le malattie e le deformazioni con le quali i bambini dovranno abituarsi a vivere e che essi dovranno imparare ad amare e a trovare attraenti. Il luogo dove viene messo in pratica questo nuovo sistema educativo è il cimitero nel quale si svolgeranno funerali che verranno trasformati in parate carnevalesche: «Oh! I bacchanali dei nuovi funerali! I ritorni dai cimiteri, nuovi carnevali! Gli spettacoli negli ospedali, teatri delle nuove generazioni!»,¹⁴ un'immagine peraltro non nuova, in quanto già proposta precedentemente nella poesia *La fiera dei morti*, tratta dall'*Incendiario* del 1910 in cui leggiamo infatti: «avete dei pensieri neri? / Veniteli a svagare / dentro i cimiteri».¹⁵

L'elemento che collega, io credo, con forza il manifesto con quanto dichiarato da Palazzeschi molti anni dopo, nella *Premessa*, è l'indissolubile legame che viene a instaurarsi tra i due poli di comico e tragico, la compresenza dei quali è presupposto per comprendere l'essenza delle novelle. Come nel *Contro dolore*, così nella descrizione del buffo del testo del 1957, non sussiste il riso senza il pianto: se nel manifesto, la risata prorompe da un attraversamento della sofferenza, così non si può ridere del personaggio buffo senza imbattersi anche nella sua più cupa tristezza, nel suo disagio e nella sua esclusione.

Si torni alla *Premessa*: la motivazione di questa esclusione o autoesclusione è da rintracciare nella «naturale divergenza» che lo contraddistingue e che accomuna i protagonisti di tutte le novelle. La percezione della diversità del buffo si manifesta innanzi tutto a livello sociale, è questo il caso del vecchio celibe e diffidente nei confronti delle donne che ricorre spessissimo nel *Palio*, o naturale, non di rado infatti il protagonista dei racconti è anche un bruttissimo, un gobbo o un deforme. Se queste diversità non possono essere di per sé motivo di ostacolo o di emarginazione, è

¹³ *Ibi*, p. 1224.

¹⁴ *Ibi*, p. 1228.

¹⁵ A. PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 2002, p. 193.

anche vero che spesso il protagonista è descritto come un vizioso ed ecco che l'anziano celibe è anche sempre spilorcio all'inverosimile, scontroso, misantropo, eccessivamente goloso come nel caso di Telemaco Bollen-tini, e l'uomo brutto è anche molesto, ambiguo e provoca spesso, con il suo comportamento eccentrico, disagio alle persone che lo circondano, come avviene con Lumachino.

Per questa ragione, il rapporto con la comunità umana è complesso e sussiste di fondo un'incapacità di comunicazione. Se spesso è la società a isolare il buffo, a guardarlo con diffidenza e quindi a ostacolarlo (penso in questo caso sempre al *Dono*, nel quale la serva Petronilla arriva a odiare Telemaco per il suo comportamento inaspettato e ad architettare una crudele beffa ai suoi danni), del resto spesso è il buffo stesso che vive, nei confronti degli altri sentimenti contrastanti. Se da un lato, egli è ben felice di starsene per conto suo, dall'altro anela a instaurare un rapporto con le persone: interessante, a questo proposito, la scelta di Salvatore, in *Amore*, che dichiara il proprio sentimento al mondo, ma rimanendo sempre in casa e guardando dalla finestra, luogo simbolo del tentativo di interazione tra i due mondi altrimenti non comunicanti, la serva che funge da tramite per la consegna della "missiva". La relazione buffo-altri presenta sempre dunque un misto di attrazione e repulsione, di amore e odio, di spinte centrifughe e centripete: spesso il disagio del buffo crea problemi agli altri che, a loro volta, sono la causa del disagio del personaggio. Il culmine di questa relazione complessa si ha nel testo che è forse il capolavoro del Palazzeschi novelliere, *Il gobbo*, nel quale il buffo interagisce con gli altri, ma gli altri sono a loro volta buffi ovvero gli altri gobbi della città: in questo caso, gli integrati partecipano poco all'azione, svolgendo per di più il compito di spettatori della gara che si instaura tra i diversi.

Ma la vera cifra del buffo di Palazzeschi è contenuta nell'ultima frase della *Premessa*: il buffo deve essere sempre «portato alla sbarra» perché venga giudicato. Con ciò si intende un giudizio che si estende su diversi piani: il buffo è giudicato, innanzi tutto, dai personaggi, la comunità umana con la quale egli non è allineato e che, per questa ragione, lo allontana, lo critica, a volte lo beffa per punirlo, poi dai lettori a causa dell'ambiguità della voce del narratore che sovente sembra schierarsi dalla parte degli altri, facendo quindi propria la voce della società, per non consentirci di parteggiare pienamente per il buffo. Sebbene quindi a volte si riesca a sentire una vicinanza con il protagonista che, pur avendo dei limiti e dei difetti, si oppone a una società di solito più ingiusta di lui, tuttavia la partecipazione alle sue vicende non è mai totale e l'identifica-

zione è pressoché assente.

Credo che in quest'ottica non si possa fare a meno di accostare la poetica di Palazzeschi alle teorie sul valore e significato del riso di Bergson, del quale è necessario riprendere alcuni punti chiave del già citato saggio *Il riso: saggio sul significato del comico*. L'operazione dell'autore è interessante: egli inizia con l'isolare tre caratteristiche del comico, o meglio tre zone in cui è possibile che esso si sviluppi: comico è infatti prima di tutto umano («Non v'è nulla di comico al di fuori di ciò che è propriamente umano» o anche «Parecchi hanno definito l'uomo "un animale che sa ridere"; avrebbero potuto definirlo un animale che "fa" ridere»),¹⁶ è insensibile («l'indifferenza è il suo ambiente naturale. Il maggiore nemico del riso è l'emozione»)¹⁷ e quindi, per essere pienamente compreso e apprezzato, è necessario che esso si rivolga alla sola intelligenza, applicando «qualcosa come un'anestesia momentanea del cuore».¹⁸ L'esistenza del comico è infine determinata da un contesto in cui entrano in contatto diverse intelligenze («noi non gusteremo il comico se ci sentissimo isolati. Sembra che il riso abbia bisogno d'un'eco».¹⁹

A partire da questa premessa, Bergson delinea le caratteristiche del comico, per tentare di giungere a una definizione appropriata, che qui mi limito a esporre sinteticamente: il comico è accidentale, rigido, inelastico, ripetitivo e incosciente. L'avvertimento del comico si ha quando il meccanismo si sostituisce alla vita per imitarla, e si assiste, di conseguenza, al sorgere della rigidità, della ripetizione, dell'automatismo. Se questi sono i tratti peculiari dell'oggetto che solitamente fa ridere, è evidente che l'elemento che li accomuna è, per riprendere le parole di Palazzeschi, la divergenza di natura che non può essere ammessa nella società: l'anomalia tende a fare inceppare la macchina della vita, mentre la società mira invece a mantenersi vigile, in modo da poter funzionare correttamente. La stranezza, la deviazione dalla norma, è «il segno possibile di una attività che si addormenta, di un'attività che si isola».²⁰

A questo punto entra in gioco il riso e la sua funzione che è, in primo luogo, sociale e fornisce uno spunto interessante per la lettura di Palazzeschi: esso si impone per svegliare gli animi assopiti, castigando la stra-

¹⁶ H. BERGSON, *Il riso: saggio sul significato del comico*, p. 4.

¹⁷ *Ibi*, p. 5.

¹⁸ *Ibi*, pp. 5-6.

¹⁹ *Ibi*, p. 6.

²⁰ *Ibi*, p. 14.

nezza, l'anomalia, la rigidità, tutto quello che, insomma, non è permesso in quanto stride con la vita. La necessità di punire il comico, intendendo con esso il diverso e il non integrato, non può non richiamare infatti alla memoria il concetto di «buffo portato alla sbarra» del *Palio*: il buffo, che è anche necessariamente il diverso o quell'individuo che pare imitare la vita, come dice Bergson, è, in un modo o nell'altro, percepito come pericoloso dalla società, o più spesso come un elemento disturbante e straniante. La colpa del buffo, del diverso, è la sua stessa essenza e, pertanto, non potendo essere colpito da pene più severe, egli è sottoposto al riso che deve umiliare, punire e infine, quanto meno nella visione bergsoniana, correggere.

Ora, benché il termine buffo sia, in generale, adatto a guidare un'analisi delle novelle palazzeschiere, mi sono tuttavia resa conto che esso non è sufficiente per fornire un quadro completo e per mettere in luce pienamente le caratteristiche del personaggio. Leggendo *Il palio dei buffi*, infatti, non ho potuto fare a meno di notare all'interno della – per così dire – macrocategoria del buffo, la presenza di diverse sottocategorie, diverse famiglie di personaggi che risultano tra loro assai eterogenee. In ogni racconto ci si imbatte solitamente in un'unica figura di buffo, quindi membro di una sola famiglia, un personaggio che domina il testo, attorno al quale si sviluppa tutta la vicenda narrata e che rappresenta il polo dell'azione comica. Tuttavia, non di rado, tipi che fanno parte di gruppi differenti si trovano a interagire in una sola novella, come è per esempio perfettamente riscontrabile in *Lo zio e il nipote*, testo introduttivo della raccolta: se lo zio rappresenta una tipologia di buffo, il nipote ne è di certo il contraltare. Non solo: buffi differenti, appartenenti a differenti insiemi, possono talvolta convivere in un unico personaggio nel quale, in seguito a un mutamento momentaneo o duraturo, iniziano a svilupparsi due diversi atteggiamenti, penso al caso delle novelle *il Dono* o *Amore*, nelle quali i protagonisti arrivano a incarnare perfettamente due diverse tipologie, tramite la combinazione di differenti motivi comici.

Sebbene quindi ogni protagonista del *Palio* possa essere definito a ragione un buffo, è anche vero che non tutti i buffi sono buffi allo stesso modo. In particolare, ho isolato, all'interno del macrosistema, tre importanti sottocategorie che ricorrono con frequenza e sulle quali, per questa ragione, desidero soffermarmi.

Da un lato, emerge il tipo del buffo misantropo, figura che si incarna alla perfezione nei personaggi del signor Luigi di *Lo zio e il nipote*, in Telemaco del *Dono*, ma anche in Scipione di *La gloria*, in Salvatore di

Amore, e nel marchese Onorio di *Lupo*. Il tipo sembra essere molto caro a Palazzeschi che infatti lo inserisce anche in altri contesti: il signor Tobia di *Una lettera d'amore* e il signor Cirillo di «Sì!» *All'occhio*, entrambe novelle tratte dal *Buffo integrale* del 1966, e Benedetto Vai del *Silenzio* (novella apparsa sulla rivista "L'Europeo" del 1948) sono perfetti esempi di questo tipo. Un'interessante variazione sul tema è, inoltre, la scontrosa misantropa Stella di *Gedeone e la sua Stella*, versione femminile del personaggio. Il misantropo interagisce inoltre spesso con un'altra categoria che si trova, per così dire, sottotraccia nelle novelle, quella del buffo inebebito, e che spesso emerge come altro volto dello stesso misantropo. Infine si nota una figura di buffo presente solamente in due delle novelle della raccolta, ma di certo quelle meglio riuscite, *Il gobbo* e *Lumachino*, quella del deforme e dell'uomo eccezionalmente brutto.

Utilizzando queste tre sottocategorie, Palazzeschi sembra giocare con la tradizione del personaggio comico e in particolare con quello della commedia classica, con i tipi fissi che la animano e che poi ritornano nella commedia moderna. Serviamoci di questi tipi per comodità per cercare di capire da dove vengano le figure dei buffi presenti nel *Palio*. Se si prendono in considerazione le teorie esposte nel *Tractatus Coislinianus*, opera anonima da molti considerata una ripresa delle idee aristoteliche sul teatro comico, è possibile identificare infatti due importanti protagonisti da commedia: gli *alazones*, gli astuti o impostori, e i *bomolochoi*, i buffoni *tout court*.²¹

All'interno della macrocategoria degli *alazones*, può essere isolato un tipo particolare di furbo, il così detto *senex iratus* che viene messo in scena perfettamente nelle commedie plautine. Egli, in estrema sintesi, è un anziano padre di famiglia molto attaccato al denaro e costantemente adirato che «con i suoi furori e le sue minacce, le sue ossessioni e la sua credulità»²² costituisce uno degli ostacoli nella buona riuscita dei progetti degli altri personaggi. Il *senex* rappresenta infatti una delle tre maschere dell'antagonista *alazon* (le altre due sono quelle del lenone e del *miles*) che si schiera contro il protagonista, solitamente il giovane innamorato, l'*adulescens*. Diretto discendente del personaggio della commedia antica

²¹ N. FRYE, *Anatomy of the Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1957; traduzione italiana di P. Rosa-Clot e S. Stratta, *Anatomia della critica: quattro saggi*, Einaudi, Torino 1969, p. 228, C.H. WHITMAN, *Aristophanes and the Comic Hero*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1964, p. 26, e R. JANKO, *Aristotle on Comedy, towards a reconstruction of Poetics II*, Duckworth&Company, London 1984, p. 38.

²² N. FRYE, *Anatomia della critica: quattro saggi*, p. 229.

è il vecchio brontolone, il più delle volte celibe ed estremamente ossessionato dal possesso di ricchezze, che, passando per la figura di Pantalone della commedia dell'arte, arriva a Molière e a Goldoni nelle vesti del misantropo, tanto da diventare maschera comica per antonomasia.

Il secondo personaggio ricorrente rientra totalmente nella categoria del comico: è il buffo per eccellenza, lo stolto o *bomolochòs*. Nella commedia dell'arte egli si presenta sulla scena come Zanni, sia nella versione del balordo e dell'insensato imparentato con la figura del giullare di corte o del cuoco sciocco, spesso egli è vittima di burle spietate la cui funzione è semplicemente quella di provocare la risata più smodata, sia in quella più inquietante e diretta discendente del *servus currens* – e quindi evidentemente imparentata anche con l'*alazon* – di buffone astuto che ha la funzione di mettere scompiglio.²³ In ambito teatrale, il suo ruolo fondamentale è quello di decidere dove indirizzare la forza comica: sempre con le parole di Frye «la contesa tra l'*eiron* e l'*alazon* forma la base dell'azione comica, e il buffone e il villano polarizzano l'atmosfera comica».²⁴

Ebbene, se ci soffermiamo sul teatro si nota, analizzando un campionario di commedie di diverse epoche, che il personaggio che anima la vicenda è, solitamente, non tanto l'eroe positivo quanto piuttosto l'antagonista. La ragione è semplice e si collega a quanto detto da Bergson: la necessità che la società sente di punire il diverso, il bizzarro, quello che devia dalla norma e che, per così dire, imbrogliava le carte. La concentrazione del pubblico si dirige sempre infatti verso il personaggio disturbante, l'*alazon* o il *miles* nel caso della commedia plautina o il misantropo, il vecchio spilorcio o il buffone nel caso della commedia moderna. Questo perché la costante della commedia è «una formula semplice, ma felicemente sperimentata, nella quale l'interesse etico è concentrato su un unico personaggio negativo, un padre severo, un avaro, un misantropo, un ipocrita, un ipocondriaco»,²⁵ il tipo fisso, perfetta incarnazione del vizio, sul quale insomma la società si accanisce. Le risate del pubblico non sono più solo risate di divertimento, ma si caricano di un altro significato e diventano punitive perché esse vengono messe in atto dalla vendetta sociale accanitasi contro l'anomalo. Insomma, anche nel teatro sembra riproporsi il meccanismo della sbarra.

²³ R. ALONGE, F. PERRELLI, *Storia del teatro e dello spettacolo*, De Agostini, Novara 2015, p. 106.

²⁴ N. FRYE, *Anatomia della critica: quattro saggi*, p. 228.

²⁵ *Ibi*, p. 221.

È fondamentale però fare un passo avanti e sottolineare che se, tramite la burla, questi personaggi vengono puniti, umiliati e corretti, è anche vero che, grazie a questa sorta di purificazione essi sono, infine, riammessi nella comunità della quale è stato ricomposto l'ordine. L'elemento imprescindibile del teatro è infatti che «il tema del comico è l'integrazione della società che, normalmente, assume la forma dell'incorporazione di un personaggio centrale nella società stessa». ²⁶ La necessità della commedia è quindi quella di «includere il maggior numero possibile di persone della sua società finale: i personaggi che hanno funzione di ostacoli sono più spesso riconciliati o convertiti che semplicemente ripudiati». ²⁷

Palazzeschi sembra dunque riprendere i fondamenti del teatro comico in due direzioni: in primo luogo con il personaggio anomalo e bizzarro riconducibile a quei tipi fissi che incarnano il vizio, quel fantoccio, per riprendere l'espressione di Bergson, che viene trascinato qua e là dal burattinaio che è la *vis* comica o quello *humour* nato dalla penna di Forster. Il buffo di Palazzeschi potrebbe con facilità rientrare nel catalogo di Teofrasto e, da questo punto di vista, le strade di Atene, dalle quali l'autore antico prende i suoi tipi umani, sono perfettamente sovrapponibili alle strade delle città italiane nelle quali Palazzeschi ambienta le novelle. Nel misantropo palazzeschiano si possono quindi scorgere alcune caratteristiche riconducibili al *senex iratus* tramite la mediazione degli anziani scontroso della commedia moderna, l'inebetito prende certo ispirazione dalla versione stolta del *bomolochòs* e il buffo brutto e deforme ha in sé peculiarità sia dell'astuto *alazon* sia, contemporaneamente, del buffone sagace. I tipi fissi, proprio perché sono tali, ritornano sempre uguali a se stessi, sono entità eterne. Anche il buffo delle novelle è perciò prevedibile, perfettamente riconoscibile, ripetitivo, ossessionato e tutto ciò fa di lui la sagoma che anima il mondo del comico da secoli.

In secondo luogo nella prerogativa di giudicare il personaggio negativo sul quale si concentra l'interesse del lettore ed è proprio qui che si misura il superamento e del teatro e delle teorie bergsoniane da parte di Palazzeschi. Se nel teatro e nelle riflessioni del filosofo francese, il buffo viene, come accennato, dopo le svariate peripezie e una volta ricostituito l'ordine, riammesso all'interno della società dalla quale egli era stato originariamente allontanato, mettendo in atto quindi una pacificazione, in

²⁶ *Ibi*, p. 59.

²⁷ *Ibi*, p. 219.

Palazzeschi l'esito dell'operazione del processo non potrebbe essere più diverso. La rielaborazione dei temi teatrali, sebbene esistano, portano infatti nelle novelle a conclusioni, a mio parere, assai più inquietanti.

Se è vero infatti che in ogni novella è applicato alla fine il meccanismo della sbarra e ogni racconto tende a questo momento cruciale, è anche vero che esso non ha altra funzione se non quella di umiliare e punire il buffo, il diverso. L'intento costruttivo alla base della teoria di Bergson è del tutto assente. Se, ad esempio, il signor Luigi viene punito con le impertinenti risate del vicinato, egli alla fine muore comunque solo e da peccatore. Se Lumachino viene processato, beffato e allontanato dalla città, egli in ogni caso non potrà mai rientrarvi. Mecheri viene crudelmente burlato dagli altri gobbi della città, questo determinerà la sua morte sociale e, di conseguenza, anche quella fisica che avviene lontano e nella più completa solitudine. Il signor Scipione, pur togliendosi la vita, sarà eternamente portato alla sbarra tramite il processo alle sue opere d'arte, testimonianza perpetua della sua essenza di buffo e quindi di diverso. Onorio-Lupo, pur beffato e malmenato dai delinquenti, alla fine della novella scompare, fatto a brandelli da un lupo in carne e ossa penetrato in modo misterioso nella sua casa, nulla di più viene specificato dal narratore. E anche quando pare esserci una parvenza di lieto fine, il lettore può legittimamente di esso dubitare, come nel caso di una delle novelle più interessanti del *Palio*, *Il dono*. In essa, Telemaco Bollentini, misantropo incallito e buffo per eccellenza, una volta burlato, ovvero umiliato tramite il recapito di un pacco contenente delle feci, sceglie di "sopressedere", termine con il quale si conclude la novella, ponendosi agli occhi del lettore come una specie di filosofo stoico. Ma questa scelta di non voler sapere il motivo dello scherzo, questo chiudere gli occhi di fronte alla verità, non equivale forse ad ammettere la propria condizione di escluso e il termine con cui si conclude la novella non lascia la vicenda senza un vero e proprio finale?

Quello che viene alla luce leggendo *Il palio dei buffi* è quindi non solo la presenza di un processo che finisce male, ma anche più spesso di un processo che non finisce affatto e che lascia così in sospeso oltre al destino del personaggio anche la possibilità di ogni tipo di riflessione e di giudizio da parte del lettore.

L'autore si muove infatti in tre direzioni: egli dipinge una società mechina e viziosa, descrive un personaggio vizioso anch'esso e delle quali non prende mai le parti e infine porta alla sbarra il buffo il più delle volte senza specificare in modo chiaro come vada a finire la vicenda. Tutto

ciò rende l'operazione palazzeschiana assai perturbante, ma vediamo nel dettaglio.

Si parta dalla riflessione sull'universo in cui si muove il buffo. Quella che ci viene mostrata è una società in cui si intravede in modo più o meno diretto la gretta Italia fascista degli anni trenta e infatti ciò che viene meglio alla luce è la violenza intrinseca alla stessa. Le risate sguaiate dei rappresentanti della giustizia che mettono in atto il processo contro Lumachino, la malvagità di Petronilla, donna descritta con tratti ferini ed evidentemente coprofila che architetta la beffa ai danni di Telemaco, i quattro spietati gobbi, giuria vendicativa e crudele, che si accaniscono contro Mecheri, sono solo alcuni dei volti di questo mondo privo di qualsiasi valore nel quale si trova ad agire il buffo.

Egli tuttavia, pur essendo "l'eroe" della vicenda, è in ogni caso un vizioso, un personaggio il più delle volte assai ambiguo e inquietante. Che gli altri, i non diversi, incarnino valori tutt'altro che positivi, è indubbio e non di meno c'è sempre un elemento che stride nella descrizione dei protagonisti. La ragione è semplice ed è da ricercare nella voce narrante che costituisce la particolarità della raccolta: Palazzeschi non parteggia mai, quanto meno non apertamente, per il suo personaggio e, anzi, spesso assume il punto di vista della comunità. Al buffo infatti «non è concesso lo spazio per affermare la propria interiorità [...] il narratore non ne prende le difese, e lo abbandona invece ai suoi persecutori e a se stesso».²⁸ Tutto ciò rende pressoché impossibile un qualsiasi tipo di identificazione e anche una minima partecipazione emotiva. Sebbene, ad esempio, Telemaco sia un anziano beffato, egli non risulta un uomo simpatico, Lumachino viene punito, ma ciò non toglie che il furto delle lettere e il suo comportamento ossessivo abbiano qualcosa di inquietante, Mecheri, con la sua ostinazione a ridere di tutto e soprattutto degli altri gobbi, non è un personaggio piacevole perché sembra, quanto meno all'inizio della novella, un uomo malvagio.

Se dunque nella compresenza di tragico e comico, ammessa, come visto, direttamente dall'autore, è possibile in un certo senso rintracciare alcuni echi della poetica pirandelliana, e alcuni protagonisti del *Palio* possono far pensare alla figura dell'anziana signora imbellettata che Pirandello utilizza per dare una definizione di "umorismo" nel saggio

²⁸ R. DONNARUMMA, *Maschere della violenza. Teorie e pratiche dell'umorismo fra modernismo e avanguardia: Pirandello, Gadda, Palazzeschi*, in *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, a cura di E. Zinato, Pacini, Pisa 2015, p. 197.

omonimo pubblicato nel 1908, tuttavia il contesto è assai diverso, ma soprattutto è diverso il trattamento dei personaggi nei due autori. La teoria umoristica è basata sul sentimento del contrario: se vedere la donna vecchia che si trucca e si veste come una giovane genera il comico cioè l'avvertimento del contrario, percepire il motivo del travestimento, entrare più nel profondo della faccenda e sentire ciò che sta accadendo davvero, ci fa invece parlare di sentimento del contrario e dunque di umorismo. Ciò che è tragico, se da un lato fa ridere, dall'altro genera compassione e l'umorismo, sebbene strettamente legato al ragionamento e alla percezione del tutto razionale di una vita consumata, non si spinge mai verso il più totale nichilismo: Pirandello cerca sempre infatti di «conservare un'intesa sul mondo, di preservare un grumo di umanità».²⁹ Ebbene, proprio questo elemento di umanità è il grande assente in Palazzeschi: ciò che viene messa in scena è una commedia della crudeltà in cui il buffo è protagonista. Il processo empatico si instaura raramente, talvolta con il buffo stesso, talvolta con la comunità che ne decreta la condanna: tutto ciò provoca un forte straniamento nel lettore che si trova a oscillare tra poli differenti e rimane, alla fine, privo di punti fermi.

Questa sensazione diventa inoltre maggiore se si pensa a come le novelle finiscono o meglio al fatto che di solito esse non finiscono affatto: in questo ambiente violento e, nel contempo, misero nel quale un personaggio non esemplare viene processato da altri personaggi del tutto negativi, la possibilità di una conclusione precisa non è data. Il riso è presente, è vero, ma più nella sua funzione punitiva che in quella sociale: esso non finisce mai e non consente quindi che il personaggio venga infine cambiato, perdonato, inglobato nella comunità. Tutto viene lasciato in sospeso perché è come se non fosse possibile o lecito aggiungere qualcosa di più. Non a caso, il palcoscenico del buffo palazzeschi non è il teatro, ma la novella. Essa è la forma perfetta per mettere in atto la vicenda tragicomica del buffo: il paradosso di un processo privo di conclusione ovvero privo del verdetto della giuria. La brevità del racconto infatti fa sì che si possa descrivere il meccanismo di personaggio portato alla sbarra, senza tuttavia fornire un finale chiaro, lasciando quindi la sorte del personaggio in sospeso e non consentendo al lettore di esporsi e di dare un giudizio. La sospensione dello stesso, sia da parte del narratore sia, di conseguenza, da parte dei lettori (e in fondo anche dei personaggi, si pensi a Telemaco

²⁹ *Ibi*, p. 187.

che decide di “sopressedere”), rivela un significato più profondo: l’insensatezza di una vita in cui, in fin dei conti, tutti sono contemporaneamente vittime e carnefici. In questo universo dove vige «l’abbattimento di ogni certezza elementare»³⁰ si consuma la commedia tragicomica del buffo, capro espiatorio di una società che, dopo averlo eliminato o allontanato, non risulta in alcun modo purificata.

³⁰ *Ibi*, p. 206.

FRANCO PIERNO

«Usare la lingua e la penna in gloria sua».

Primi appunti sul volgare
di Pier Paolo Vergerio il Giovane¹

1. Lo studente a Padova, Pietro Bembo e il *De Republica Veneta liber primus* (1526)

Pier Paolo Vergerio il Giovane (Capodistria, 1498 - Tubinga, 1565), uno dei personaggi più celebri della Riforma in lingua italiana, prima della rottura con le gerarchie ecclesiastiche aveva al suo attivo un'eccellente carriera nei ranghi della Chiesa cattolica: dapprima nunzio papale presso la corte cesarea, era poi divenuto vescovo di Modruša, in Dalmazia, e quindi della sua città natale.² Avvicinatosi alle idee luterane, nel 1548

¹ Questo articolo anticipa il capitolo di un volume dedicato a lingua ed esilio religioso nel Cinquecento, di prossima pubblicazione presso le Edizioni di Storia e Letteratura (Roma), nell'ambito del progetto di ricerca (da me ideato e diretto) *Un chapitre méconnu de la littérature de la Réforme en langue italienne: la production des immigrants italiens dans la Genève calviniste (1542-1607)*, finanziato dal Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (Standard Research Grant, 2010-2015; dossier n. 410-2010-1225). Parte di questa ricerca è stata resa possibile anche grazie a una borsa della *Fondation Maison des Sciences de l'Homme* di Parigi (estate 2017). Vorrei esprimere un sincero ringraziamento a Federico Zuliani e a Paolo Procaccioli per la loro lettura attenta e competente di una prima versione di questo testo.

² L'unica monografia che tratta nella sua interezza la biografia vergeriana è quella di C.H. SIXT, *Petrus Paulus Vergerius, päpstlicher Nuntius, katholischer Bischof und Vorkämpfer des Evangeliums. Eine Reformationsgeschichtliche Monographie*, C.A. Schwetschke, Braunschweig 1855; molto utile, tuttavia, è il riassunto biografico (con punto sulle questioni bibliografiche) offerto da S. CAVAZZA, *Pier Paolo Vergerio*, in *Fratelli d'Italia*, a cura di L. Felici, Claudiana, Torino 2011, pp. 145-152. Per le vicende che hanno preceduto la fuga *religionis causa* resta imprescindibile A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio. The making of an Italian reformer*, Droz, Genève 1977 (di cui esiste anche un'edizione in italiano: *Pier Paolo Vergerio e la Riforma a Venezia (1498-1549)*, Il Veltro, Parma 1988 [traduzione di V. Cappelletti]). Malgrado l'esistenza dell'edizione italiana, per una maggiore adesione al testo originale (che verrà discusso più avanti), preferisco utilizzare e citare l'originale inglese. Per il periodo post-fuga e propagandistico, invece, si veda il volume di R. PIERCE, *Pier Paolo Vergerio. The Propagandist*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003. Accurata, soprattutto per la produzione bibliografica, la trattazione di F. HUBERT, *Vergerios publizistische Tätigkeit nebst einer bibliographischen*

si sottrasse al processo inquisitoriale che lo vedeva imputato a Padova e, dopo alcuni mesi alla macchia, varcò il confine grigione il 1° maggio dell'anno seguente; la ribellione alla Chiesa diede inizio a un'incessante attività di scrittura e a un getto continuo di pubblicazioni; produzione che gli valse la fama di agguerrito propagandista. Del resto, come ha scritto Silvano Cavazza, Vergerio «è stato a lungo conosciuto soprattutto per i suoi scritti polemici e ancor oggi le sue opere più frequentate sono i vari commenti agli *Indici dei libri proibiti*, in particolare quello del 1549, per la testimonianza che esso offre del dibattito religioso in Italia negli anni Quaranta». ³ Meno nota, invece, è la produzione catechistica, ⁴ stesa tra il 1549 e il 1553, ossia durante il primo periodo da esule *religionis causa*, quando risiedette in Rezia e fu attivo come ministro riformato in val di Bregaglia. ⁵

In questo articolo si vorrebbe offrire un abbozzo di “biografia linguistica” di Vergerio, ripercorrendo i tempi della formazione giovanile, della breve fase laica che precedette la carriera ecclesiastica e poi della produzione polemica che affiancò la redazione dei catechismi. ⁶ Insomma, si vorrebbe capire quale volgare avesse imparato, studiato e praticato il capodistriano, con un interesse particolare per l'italiano dei testi

Übersicht, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1893. La *Bibliographische Übersicht* sarà citata col numero.

³ S. CAVAZZA, *Pier Paolo Vergerio. Catechismi e scritti spirituali*, in *La gloria del Signore. La Riforma protestante nell'Italia nord-orientale*, a cura di G. Hofer, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2006, pp. 187-222 (p. 188).

⁴ Per la bibliografia critica e le edizioni dei catechismi vergeriani si veda il paragrafo 4 di questo articolo.

⁵ Per il periodo trascorso in Rezia (e, soprattutto, a Vicosoprano) si vedano, oltre alla monografia di R. PIERCE, *Pier Paolo Vergerio*, S. CAVAZZA, *Pier Paolo Vergerio nei Grigioni e in Valtellina (1549-1553)*, in *Riforma e società nei Grigioni. Valtellina e Valchiavenna tra '500 e '600*, a cura di A. Pastore, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 33-62; e nel volume *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*, a cura di U. Rozzo, Forum, Udine 2000, il contributo di A. DEL COL, *I contatti di Pier Paolo Vergerio con i parenti e gli amici italiani dopo l'esilio*, pp. 53-82. Si veda U. ROZZO, *Edizioni protestanti di Poschiavo alla metà del Cinquecento (e qualche aggiunta ginevrina)*, in *Il Protestantismo di lingua italiana in Svizzera. Figure e movimenti tra Cinquecento e Ottocento*, a cura di E. Campi e G. La Torre, Claudiana, Torino 2000, pp. 17-46.

⁶ La selezione qui operata comporta solo testi a stampa; ci si occupa dunque di una lingua concepita per un largo pubblico di lettori. Per chi abbia un minimo di familiarità con Vergerio è del resto chiara la complessità della questione degli autografi, questione che apre veri spiragli solo in campo epistolare (ma questo punto verrà affrontato più sotto).

didattico-religiosi; questi ultimi, come vedremo, almeno in parte erano destinati a un lettorato di dimensioni geograficamente ristrette, identificabile con una comunità ben definita e, dunque, decisamente diverso dal pubblico, certo più ampio, del resto della produzione vergeriana rivolta «ai fratelli d'Italia».

A partire dagli inizi del Cinquecento, a Venezia, e, soprattutto, nei domini di Terraferma, si stava verificando, perlomeno nei testi alti, un graduale conguaglio sovramunicipale e, di conseguenza, una progressiva italianizzazione (e toscanizzazione) della lingua scritta che fino a quell'epoca risultava ancora fortemente dipendente dalla situazione idiomantica locale. Responsabili di questo cambiamento erano diversi fattori, tra i quali l'internazionalità della Repubblica, l'espansione incessante della tipografia e l'importanza politico-culturale correlata a questi fenomeni.⁷

Vergerio era originario di un'area geografica politicamente e culturalmente influenzata dalla Repubblica veneziana cui era soggetta e nella quale, fin dal 1434, Padova aveva ottenuto il monopolio dell'insegnamento universitario;⁸ proprio in quest'ateneo, nel 1524, si era addottorato in legge (*in utroque iure*) quando era ancora l'ambizioso rampollo di un'altolocata, sebbene impoverita, famiglia capodistriana (tra i cui avi spiccava il celebre Pier Paolo Vergerio il Vecchio), desideroso di bruciare le tappe dell'ascensione sociale attraverso un'educazione di prim'ordine.⁹

Dopo aver studiato legge a Padova Vergerio si guadagnò da vivere come giudice e avvocato sino al 1532, anno in cui intraprese la carriera ecclesiastica. Occupazione naturale per gli uomini di legge erano le umane lettere, e il giovane giurista non si sottrasse alla tradizione.¹⁰ Di questa prima

⁷ Per le informazioni di base sulla situazione linguistica della Repubblica veneziana nel Cinquecento, cfr. A. STUSSI, *La lingua*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, diretta da G. Arnaldi, G. Cracco e A. Tenenti, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1997, pp. 911-932; L. TOMASIN, *Storia linguistica di Venezia*, Carocci, Roma 2010, pp. 63-90; L. TOMASIN, *Il volgare e la legge: storia linguistica del diritto veneziano (XIII-XVIII)*, Esedra, Padova 2001, pp. 125-175; R. FERGUSON, *A Linguistic History of Venice*, Olschki, Firenze 2007, pp. 209-222; R. FERGUSON, *Saggi di lingua e cultura veneta*, Romanistica Patavina, Padova 2013, pp. 228-235.

⁸ Cfr. A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio*, p. 28.

⁹ Cfr. *ibi*, p. 30; su Vergerio studente padovano si veda anche F. ZULIANI, *Una testimonianza coeva su Pier Paolo Vergerio il Giovane studente a Padova*, in "Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria", n.s., CXXIV (2014), 52, pp. 33-42.

¹⁰ Cfr. A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio*, pp. 34-35.

fase della vita, divisa tra università e professione giuridica, è rimasta una manciata di scritti:¹¹ i frammenti di una commedia in volgare (databile attorno al 1520, nota come *Comedia vergeria*), tre elogi e un dialogo latino, il *De Republica veneta liber primus*, pubblicato nel 1526;¹² in quest'ultimo sono messi in scena Pietro Bembo (la cui frequentazione doveva risalire agli anni patavini), Nicolò Leonico (un celebre professore di greco)¹³ e lo stesso Vergerio (ancora studente padovano nella finzione), che conversano nel giardino di Noviano durante un pomeriggio d'estate.¹⁴

Malgrado l'esiguità della produzione sopravvissuta, testimonianze coeve sembrano tuttavia certificare un'attività ben apprezzata dagli ambienti umanistici contemporanei, il che lascia supporre che Vergerio dovesse non solo coltivare una passione, ma anche ambire a glorie letterarie.¹⁵ Del resto, all'inizio del *De Republica*, il personaggio che porta il suo nome è descritto come un poeta intento a declamare versi, seduto poco distante dagli altri due interlocutori.¹⁶

Comunque, al di là delle questioni letterarie, proprio il dialogo riveste qui un certo interesse perché in quest'operetta si possono intravedere, di riflesso, le prime posizioni metalinguistiche di Vergerio.

Di questo testo, non ancora edito modernamente, si possono leggere una generosa presentazione e un'abbozzata esegesi nell'importante monografia di Anne Jacobson Schutte.¹⁷ Vale dunque la pena di soffermarsi sul *De Republica* (e sulla lettura fattane dalla studiosa americana).

¹¹ Cfr. F. ZULIANI, *Prime indagini su Pier Paolo Vergerio poeta volgare: tra modelli letterari, polemica antiromana e chiese retiche*, in "Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici", XXVIII (2014-2015), pp. 393-428.

¹² *De Republica veneta liber primus*, Paganino, Toscolano 1526 (cfr. F. HUBERT, n. 2).

¹³ Cfr. E. RUSSO, *Leonico Tomeo, Nicolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2005, vol. 64, pp. 617-621, dove si parla anche dell'amicizia tra Bembo e Leonico, ma non si fa menzione della presenza di quest'ultimo nel *De Republica*.

¹⁴ Cfr. A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio*, p. 36, dove però il luogo del dialogo diventa «Noniano» (toponimo mantenuto anche nella traduzione italiana, cfr. p. 40). Vergerio scrive «in Noviano» (cfr. *De Republica*, c. [A3r]).

¹⁵ Cfr. ZULIANI, *Prime indagini su Pier Paolo Vergerio poeta volgare*, p. 394.

¹⁶ «Quum igitur sole iam occidente in Hortos venissent, et animi causa spaciarentur, quod reliquum illius diei in gravissimis studiis domi consumpsissent, ego, qui non longe procul sedebam solus, [...] cæpi aliquanto altiore voce aliquot versus legere, quos paulo ante scripseram. Itaque Bembo continuo [...]» (cfr. *De Republica*, c. [A4r]).

¹⁷ Cfr. A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio*, pp. 36-40.

La conversazione tra i tre uomini si divide tematicamente in due sezioni. Nella prima parte gli interlocutori convengono sulle virtù del doge Andrea Gritti e, soprattutto, sul miglioramento della situazione italiana grazie al rinnovato vigore della Repubblica veneziana.¹⁸ Nella seconda, il dialogo si sposta su un altro problema: le recenti e fiorenti condizioni politiche richiedevano un linguaggio rinnovato. Dopo una tirata di Leonico sulla necessità di coltivare le lettere greche, è Pietro Bembo a intervenire e a guidare la conversazione:

«Procul dubio ante omnia de literis græci, quemadmodum audisti, mea erat querela», inquit Bembus, «Nam cæterarum rerum gloriam, quæ illi fuerat omnino in nostram Italiam, multo ante venisse intelligebam, et de illis quidem ita, ut tu dicis, haud dubie spero futurum. Itaque iam nostram ætatem quis non anteponet omnibus, quæ olim fuerunt? Nam cum latina lingua atticam prope habemus in Italia coniunctam, præterea nostram maternam sanem florentem». Hæc Bembus cum quadam animi lætitia, et dicere quidem nescio quid aliud videbatur velle. Sed Leonicus intervenit, et «Quæso», inquit, «Quoniam de nostra lingua quæstio incidit [...]».¹⁹

Secondo Jacobson Schutte l'ammirazione di Vergerio per le teorie linguistiche dell'umanista veneziano traspare dal modo in cui viene costruita la sezione in questione, ossia attraverso un elaborato «harmless trick» verbale; una prima conferma deriverebbe dal sintagma «cum quadam animi lætitia» (nel finale del paragrafo citato) reso dalla studiosa con la locuzione «with tongue in cheek»:²⁰ Bembo avrebbe dunque esposto il suo punto di vista in modo ironico, attirando argutamente Leonico verso le sue idee, con affermazioni apparentemente contraddittorie; così infatti è riassunto (e succintamente tradotto) il passo in questione: «Greek literature was to the Romans [...] as Latin literature should be to us Italians. We should devote our time to latin, “our Attic,” rather than wasting energy on the feeble vernacular».²¹ Mi sembra che nella battuta bembesca si possa intravedere solo l'esaltazione dell'acquisito trilinguismo delle

¹⁸ L'elezione di Gritti segnava una vittoria politica della grande aristocrazia e un tentativo di trasformazione dello stato veneziano in senso oligarchico (cfr. L. TOMASIN, *Il volgare e la legge: storia linguistica del diritto veneziano (XIII-XVIII)*, p. 127). Sull'elezione del doge si veda R. FINLAY, *Politics and the Family in Renaissance Venice: the election of Doge Andrea Gritti (1523-1538)*, in “Studi veneziani”, n.s., II (1978), pp. 97-117 (citato da Tomasin stesso).

¹⁹ *De Republica*, cc. [D1v]-[D2r].

²⁰ Cfr. A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio*, p. 39.

²¹ *Ibi*.

lettere italiane nel Cinquecento, senza strategie discorsive particolari e senza ostentazione di un (falso) disprezzo per il volgare. Quanto alla risposta di Leonico, è nuovamente utile riportare il commento-traduzione di Jacobson Schutte:

Leonico leaps at the bait, declaring that languages move with empires. If the Romans had completely neglected their maternal tongue in favor of Greek (which served as their scholarly language only, Latin being used for business and political matters by all subjects of the Empire), where would we be today? Since the Church can be trusted to safeguard Latin, which by this time has recuperated from the injuries it suffered during the long period of medieval barbarism, we scholars should spend our leisure on improving Italian.²²

Ancora una volta si conferma l'impressione di una leggera forzatura interpretativa del dialogo vergeriano. La lunga risposta del vecchio professore di greco appare infatti solo una constatazione di come le lingue sopravvivano grazie alle istituzioni e, nel caso specifico, di come il latino fosse stato imposto dai Romani, finanche nelle province d'Asia o di Grecia («qua ratione oratores Græci in senatu dicentes non nisi latine aliquamdiu audiebantur»)²³ Leonico, poi, per spiegare il declino del latino, rispolvera una tesi cara a Flavio Biondo (e ripresa ampiamente dal Bembo reale nelle *Prose*), ossia quella del trauma linguistico causato dalle invasioni barbariche, ipotizzando tuttavia che il poco latino sopravvissuto alla decadenza sarebbe definitivamente scomparso:

nisi eam veteres boni libri, et præcipue, ut ego sentio, Christiana religio, quæ erat latinis quibusdam literis tradita servasset, nam, quum perire religio non potuisset, latina illa lingua, quæ erat cum religione coniuncta, perire non potuit.²⁴

Insomma, una conservazione scritta («veteres boni libri»), soprattutto nei testi religiosi, e non una difesa operata istituzionalmente dalla Chiesa, come invece lasciano supporre le parole di Jacobson Schutte.

Infine, l'auspicio del filoelleno è che tutte le attenzioni dei letterati (lui compreso) siano rivolte alla “lingua italica”, la cui instabilità non è tanto dovuta a un generico «long period of medieval barbarism», ma piuttosto alla relativa giovinezza strutturale («lingu[a] nov[a] constituend[a]») e alla

²² *Ibi*.

²³ *De Republica*, c. [D2v].

²⁴ *De Republica*, cc. [D2v]-[D3r].

frammentazione politica vissuta dalla penisola, situazione sanabile grazie al nuovo corso politico avviatosi sotto l'egida della Repubblica veneta:

Hæc ego, et multa alia, quæ iam referre non attinet solebam pro mea sententia, quæ nunc omnia confutare egomet mihi facile possum; nam res Italiæ propediem constituentur et firmabuntur, ut non temere convelli, aut commutari amplius posse ulla regum exterorum vi dubitandum sit. Erit Resp[ublica] Ven[eta] >erit< in Italia perpetua, et quidem florentissima, perpetua etiam regna quædam Principatus, atque Imperia Venetæ Reip[ublicæ] socia[ta]. Equidem prospicio iam pacem, iam ocium, et tranquillitatem rerum omnium habituros nos esse tanta Reip[ublicæ] Ven[etæ] et Griti fœlicitas, tanta prudentia, et auctoritas iam existit; quamobrem hodie non modo constituere nostram linguam, sed dare etiam iucundissimi studiis aliquam operam tuto licebit, atque ego imprimis ita fortasse huius lingue in hac ætate studiosus futurus sum, quemadmodum M. Cato in senectute græcarum literarum fuit.²⁵

La dispersione idiomatica di una nazione divisa non solo in «regioni» ma anche in «cittade e castelli» era già stata constatata da Fortunio che, nelle *Regole*, individuava il rimedio nel fondare l'unità del volgare «sull'arte», così come si era fatto per il latino.²⁶ Anche nel libro I delle *Prose* bembiane si accenna (sulla scia del *De vulgari eloquentia*)²⁷ all'ineluttabile variabilità diatopica e diacronica della penisola, e la soluzione prospettata dall'autore era un monolinguisimo avulso da tempi e luoghi.²⁸ Per Leonico, invece, il lavoro di consolidamento di una lingua comune doveva innanzitutto basarsi sulla stabilità politica garantita dal doge Gritti.

Dopo questo intervento la replica di Bembo è anticipata da un sorriso («Subrisit Bembus») che, certo, potrebbe essere interpretato come un altro elemento a favore del registro ironico («Slyly chuckling», annota Jacobson Schutte);²⁹ tuttavia, anche sulla scorta delle affermazioni bonariamente fataliste che seguono, credo che vi si possa soprattutto decifrare la volontà di Vergerio di dipingere il letterato come un sereno saggio che anche nelle calamità riesce a intravedere disegni superiori, come la nascita del volgare dall'invasione “gotica”:

²⁵ *De Republica*, cc. [D3v]-[D4r].

²⁶ Nelle prime pagine del *Proemio* alle *Regole* (c. [A2v], nell'edizione da me consultata: *Regole grammaticali della volgar lingua*, Iohanne Angelo Scinzezeler, Milano 1517).

²⁷ Cfr. a questo proposito le osservazioni di M. TAVONI, *Pietro Bembo, Prose della volgar lingua*, in *L'incipit e la tradizione letteraria. Dal Trecento al Cinquecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Pensa Multimedia, Lecce 2011, pp. 209-220.

²⁸ Cfr. *Prose* I, 1.

²⁹ Cfr. A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio*, p. 39.

Subrisit Bembo et paulo post: «Sane mihi iucunda res esset videre discentem Leonicum, atque in illa philosophia amantium (ut ita dicam) in senectute versari. Verum quod ad linguam attinet, quoniam iucunda est disputatio audite ego quid senserim. Dii immortales videntur mihi præcipuam semper totius Italiæ curam habuisse; nam illam videmus omni memoria magna quadam fœlicitate, magna gloria, et dignitate præstitisse. At multa etiam mala, multas calamitates sæpe passa est, negare non possumus, sed sæpe ex his malis multa commoda consecuta sunt, atque ea possem commemorare plurima, quæ ego novi, si esset iis locus. Sed modo unum dicam quod ad rem nostram attinet. Insignis quædam et præcipua fuit ea calamitas, quam Gothos quibusdam ante annis importasse in Italiam legimus; nam eam adhuc sentimus, et sentiet fortasse omnis posteritas, sed ex illa calamitate profecta est nostra lingua».³⁰

La teoria della catastrofe socio-linguistica derivata dall'invasione dei vari popoli barbari, ben illustrata nelle *Prose*, qui si arricchisce dell'elemento "provvidenziale". Una provvidenza negata dall'immediata replica di Leonico, il quale mette in dubbio l'effetto compensatorio dell'origine della lingua volgare a causa dell'aumento di *studium* che essa avrebbe comportato. Bembo riprende immediatamente l'osservazione del suo interlocutore per sottolineare, invece, come questo stesso *studium* possa rivelarsi utile al recupero e alla lettura di molti scritti latini (che servirebbero da modelli per la nuova lingua) e, dunque, essere considerato solo un benefico vantaggio:

Itaque eodem modo dixerimus, quamquam nova lingua, quæ data est, sive ut esset calamitatis illius, de qua dixi, solatium, sive alia quavis ex causa, omnino novam curam affert, non novam curam fuisse additam, sed fœlicitatem novam.³¹

Insomma, Vergerio (che, come personaggio, si era riservato conclusioni generali e riassuntive, soprattutto delle questioni politiche) offre un ampio spazio alla teoria dell'imitazione della letteratura latina, unica via per modellare e mantenere la lingua materna volgare. Dell'opera bemboiana, come osserva Jacobson Schutte (seguendo Dionisotti), il giovane dottore in diritto poteva benissimo aver avuto informazione in anni precedenti, dato lo scarto cronologico tra il completamento delle *Prose* e la loro pubblicazione;³² tuttavia, attraverso la voce di Leonico, forse

³⁰ *De Republica*, cc. [D4r]-[D4v].

³¹ *De Republica*, c. [E3r].

³² Cfr. A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio*, pp. 38-39 e C. DIONISOTTI, *Bembo, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1966, vol. 8, pp. 133-150 (soprattutto la p. 142).

anche sulla scorta degli studi giuridici, affermava che, insieme al modello letterario, un consolidamento socio-politico italiano fosse necessario alla costruzione di un'unità linguistica.

2. Vergerio e la scrittura epistolare

Il giurista, vedovo dopo un breve matrimonio,³³ aveva poi abbracciato la carriera ecclesiastica; l'attività letteraria sarebbe tuttavia continuata, sebbene le ambizioni di un alloro poetico fossero ormai sfumate. In quegli anni, in un periodo più o meno corrispondente al ventennio trentaquaranta, la pratica del volgare per Vergerio consisteva prevalentemente nella scrittura epistolare, un genere che godeva di un enorme successo nel Cinquecento, con pubblicazioni di carteggi di singoli autori o di antologie che riunivano lettere di illustri personaggi.³⁴ Si tratta di una

³³ Nel 1526 Vergerio si era sposato con Diana Contarini, morta l'anno seguente (cfr. A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio*, p. 42).

³⁴ Il genere epistolare italiano nel Cinquecento è stato abbondantemente esplorato, con studi relativamente recenti; qui di seguito mi limito a qualche indicazione bibliografica di base. Innanzitutto, un vasto repertorio, nel nostro caso utile per la rassegna (in ordine cronologico) delle lettere di Vergerio: J. BASSO, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662). Répertoire chronologique et analytique*, Bulzoni-Presses Universitaires de Nancy, Roma-Nancy 1990, 2 tomi; ancora di Vergerio si parla in L. BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Laterza, Roma-Bari 2009, *passim*, ma soprattutto le pp. 66-75 dove si prendono in esame le lettere del vescovo capodistriano raccolte nell'antologia pubblicata da Paolo Manuzio nel 1542. La raccolta di Manuzio fu la prima a riunire, sotto forma di lettera, diverse voci del dissenso religioso italiano. Poi alcuni lavori, fondamentali per il genere, in cui però non si fa menzione del corpus epistolare del capodistriano: *Le "carte messaggere". Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 1981; N. LONGO, *Letteratura e lettere. Indagine nell'epistolografia cinquecentesca*, Bulzoni, Roma 1999; M.L. DOGLIO, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, il Mulino, Bologna 2000; R. MORABITO, *Lettere e letteratura. Studi sull'epistolografia volgare in Italia*, Dell'Orso, Alessandria 2001; M.C. PANZERA, *L'école de l'épistolier. Modèles et manuels de lettres de Pétrarque à Sansovino*, in *La politique par correspondance. Les usages politiques de la lettre en Italie (XIV^e-XVIII^e s.)*, a cura di J. Boutier, S. Landi e O. Rouchon, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 23-41; *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi e C. Ranieri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2016. Di recente, inoltre, è disponibile in Internet un'utilissima banca dati, *Archilet [Archivio delle Corrispondenze letterarie di Età Moderna (sec. XVI-XVII)]*, coordinata da C. Carminati, P. Procaccioli e E. Russo: <www.archilet.it>.

moda da cui il capodistriano, una volta presa la via dell'esilio, avrebbe preso cautamente le distanze (senza tuttavia rinnegarla), arrivando anche a redigere una sorta di teoria epistolografica alternativa, più consona alla sobrietà protestante.³⁵

Dovendo, per questioni pratiche, scegliere di occuparmi solo di una parte della produzione epistolare di Vergerio,³⁶ ho preso in esame due

³⁵ Vergerio, affermando di pubblicare uno scritto lasciato inedito dal nipote prematuramente scomparso, Francesco Grisoni (e servendosi così di un *tòpos* non inconsueto nella letteratura cinquecentesca), nel 1550 aveva dato alle stampe un'*Istruzione per un giovane, il quale voglia imparare a dettare il principio e il fine di una bella lettera cristiana di M. Francesco Grisoni da Capodistria*, Genève, s.t. In questo libello si illustrano esempi di incipit e clausole per lettere sul modello offerto dalle Scritture, principalmente dalle epistole paoline, contro le mode letterarie del tempo. Qualche anno dopo l'ex-vescovo avrebbe pubblicato un *Giudicio sopra le lettere di tredici huomini illustri pubblicate da M. Dionigi Atanagi e stampate in Venetia nell'anno 1554*, [s.l.] 1555 (ringrazio P. Procaccioli per avere attirato la mia attenzione su questo testo; cfr. anche J. BASSO, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662)*, p. 184; L. BRAIDA, *Libri di lettere*, pp. 104-105, 122 e ss.), nel quale, dichiarando di non volersi occupare della «bellezza degli stili, la qual professione lascio altrui» (c. [A2r]; cfr. *ibi*, p. 123), insisteva soprattutto sui contenuti cristianamente inaccettabili dei mittenti; non sembra del resto mettere in dubbio il genere epistolare e il ruolo che quest'ultimo possa assumere nella diffusione «della purità e bellezza della lingua volgare» (cfr. c. [C7v]).

³⁶ Per chi avesse poca dimestichezza con l'attività scrittoria di Vergerio è utile chiarire che in questa fase (di «primi appunti») ho evitato di occuparmi dell'immenso epistolario autografo. Parti di questa corrispondenza sono consultabili in alcuni volumi (cfr. *Nuntiaturberrichte aus Deutschland. Erbste Abteilung*, vol. I: *Nuntiaturen des Vergerio 1533-1536*, a cura di W. Friedensburg, Friedrich Andreas Perthes, Gotha 1892; e la già citata trattazione di F. HUBERT, *Vergerios publizistische Thätigkeit nebst einer bibliographischen Übersicht*), ma perlopiù ascrivibili al genere dei dispacci di nunziatura, chiaramente distinguibile da quello dell'epistola stampata. Sull'epistolario vergeriano si vedano poi le osservazioni di Ugo Rozzo in P.P. VERGERIO, *Scritti capodistriani e del primo anno dell'esilio*, a cura di U. Rozzo e S. Cavazza, Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia, Trieste 2010 (vol. 2: *Il catalogo de' libri (1549)*, a cura di U. Rozzo), pp. 66-67; per la corrispondenza tra Vergerio e Heinrich Bullinger (in latino) si veda anche E. CAMPI, *Pier Paolo Vergerio ed il suo epistolario con Heinrich Bullinger*, in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*, pp. 277-294; per le lettere scritte in volgare da Vicosoprano, cfr. E. CAMPI, *Nuove lettere di Pier Paolo Vergerio da Vicosoprano*, in «Quaderni Grigionitaliani», LXXXII (2013), pp. 12-36. Secondo il repertorio di J. Basso, sopra citato, alcune lettere di Vergerio sono pubblicate nelle seguenti raccolte cinquecentesche: *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini [...]. Libro primo*, Paolo Manuzio, Venezia 1542, pp. 66-67; nella ristampa del '43 (p. 68) e in quella del '46 (pp. 69-70); nella raccolta di lettere ad Aretino: *Lettere scritte al signor Pietro Aretino, da molti signori, comunità, donne di valore, poeti, e altri eccellentissimi spiriti [...]*, Francesco Marcolini, [s.l.] 1551, pp. 160-161; poi nella

gruppi di lettere: quelle indirizzate all'amico Aretino tra il 1533 e il 1539 (stampate nel 1552)³⁷ e quelle risalenti al 1543, inserite in una celebre antologia di «auttori e professori della lingua volgare italiana», uscita una prima volta a Venezia nel 1544 e poi riedita con una giunta l'anno seguente.³⁸ Pur tenendo conto del fatto che nel tessuto testuale di queste raccolte potesse intervenire (anche pesantemente) la mano del curatore di turno,³⁹ mi pare che si possa avvertire una generale coerenza stilistica e addirittura una parentela idiomatica con gli scritti successivi del capodistriano.

raccolta secentesca a cura di Tomaso Dossa, *Lettere pie, morali e politiche novamente raccolte a diversi eccellentiss. e nobiliss. ingegni* [...], Fabriano, Colonia 1614, pp. 444-445. Poco affidabili da un punto di vista linguistico (e per ovvie ragioni) dovrebbero essere le lettere vergeriane raccolte nella celebre opera di G. MUZIO, *Le Vergeriane del Mutio Iustinopolitano. Discorso se si convenga ragunar concilio* [...], Gabriele Giolito, Venezia 1550 (cfr. BASSO, *Le genre épistolaire en langue italienne (1538-1662)*, pp. 152-153). In generale, per tutte le lettere di Vergerio, anche quelle non in volgare, resta comunque un grande lavoro di archivio da svolgere, come ha osservato giustamente F. ZULIANI, *Pietro Paolo Vergerio e Pietro Bembo in Val Bregaglia: della circolazione, della ricezione e di qualche problema*, in "Quaderni Grigionitaliani", LXXXII (2013), pp. 76-91 (p. 76n).

³⁷ Per questo gruppo di lettere mi sono servito dell'edizione curata da Paolo Procaccioli (*Lettere scritte a Pietro Aretino*, a cura di P. Procaccioli, in *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*, vol. 9, t. 1, Salerno, Roma 2003, nn. 169-182, pp. 167-179), adottandone la numerazione. Per le osservazioni di carattere grafico ho anche tenuto conto dell'edizione veneziana stampata da Marcolini datata 1552 (ma del 1551) nella riproduzione anastatica fornita a cura di G. Floris e L. Mulas, *Lettere a Pietro Aretino*, Bulzoni, Roma 1997.

³⁸ Per questo gruppo di lettere mi sono servito delle stampe Gherardo del 1544 e 1545 nella riproduzione anastatica fornita a cura di G. Moro: *Novo libro di lettere scritte da i più rari auttori e professori della lingua volgare italiana*, Forni, Sala Bolognese 1987, di cui si adotta la numerazione. Qui sono raccolte alcune delle quindici lettere antologizzate da Paolo Manuzio nel 1542.

³⁹ A questo proposito penso sia utile ricordare le raccomandazioni di Mario Marti il quale distingueva tra «raccolta di lettere» ed «epistolario»: mentre la prima «obbedisce a intendimenti puramente editoriali, ed è effettuata a posteriori solitamente dopo la morte dello scrittore», il secondo «è informato a un concetto d'arte e obbedisce a soggettivi intendimenti retorici e stilistici; è frutto della volontà dell'autore» (cfr. M. MARTI, *L'epistolario come «genere» e un problema editoriale*, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i testi di lingua, 7-9 aprile 1960*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961, pp. 203-208 [pp. 206-207]). Come situare le lettere vergeriane? Non nel genere dell'epistolario d'autore, ma nemmeno in quello di una raccolta di lettere post mortem. Mi pare tuttavia ipotizzabile che Vergerio avesse previsto una circolazione pubblica delle sue missive e che, di conseguenza, a tale scopo avesse sorvegliato aspetti stilistici e linguistici.

Le lettere rivelano innanzitutto, da un punto di vista linguistico, una certa attenzione per i modelli letterari in voga. Certo, come si è già visto, le *Prose* non dovevano essere sconosciute al giovane nunzio, ma queste ultime non sembrano aver avuto un grande impatto sulla sua scrittura; piuttosto, ci si trova di fronte a una fiorentinità altalenante, sostanzialmente quattrocentesca, forse ispirata dai manuali disponibili e circolanti con un certo successo, come le *Regole* di Fortunio e *Le vulgari elegantie* di Liburnio,⁴⁰ o da opere letterarie ben conosciute, come la prima edizione degli *Asolani* di Bembo (1505). Tuttavia, Vergerio non sembra aderire pedissequamente nemmeno a questi testi, non distinguendo, per esempio, tra scelte poetiche e prosastiche che i manuali in questione avevano stabilito per varianti di uno stesso termine.⁴¹ Lo stile appare comunque sostenuto e le rarissime concessioni lessicali di sapore popolareggiante soddisfano chiaramente la volontà di un ricercato registro ironico (si veda la fine del paragrafo d'analisi), anticipando i tratti salienti (soprattutto l'uso di alterati e superlativi)⁴² del Vergerio polemistà:

GRAFIA a tratti latineggiante: *commutation* (169), *gratia* (169), *persecutioni* (169), *Vinetia* (169, 185; *Venetia*, 180, 181, 182; ma anche *Vinegia*, 179), *rivierentia* (170, 171), *giuditio* (170), *prudencia* (170), *ammiration* (172), *instantia* (172), *osservantia* (172), *patientia* (174), *communicato* (177), *commodo* (177), *Titiano* (179), *indittiore* (179), *isperientia* (LIX); o pseudo-latineggiante: *anchora* (169, 174, 175). Ma, a

⁴⁰ E con Nicolò Liburnio, peraltro, Vergerio doveva almeno condividere la frequentazione della stessa cerchia di conoscenze. Liburnio, pievano di Santa Fosca a Venezia e canonico di San Marco, aveva infatti dedicato degli esametri latini a Batista Egnazio, sacerdote e letterato veneziano, il quale aveva ospitato a casa propria Pier Paolo Vergerio (cfr. *Notizie istoriche spettanti alla vita e agli scritti di Batista Egnazio, sacerdote viniziano*, raccolte, esaminate e distese da F. Giovanni degli Agostini de' Minori della Osservanza, Bibliotecario in S. Francesco della Vigna nella città di Venezia sua patria, e da esso indirizzate al Reverendissimo P. Michelangelo Carmeli del medesimo Ordine, pubblico professore di Lingue orientali nello Studio di Padova, Simone Occhi, Venezia 1745, pp. 95-96).

⁴¹ Come le liste presenti nel secondo libro delle *Vulgari elegantie* di Liburnio, dove si oppone l'uso di Boccaccio, prosa, a quello di Dante e Petrarca, poesia (per le grafie, per esempio: *essamina/examina*, *esempio/ex-*, etc.; per dittonghi e monottonghi, per esempio: *cuore/core*, *fuoco/foco*, *luogo/loco*, etc.; altre opposizioni, per esempio: *continovare/continuare*, *ufficio/officio*, *vettoria/vittoria*, etc.; cfr. P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, Libreria universitaria, Pescara 2012², p. 268 e n.).

⁴² Alterati e superlativi sembrano comunque costituire un *tòpos* morfo-stilistico ricorrente nei carteggi cinquecenteschi, cfr. a questo proposito: P. D'ACHILLE, A. STEFINLONGO, *Note linguistiche su un corpus di epistolari cinquecenteschi: la presenza di alterati e superlativi*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento*, pp. 245-262.

fronte, anche grafie:⁴³ -ci- < -TI-: *preciosa* (176), *noncio* (176), *negociosa* (178), *ocio*, *ociosa/o* (178, CCX, CCXI), *negocij* (178), *officioso* (180), *giudicio* (LIX), *ufficio* (XCVIII). Nel VOCALISMO si nota la presenza regolare di dittonghi: *nuova* (170), *luoco* (170, 182), *buoni* (171, 175), *buona* (174), *buono* (CCXI), *luoghi* (173); si noti poi la preferenza per le forme *continove* (169), *continovar* (172), prescritte da Liburnio per la prosa e adottate dal Bembo degli *Asolani* (ma *continua*, 172); ma anche *core* e *cori* (forme arcaiche e poetiche, 181, LIX); anafonesi: *consiglio* (172), *giungere* (XCVIII), e in atonia: *consigliar* (170), *consiliario* (170), *lunghezza* (174); assenza di anafonesi: *aggiognere* (170), *longo* (XCVIII), *noncio* (176), e in atonia: *longamente* (171), *lunghezza* (172), *prolongar* (179). Ancora per il vocalismo atono: prevalente la chiusura in -i- da E protonico: *cardinal* (170, 172, 180, 181), *riprensibile* (170), *fidelmente* (172), *rimanere* (175), *rimedio* (175), *rispondo* (175), la forma latineggiante (e, per Liburnio, poetica) *opinion* (170), *minima* (CCX), ma *resarcir* (175), *depende* (176), *vertù* (176, ma *virtù*, 182), *prencipi* (178),⁴⁴ *repudiar* (179), *regenerate* (LIX); postonia: il settentrionale *ordeni* (175; ma *ordine*, 181), *huomeni* (174). Altri fenomeni: chiusura di E atona prima di nesso con *s*- implicata: *isperientia* (LIX); prostesi vocalica: *istesso* (170, ma *stessa*, 169); apocope: *fê* (169); assimilazione vocalica: *maravigliosa* (170) e *maravigliai* (180), *maravigliosamente* (LIX), *salvatico* (173); il settentrionale *domenticato* (174, CCXI); si noti il petrarchismo nella forma sincopata *lette* (180), già utilizzata dall'amico Aretino, ma anche da Liburnio e dal Bembo pre-Prose.⁴⁵ Per il CONSONANTISMO si osserva la presenza di: scempiamenti: *camin(o)* (169, 178), *colera* [collera] (169), *fabricato* (170), *oblighi* (179); di risultati geminati da nessi latini (di vaga memoria "fortuniana"): *auttorità* (170), *auttore* (182). Varia la (FONO-)MORFOLOGIA verbale: forme letterarie: [io] *faceva* (169), *dè* [deve] (169), *fò* (170, LIX), [io] *haveva* (171) e *havea* (180), [io] *mirava* (LIX), *vo* (CCXI), *si dovea* (CCXI); d'altro canto si registra una prevalenza di -ar- atono (per la I coniugazione): *andaresti* (170), *sperariano* (170), *usareste* (174), *visitarete* (174), *aiutarò* (175), *lasciarà* (175), *mandarò* (176), *operarò* (178), *mandarà* (178), *cavalcarò* (CCX), *servarò* (LIX), *cessarà* (XCVIII), *meritareste* (CCXI), ma *aiuterà* (175), *ritroverà* (174), *pregherò* (176); poi, forme non sincopate: *haverò* (170, 181, ma *havrò*, XCVIII), *haverete* (177), *saperete* (177), *haveremo* (179), ma anche *haresti* (174), *harebbe* (LIX), *harrei* (CCXI), *harrò* (CCXI); presente indicativo: *prometteno* (170), ma *odono* (CCXI), *vedono* (CCXI), i letterari *vole* (175, ma anche *vuol*, 182) e *ponno* (179); passato remoto: *hebbi* (179), *diedi* (179), *scrivesti* (182), *conoscesti* (176, seconda persona plurale), *proponesti* (176, seconda persona plurale). Congiuntivi presenti (terza persona singolare): *habbia* (171), *faccia* (172, 179, CCX), *convochi* (179), *legga*

⁴³ Ascrivibili a influenze settentrionali, sebbene non si possa escludere anche qualche recupero arcaizzante.

⁴⁴ Forma che potrebbe essere anche mutuata da un'edizione del *Decameron* di Boccaccio (cfr. P. MANNI, *Storia della lingua italiana. Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, il Mulino, Bologna 2003, p. 289).

⁴⁵ Cfr. rispettivamente: *Lettere scritte a Pietro Aretino*, t. 2, n. 105; N. LIBURNIO, *Le vulgari elegantie*, Aldo Romano e Andrea Asolano, Venezia 1521, c. [b3v]; per Bembo, cfr. P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, p. 113.

(CCX), *dia* (CCX, CCXI), *si habbi* (CCXI, 3 volte); nei congiuntivi imperfetti ancora una certa instabilità: *amassi* (171, terza persona singolare, forma fiorentina di fine Trecento e quattrocentesca, recuperata anche nelle stampe d'inizio Cinquecento),⁴⁶ *fusse* (171), *fussero* (172, LIX, CCXI), *incapasse* (172, prima persona singolare), ma *fosse* (172, 181, CCX, LIX), *andaresti* (170, usato come un congiuntivo imperfetto per la seconda persona plurale: *se gli andaresti*).⁴⁷ Nei condizionali, per le lettere degli anni 1533-1536 si nota la prevalenza del tipo in *-ia(-)*:⁴⁸ *piaceria* (170), *sperariano* (170), *potrebbero* (172), *doveria* (174), *stariano* (174), *sariano* (176), *faria* (181), *farebbono* (LIX).

Qualche osservazione STILISTICA: come si può notare anche negli esempi riportati più avanti, tratti dalla lettera a Giovanni Paolo di Pola del 1543, la sintassi spesso si avvale di costruzioni elaborate, ma, nel complesso, si presenta lineare ed efficace, senza esasperazioni ipotattiche; frequente la posposizione dell'aggettivo possessivo: *fortuna mia* (169), *signor mio* (170), *grandezza sua* (170), *intelletto vostro* (170), *desiderio mio* (179); rispetto della legge di Tobler-Mussafia: *converrami* (179), *goderommi* (179), *godansi* (LIX); uso di *altri* in modo indistinto, come complemento indiretto e come soggetto, deviando dalle prescrizioni bembiane (cfr. *Prose* III, 24): *altri ne parli* (170), *scrivendo ad altri* (170); uso impersonale di *gli*: *gli è il maggior nemico* (170), *gli è il cardinal* (170). Sembra poi registrabile un uso desemantizzato di *ci* davanti al verbo *avere* (*c'ho ne l'animo mio*, 169), in genere piuttosto raro prima del Sei-Settecento.⁴⁹ Si notano nel LESSICO: alcuni preziosismi o arcaismi come quelli del tipo *picciol-* (169, 174, 179, LIX), *innettamente* (170);⁵⁰ latinismi: *oblivione* (LIX), *fiata/e* (LIX/XCVIII), *horribilità* (CCX); termini d'uso corrente o, comunque, non letterari, con intenzioni che appaiono ironiche (soprattutto negli scambi epistolari con Aretino): *polizzetta* (180),⁵¹ *imbrat-*

⁴⁶ Cfr. *ibi*, p. 295.

⁴⁷ Forma veneto-settentrionale presente anche nel Bembo dei primi *Asolani*, cfr. *ibi*, p. 269.

⁴⁸ Fortunio ammette la doppia scelta per la terza persona (Libro I, Regola seconda). Potrebbe trattarsi di una forma di condizionale dovuta a un'influenza veneziana (cfr. R. FERGUSON, *A Linguistic History of Venice*, pp. 228-229).

⁴⁹ Cfr. P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana: Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Bonacci, Roma 1990, pp. 273-274.

⁵⁰ "In modo sciocco", cfr. GDLI, s.v. *innettamente*.

⁵¹ Cfr. GDLI, s.v. *polizza* § 17.

tar (CCX), *una frotta* (CCX),⁵² *sfreddimento* (CCX);⁵³ alterati e superlativi: *vescovetto* (181); *lavoretto* (LIX); *sorellette* (LIX), *historietta* (LIX, a fronte di *historia* che occorre tre volte nella stessa lettera), *feminella* (LIX); superlativi: *grandissima* (181); *moltissimo* (181). Sotto un registro ironico andranno iscritti anche alcuni modi di dire (presenti solo nelle missive indirizzate ad Aretino): «il quale [Aretino] ben due volte [...] mi volesti ligar i piedi ond'io non potessi saltar più oltra che in una Gondola» (172); «una volta ella è sposa che si può repudiar e cambiar [parlando di una situazione irreversibile (come, allora, poteva essere un matrimonio)]» (179); «vado rimorchiato (come si dice a Venetia)»⁵⁴ (182). Nella stessa direzione stilistica sembrano situarsi i pochi casi di reduplicazione avverbiale: *subito subito* (174), *ecco ecco* (175).

L'impressione è che Vergerio, capodistriano di cultura veneta, si dedicasse al volgare con zelo e studio, forse consultando manuali, di sicuro leggendo classici letterari, come emerge dalla biblioteca ideale deducibile dal *Catalogo de' libri* del 1549 (la celebre e contemporanea risposta all'indice di Giovanni della Casa).⁵⁵ Lo sforzo, ritenuto necessario per l'attività pastorale, è raccontato dallo stesso vescovo in una lettera del 1543 a Giovanni Paolo di Pola:⁵⁶

Così io era un poco aviato nello stile latino e perché mi pareva che il volgare mi potesse servire in molte più occasioni e di maggior utilità in quel che conviene all'ufficio mio che è d'insegnare a' popoli (già così è piaciuto a Dio) mi partì co 'l pensiero e

⁵² “Una gran quantità”, sintagma utilizzato dallo stesso Aretino, cfr. GDLI, s.v. *frotta* § 3.

⁵³ “Infreddatura, raffreddore”; si tratta di un regionalismo veneto, cfr. GDLI, s.v., dove proprio la lettera di Vergerio è citata come luogo della prima attestazione del termine (ma con un piccolo errore riguardante il numero: «CCXV» invece di “CCX”).

⁵⁴ Non ho trovato tracce di questo modo di dire, chiaramente un'applicazione figurata del verbo veneziano *remurchiar* “tirare una barca con l'altra a forza di remi” (cfr. M. CORTELAZZO, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, La Linea, Padova 2007, s.v. *remurchiàr*) (Vergerio scrive ad Aretino che seguirà il cardinal di Ferrara in Francia; cfr., per questo episodio biografico, A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio*, pp. 139-155).

⁵⁵ U. ROZZO, *Pier Paolo Vergerio censore degli Indici dei libri proibiti*, in *Pier Paolo Vergerio il Giovane, un polemista attraverso l'Europa del Cinquecento*, pp. 143-177 (soprattutto p. 161); si veda anche l'articolo di A. LA MONICA, *Indici e controindici: la polemica di Pier Paolo Vergerio contro la censura ecclesiastica*, in “Quaderni d'italianistica”, XXIX (2008), 8, pp. 17-28; cfr. anche F. HUBERT, n. 20.

⁵⁶ Lettera XCVIII, già segnalata da Cavazza per la sua importanza metalinguistica (cfr. S. CAVAZZA, *Pier Paolo Vergerio nei Grigioni e in Valtellina (1549-1553)*, p. 35 e n).

con l'industria da quel primo studio per venire a quest'altro; ed ecco sopravvenirmi mille incomodi e disconci di questo mondo, tanto che dal latino mi trovo disviato e lontano e al volgare, cioè a quel segno e porto ch'io mirava, non ho potuto giungere [...]. Parlo hora al studio delle lingue che delle dottrine sapete ch'io son risoluto quale ho da seguire.

3. Vergerio libellista

Negli anni seguenti, nel pieno della produzione polemica, Vergerio, conscio dell'importanza della missione affidatagli, avrebbe più volte esaltato la padronanza delle lingue (e, nel caso specifico, dell'italiano) a supporto della causa evangelizzatrice.⁵⁷ Nel libello *Al serenissimo re d'Inghilterra*, stampato a Poschiavo nel 1550, così si dilungava su questi temi:

Che veramente gli ministri dell'Evangelio, che sono nella età nostra da Dio suscitati, habbiano lo Spirito Santo, ciò si può e dagli scritti loro e dalla vita e da' grandissimi frutti che si vede che fatto hanno chiaramente vedere e che habbiano etianio il dono delle lingue apparisse a cui tra loro conversa o li loro libri legge. Essi sanno la hebrea, la quale moltissimi nostri antecessori non han saputo, sanno la greca, la quale medesimamente molti dotti, che sopra di noi stati sono non ha così ben inteso e anche la latina istessa meglio e con più candore, proprietà, gravità sanno adoperare che li nostri vecchi non seppero, oltre che nelle volgari d'Italia, di Franza, di Germania molto più eloquenti e ornati sono che molti de' nostri passati non furono già mai.⁵⁸

⁵⁷ L'importanza dell'uso della «penna» e/o della «lingua» è spesso ribadita; si vedano per esempio alcune affermazioni tratte dalla *Risposta del Vergerio ad una ambasciata del Cardinal di Trento*, [Dolfino Landolfi], [Poschiavo] 1553: «i libri, le penne e gli inchiostri», f. 6; «usare la lingua e la penna in gloria sua», f. 7; «servire con tutti i pensieri e con gli scritti e con la lingua e voce mia», f. 30; o dal libello *A quegli venerabili padri domenicani che difendono il Rosario per cosa buona*, [Dolfino Landolfi], [Poschiavo] 1550, dove l'opposizione latino/volgare è considerata un complotto ai danni del popolo e a profitto degli ecclesiastici: «Essendo il libro in latina lingua scritto, sanno che il popolo e il volgo non lo può intendere e poi perciòché credono pur havere qualche cosa da poter dire in defensione dell[a] iustificatione per le opere e del loro primato o pontificato» (cc. [33v]-[34r]), e dove si fornisce addirittura un'informazione «storico-linguistica» sulle origini del volgare: «Ma vi è anche nel medesimo loco un'altra bella gofferia [...] che la Madonna era tanto dotta che sapeva la lingua hebrea e crede quell'ignorante autore del libro [parla dell'operetta domenicana il *Rosario*] che ella da pueritia avesse imparato la Italiana favella, la quale apena da 400 anni in qua si è cominciata a usare» (c. [11v]).

⁵⁸ *Al serenissimo re d'Inghilterra* Edoardo Sesto. *De' portamenti di Papa Giulio III*, [Dolfino Landolfi], [Poschiavo] 1550, c. [C1v].

Senza dimenticare il potere mediatico che la stampa conferiva alla diffusione della parola:⁵⁹

Hanno adunque senza dubbio il dono delle lingue e se non in quell'istesso modo che gli santi Apostoli lo ebbero, l'hanno in quel modo che al Signore piace e in meraviglioso e fruttuosissimo modo, anzi, gli moderni ministri dell'Evangelio hanno qualche vantaggio e comodo, il quale né gli Apostoli ebbero, né quegli che a loro succedero per lunghissimi tempi, fino già a quasi cento diece anni che sopra noi stati sono, e questo è la stampa, il quale è beneficio di una infinita e incomparabile commodità, apparecchiatici dalla bontà di Dio. [...] O meravigliosa provvidenza del Signore, o dono eccellentissimo, o stampa divina, quanti bellissimi frutti, quanti eccellentissimi beni sono nati sin qua e quanti tuttavia nascono e nasceranno da essa.⁶⁰

Uso della lingua e della penna e diffusione tramite la stampa degli scritti sono infatti tutti elementi della febbrile attività da libellista che Vergerio intraprese dopo la fuga. Di questa vasta produzione ho preso in esame tre operette: due appartenenti a quello che forse era il genere che più gli stava a cuore, ossia la critica alle devozioni della Chiesa cattolica,⁶¹ mentre la terza è la traduzione di un libro di preghiere – ancora non identificato – della Chiesa londinese.⁶² Ho cercato quindi di rappresentare la scrittura vergeriana (sebbene per campionature) degli anni 1550-1552,

⁵⁹ Potere da Vergerio sostanzialmente scoperto al suo arrivo a Poschiavo nel '49, dove era già attiva la tipografia di Dolfino Landolfi, cfr. S. BIANCONI, *Lingue di frontiera. Una storia linguistica della Svizzera italiana dal Medioevo al Duemila*, Casagrande, Bellinzona 2001, pp. 110-111; S. CAVAZZA, *Pier Paolo Vergerio nei Grigioni e in Valtellina (1549-1553)*, pp. 35-45.

⁶⁰ *Al serenissimo re d'Inghilterra Edoardo Sesto*, c. [C2r].

⁶¹ Si tratta delle due operette già citate: *Al serenissimo re d'Inghilterra* [...] (d'ora in avanti: AS) e *A quegli domenicani che credono* [...] (d'ora in avanti: AQ). Sulla polemica antidevozionale promossa da Vergerio attraverso la pubblicazione di libelli, un utile panorama è offerto da G. CARVALE, *L'orazione proibita. Censura ecclesiastica e letteratura devozionale nella prima età moderna*, Olschki, Firenze 2003, pp. 49-61.

⁶² P.P. VERGERIO, *La forma delle pubbliche orationi, et della confessione, et assoluzione, la qual si usa nella chiesa de' forestieri, che è nuovamente stata instituita in Londra (per gratia di Dio) con l'autorità et consentimento del Re*, A. Gessner und R. Wyssembach, [Zurich], [1552?], (d'ora in avanti: Fo), c. [A3v]. Vergerio, nella breve introduzione (Vergerio a' ministri [...]), dice di tradurre una *Forma di orationi publiche* ricevuta dall'Inghilterra (cfr. anche F. DE SCHICKLER, *Les Églises du Refuge en Angleterre*, Librairie Fischbacher, Paris 1892, t. I, 1892, p. 44 e n.; De Schickler, però, data la stampa al 1550 e indica come luogo di edizione Basilea).

ossia di un periodo più o meno contemporaneo a quello della stesura e della pubblicazione dei catechismi.

L'omogeneità linguistica mi pare abbastanza evidente, sebbene nella traduzione, per ovvi motivi di genere testuale (e di dipendenza dal testo latino), lo stile sia più sorvegliato e manchi un certo uso del lessico e di soluzioni morfologiche come l'incremento del superlativo e dei suffissi alteranti. Si può inoltre supporre, con maggior certezza rispetto alla produzione epistolare, una responsabilità diretta dell'autore nei confronti dei suoi testi: spesso, infatti, Vergerio si preoccupava in prima persona delle proprie pubblicazioni, che si trattasse del finanziamento o di questioni redazionali.⁶³

Da un punto di vista schiettamente grafico, la lingua non sembra differire da quella delle lettere:

le grafie latineggianti sembrano persistere, principalmente nella conservazione del gruppo -TI- > -ti-; si registra una minor presenza della forma -ci-: *vicii* (AS, c. [6v]), *viciose* (AS, c. [7v]), *spacio* (AQ, c. [4r]; AQ, c. [6r]); *giudicio* (Fo, c. [A7v]). Sembra scomparire il tipo *ex-* (già poco presente nelle lettere), a favore del tipo grafico-fonetico *ess-* (come *essaudire*, *esempio*; *essercito*), raccomandato da Liburnio per la prosa.⁶⁴ Si nota un caso di uso (probabilmente d'influenza settentrionale) del digramma -gl- con valore palatale: *arteglarie* (AS, c. [2v]).

Sul piano fonetico si conferma una lingua generalmente sorvegliata:

una discreta regolarità nei dittonghi, con però una certa tendenza all'estensione, soprattutto in contesto atono (e soprattutto in AS): *ritruovino* (AS, c. [2v]), *giuocare* (AS, c. [6v]), *truovare* (AS, c. 7r), *ritruovato* (AS, c. [7v]); *ritruovare* (AS, c. 8r); *puose* (AQ c. 5r); d'altro canto, Vergerio usa la forma spirantizzata anti-latina *statove* [statue] (AS, c. [2v], AS, c. [11v]), situabile nella stessa direzione dell'uso di *continovo* e

⁶³ Vergerio, per esempio, doveva spesso assentarsi da Vicosoprano per supervisionare il lavoro di Landolfi (soprattutto per le opere latine), cfr. F. ZULIANI, *Il conformismo di un eterodosso. Nuovi documenti elvetici su Francesco Negri*, in "Schweizerische Zeitschrift für Geschichte", LXVI (2016), pp. 199-225 (in particolare p. 214); oppure si preoccupava dell'assenza di correttori competenti per le stampe italiane in certe tipografie elvetiche, come scrive a Bullinger (il 13 dicembre 1550): «Ego apud Froschoverum cupio quædam imprimere et quidem multa; sed cum neminem istic habeatis, qui possit corrigere ea, quæ in lingua Italica sunt scripta, necesse est ut meum ad vos reditum expectet» (*Bullingers Korrespondenz mit den Graubündnern*, a cura di T. Schiess, Basel 1904-1906, vol. I, p. 184 n. 138; cfr. S. CAVAZZA, *Pier Paolo Vergerio nei Grigioni e in Valtellina (1549-1553)*, p. 39 e n).

⁶⁴ Libro secondo delle *Vulgari elegantie*, c. 45r.

derivati. Stabilità anche per quello che riguarda l'anafonesi, per esempio: *congiunto* (AS, c. 3r); *famiglia* (AS, c. [3v]); *soggiunse* (AS, c. [4v]); *aggiunse* (AS, c. [7r]), *giunti* (AS, c. [7v]), *adunque* (AS, c. [8r]; c. [10r]), etc. (situazione simile in AQ e Fo); in situazione di atonia: *longhezza* (AQ, c. [4v]); *longamente* (AQ, c. [10v]), dove mi pare però che si avverta l'influenza del latino. Vocalismo atono: alternanza tra chiusura e mantenimento di *-e-* pretonica o *-e-* atona nei gruppi *de-/re-* con prevalenza della chiusura: *prencipi* (AS, c. [3r]) (AQ, c. [4r]) (Fo, c. [A6v], Fo, c. [A7r]); *principio* (AS, c. [5r]); *ritrovato* (AS, c. [3r]); *rinascete* (AS, c. [3v]); *riputatione* (AS, c. [3 v]); *riformare* (AS, c. [5r]); *rinegationi* (AS, c. [8v]); *ribalderie* (AQ, c. [4r]); *ristampare* (AQ, c. [7v]); *riverentia* (Fo, c. [A2r]); *securissima* (AS, c. [4v]); *securi* (AS, c. [7r]) (AQ, c. [4r]); *destruggere* (AS, c. [7r]); *defensori* (AQ, c. [3r]), *difendere* (AQ, c. [5v]) (Fo, c. [A7r]) (AQ, c. [8r]); *difensori* (AQ, c. [7r]); *dishonestà* (AQ, c. [7r]); *difendendo* (AQ, c. [7v]); *difeso* (AQ, c. [10r]); *diliberar* (Fo, c. [A2 r]); *difension* (Fo, c. [A2 r]); *diligentia* (Fo, c. [A2v]); con chiusure d'ispirazione tosco-fiorentina: *isprimere* (AS, c. [6r]), *nimico* (AS, c. [8v]); *divoto* (AQ, c. [3r]) *dimonio* (Fo, c. [A2r]) (Fo, c. [A4r]); *obidientia* (Fo, c. [A8r]). Trattamento di *o/u* in genere regolare, anche se si registrano: diverse occorrenze di *romore* (per esempio: AS, c. [8r]; AS, c. [8v]), *divolgatione* (AS, c. [9v]), *istromento* (AS, c. [10r]). Prostesi vocalica: *istesso/a* (AS, c. [9v]) (AQ, c. [10r]) (Fo, c. [A7r]), *istromento* (AS, c. [10r]), *iscacci* (Fo, c. [A4r]). In situazione postonica mi pare rilevante l'alternanza *huomini* (dominante), *huomeni* e *homeni*, per esempio: *huomini* (AS, c. [5v], 2 volte in Fo, c. [A2v], Fo c. [A7v]); *huomeni* (AQ, c. [3v], AQ, c. [5v]); *homeni* (AQ, c. [5r]). Qualche incertezza in più, con occasionali ritorni settentrionaleggianti nel CONSONANTISMO, come nel caso di toponimi o deonomastici: *Franza/franzesi* (AS, c. [9v]), *Chiozza* (AQ, c. [2r]) *Piasenza* (AQ, c. [3v]); poi, ancora esiti attribuibili all'influenza veneto-settentrionale: *capuzzino* (AS, c. [4r]), *arteglarie* (AS, c. [2v]), *centanara* [centinaia] (AS, c. [10v]), *amarzite* (AQ, c. [3r]), *marze* (AQ, c. [9r]); *abbarati* [< abbagliati] (Fo, c. [A7r]); *sguerzo* (AQ, c. [5v]). Più toscani, e forse mutuati da letture: *bascio/basciò* (AQ c. [7r], AQ c. [8v]); *gastighi* (Fo c. [A7v]); esiti arcaizzanti: *palaggio* (AS, c. [6v]) (ma *palazzo*, AQ, c. [2r]); diverse occorrenze del verbo *abbruggiare* (AS, c. [8v], AQ, c. [4v]). Altre osservazioni: latinismo ben radicato è il tipo *comm-*: *communicati* (AQ, c. [9v]), *communicar* (AQ, c. [9v]), *commodo* (Fo, c. [A3r]); si notano i soliti ipercorrettismi geminativi, per esempio: *buggia* (AQ, c. [8v]) (AQ, c. [9r]); *elletti* (AQ, c. [9r]), etc.

Sul piano (fono-)morfologico, ancora una certa stabilità:

Le terminazioni della terza persona singolare del presente indicativo della prima coniugazione sempre in *-ano* e quelle della seconda e terza coniugazione sempre in *-ono*. Si registra un uso letterario in forme come *veggono* (AS, c. [5v]), *veggiamo* (Fo, c. [A2r]) (e, al gerundio, *veggendosi* AS, c. [8r]). Quasi esclusivamente il gruppo *-er-* per le forme del futuro e pochissime forme con *-ar-*: *trovarete* (AS, c. [6v]), ma, nella stessa c., anche *troverete*); *saltaran* (AS, c. [11v]); *parlaremo* (AQ, c. [7v]). Nel condizionale sembrano sparire le forme in *-ia(-)*: *dovrebbero* (AS, c. [6v]), *sarebbono* (AS, c. [8v]); *importarebbe* (AQ, c. [11v]). Presenza regolare per futuro e condizionale di *avere* del tipo quattrocentesco *har-*: *harà* (AS, c. [2r], AS, c. [3v]); *harete* (AS, c. [7r]) *harebbe*

(AS, c. [3r], AQ, c. [6r], AQ c. [10v]); *harai* (Fo, c. [A4r]). I congiuntivi sembrano ripetere la situazione rilevata nelle lettere, con qualche oscillazione: *si habbino* (AS, c. [2v]; AQ, c. [4 r]); *habbiano* (AS, c. [3v]); *si bisogni* (AQ, c. [8v]); *si vada* (AQ c. [9v]); *vadino* (AS, c. [7v]). Più coerenza nell'uso del congiuntivo imperfetto: [io] *havessi* (AS, c. [2v]) [io] *volessi* (AS, c. [4v]); [lui] *dicesse* (AS, c. [6r]); [lui] *andasse* (AS, c. 8v) [lui] *havesse* (AQ, c. [4 r]), [lui] *andasse* (AQ, c. [6v]).

La sintassi appare ben elaborata, con periodi moderatamente ipotattici e, spesso, inaugurati dalla proposizione principale, per esempio:

È vero che a questi ha comandato che scrivano, parlino e facciano intendere [...] (AS, c. [A3v]);

E medesimamente con più parole qui descriverei tutto ciò che in quella giornata [...] (AS, c. [A v]);

Qui vi si narra che era una donna [...] (AQ, c. [B3v]);

A carte 42 si parla della fatezza della vergine Maria e quivi si afferma [...] (AQ, c. [B3v]).

Nelle costruzioni ipotattiche l'intento appare più ragionativo-descrittivo⁶⁵ che vezzosamente letterario, per esempio:

Oltra di ciò, essendo costui con favore di Franza, contra la volontà dell'Imperatore creato Papa, poco dopo che egli si è ritrovato in quella fede, ha voltato le spalle a quel re [...] (AS, c. [3v]);

Dopo che havete detto quando prima e di cui fosse stato trovato questo rosario e modo di orare e dopo che havete registrato le bolle de' patriarchi, inquisitori, legati, papi che lo hanno confermato e dopo che havete insegnato in qual modo si de far incantare la corda delle ave marie, voi vi mettete [...] (AQ, cc. [B2v-B3r]).

In genere, gli aggettivi (anche quelli possessivi) seguono il sostantivo di riferimento, ma non mancano le situazioni opposte, come nei paragrafi tratti da AS, sopra citati:

moderni ministri
lunghissimi tempi,
infinita e incomparabile commodità,
maravigliosa providenza (ma, subito dopo: *o dono eccellentissimo, o stampa divina*)

⁶⁵ «Un'impostazione del discorso che potremmo definire avvocatesca», scrive Ugo Rozzo (cfr. P.P. VERGERIO, *Scritti capodistriani e del primo anno dell'esilio*, p. 147).

quanti bellissimi frutti,
quanti eccellentissimi beni

per l'aggettivo possessivo:

ma vi è peggio de' casi suoi (AS, c. [5v]);
legge tua (Fo, c. [A3r]);
la vigna tua diletta (Fo, c. [A6v]).

Talvolta un'inversione "participio passato - ausiliare", per esempio:

Da voi quella poltroneria imparato havete (AQ, c. [8r]);
Ma quando pure li brutti e dishonesti fatti non vi fussero (AS, c. [4v]).

L'aspetto forse più rilevante di questa produzione (intendendo però solo quella di natura polemica) è il lessico.⁶⁶ Acuendo tendenze già presenti nella scrittura delle lettere l'autore si diverte nell'uso sproorzionato della suffissazione, per esempio:

nell'uso di superlativi: *importantissima* (AS, c. [2r]), *carnalissimi* (AS, c. [4v]), *certissimo* (AS, c. [4v]), *securissima* (AS, c. [4v]), *valorosissimi* (AS, c. [5v]), *legiadriissimi* (AS, c. [5v]), *santissima* (AQ, c. [7r]), *sacratissime* (AQ, c. [7r]), *sfacciatissima* (AQ, c. [8v]); *cosaccie indegnissime* (AQ, c. 9r); anche con avverbi: *vergognosissimamente* (AQ, c. [8r]), *convenevolissimamente* (AQ, c. [6r]), *gravissimamente* (Fo, c. [A4v]). E poi nella deformazione-creazione di parole tramite suffissi di ogni tipo: *papesche* (AS, c. [2 v]), *animaletto* (AS, c. 4r), *carnalazzo* (AS, c. [4v]) *modernazzi* (AS, c. [11r]), *fratacci*, *pretacci* (AS, c. [6v]), *filosofastri* (AS, c. [10v]), *tedeschino* (AQ, c. [2r]), *libriccino* (AQ, c. [3r]), *libraccio* (AQ, c. [5r]), *gentarella* (AQ, c. [6v]), *favolazza* (AQ, c. [6v]), *libretto* (Fo, c. [A2r]).

Vergerio attinge poi a un repertorio che sembra appartenere alla tradizione faceta e umoristica quattro-cinquecentesca (e in cui, sicuramente, doveva spiccare la produzione dell'amico Aretino), per esempio:

*gofferia*⁶⁷ (AQ, c. [8v]) (AQ c. [10v]), *poltroneria* (AQ, c. [8r]), *bagatelle* (AQ, c.

⁶⁶ Cfr. *ibi*, dove Rozzo suggerisce una ricerca su lessico e stilemi vergeriani, soprattutto nei casi in cui il dissidente capodistriano aveva manipolato il linguaggio per deformare e denigrare i contenuti dei testi ecclesiastici.

⁶⁷ Termine che ricorre in altri testi vergeriani: P.P. VERGERIO, *Il Catalogo de' libri, li quali nuovamente nel mese di Maggio nell'anno presente 1549 sono stati condannati*

[10r]), *putana di Dio* (AS, c. [4v]); *dar la baia* (AS, c. [5r]), *fa mestiero* (AS, c. [7r]) e *sia mestiero* (AS, c. [10v]) (AQ, c. [9r]).

La forza espressiva sembra tuttavia limitarsi all'uso del vocabolario; nel campione preso in esame, infatti, le metafore penano a uscire da campi semantici ripetitivi e, tutto sommato, mutuabili dall'immaginario ecclesiastico:

si nota una certa insistenza sulle immagini (ovviamente connotate negativamente) contenenti i termini *lordura* e *fango*, cfr. AS, [7v], le *pozze fangose* (AS, c. [11r]), fino a punte icastiche come il *rosario pieno di puzza* (AQ, c. [6r]) e le *piaghe infistolite* (AQ, c. [3r]); molto cristiana, quasi francescana, la divisione morale in *lupi* e *pecorelle* (AS, c. [8r]) e decisamente biblico-liturgica la visione di *Christo nostro lume gli suoi raggi* (AS, c. [9r]).

4. Pier Paolo Vergerio autore di catechismi

Sulla produzione catechistica vergeriana hanno fatto luce i recenti lavori di Silvano Cavazza e Federico Zuliani.⁶⁸ Grazie all'operato di questi due storici della Riforma si conoscono infatti cinque catechismi vergeriani: l'*Instruttione christiana* (Dolfino Landolfi, Poschiavo 1549),⁶⁹ il *Dialogo del modo di conoscere et servire a Dio* (Giacomo Parco [Jakob Kündig], [Basilea]

e scomunicati per heretici, da Giovan della Casa, legato di Venetia, e d'alcuni frati. È aggiunto sopra il medesimo catalogo un iudicio e discorso del (Pietro Paolo) Vergerio, [Dolfino Landolfi], [Poschiavo] 1549, c. [h3r]; *Della afflitione et persecutione fatta sopra la città di Capodistria*, [Dolfino Landolfi], [Poschiavo] 1549, c. [D2v].

⁶⁸ Oltre al lavoro già citato all'inizio dell'articolo (S. CAVAZZA, *Pier Paolo Vergerio. Catechismi e scritti spirituali*) si vedano di S. CAVAZZA: «*Quello che Giesu Christo ha ordinato nel suo Evangelio*»: i catechismi di Pier Paolo Vergerio, in "Metodi e ricerche", n.s., XVIII (1998), pp. 3-22; *Catechismi e propaganda religiosa: il modello di Johannes Brenz*, in "Bollettino della Società di Studi Valdesi", CXCV (2004), pp. 219-242. Importanti anche i recenti lavori di F. ZULIANI: *I contrasti tra Vergerio e Mainardo circa un catechismo riformato per la Valtellina (1553)*, in "Rivista di storia della Chiesa in Italia", LXIX (2015), pp. 49-78; *Un catechismo perduto e ritrovato di Pier Paolo Vergerio*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 75 (2013), pp. 463-497.

⁶⁹ Dell'*Instruttione*, come scrive S. CAVAZZA, "*Quello che Giesu Christo ha ordinato nel suo Evangelio*", p. 7n, esiste un'unica copia originariamente conservata presso la Nazionale di Firenze (cfr. F. HUBERT, n. 21). Vorrei tuttavia segnalare l'esistenza di un'edizione dell'*Instruttione* (databile, secondo il catalogo, al 1563) e conservata presso la Bibliothèque Mazarine di Parigi (segnatura: A-H4,I2), non segnalata da Hubert.

1550); l'*Uno breve et semplice modo per informare li fanciulli nella religione Christiana. Fatto per uso della Chiesa di Vicosoprano et de gl'altri luochi di valle Bregaglia* ([s.l.] 1550), il *Fondamento della Religione Christiana. Per uso della Valtelina* (s.l.t. [Ulrich Mohrart, Tubinga], 1553) e il *Fondamento della religione Christiana per uso di quella parte di Valtelina, dove ministra Athanasio* (s.l.t. 1553; stampato probabilmente presso Ulrich Mohrart, a Tubinga).⁷⁰ Come si desume da alcuni dei titoli, la maggioranza di questi testi era destinata alla chiesa di Vicosoprano in val Bregaglia e alle comunità riformate della Valtellina – gli ultimi due sopra citati, tuttavia, non sono opere originali, bensì traduzioni non dichiarate del *Catechismus pro Iuventute Hellensi* di Johannes Brenz. Il *Fondamento della Religione Christiana. Per uso della Valtelina* fu stampato alla fine dell'estate 1553, mentre la pubblicazione del *Fondamento della religione Christiana per uso di quella parte* [...] è «da collocare a metà del settembre 1553»;⁷¹ il secondo presenta variazioni minime ma teologicamente significative rispetto al primo. Questi due catechismi, inoltre, avrebbero giocato un ruolo nell'allontanamento di Vergerio dai Grigioni. Sul finire del 1552, infatti, in seguito a polemiche con la propria congregazione e con altre della Bregaglia, Vergerio aveva lasciato Vicosoprano per stabilirsi a Sondrio (dopo una breve sosta a Chiavenna). Tuttavia, dato che anche la presenza a Sondrio si era rivelata indesiderata, nel 1553 l'istriano accolse l'invito del duca Cristoforo di Wüttemberg, recandosi a predicare in Germania e lasciando definitivamente la Rezia.⁷²

Nel mondo della riforma in lingua italiana i catechismi erano già ampiamente diffusi, soprattutto nell'area calvinista, dove esercitava la sua influenza il *Catechisme* di Calvino.⁷³ Le traduzioni principali (ristampate spesso insieme al Salterio e a manuali di preghiera) sono sostanzialmente

⁷⁰ Dove si dà l'edizione dell'*Instruttione christiana* (pp. 191-199), del *Dialogo del modo di conoscere et servire a Dio* (pp. 202-210), del *Fondamento della religione christiana* (pp. 210-214), e della *Oratione de' perseguitati et fuoriusciti per lo Evangelio et per Giesu Christo* (pp. 188-190), la quale, inserita in appendice all'*Instruttione christiana*, venne ristampata, con leggere modifiche, a Tubinga nel 1555 presso Ulrich Mohrart insieme con una versione in sloveno curata da Primož Trubar e basata sul testo del 1549 (cfr. F. ZULIANI, *Un catechismo perduto e ritrovato di Pier Paolo Vergerio*, p. 464n).

⁷¹ ID., *I contrasti tra Vergerio e Mainardo*, p. 72.

⁷² Cfr. *ibi*, pp. 67-68 e n. dove si trova una nutrita bibliografia critica e documentaria a riguardo di questo periodo della vita di Vergerio.

⁷³ Per un'utile panoramica, cfr. B. CONCONI, *Le traduzioni italiane di Giovanni Calvino. Storie di libri e lettori*, Emil di Odoya, Bologna 2016, pp. 19-26.

tre: la prima era probabilmente uscita da torchi veneziani (*Catechismo cioè formulario per ammaestrare i fanciulli ne la religione christiana: fatto in modo di dialogo dove il Ministro della Chiesa domanda, e il fanciullo risponde*, [s.e.], [Venezia?] 1545);⁷⁴ le altre due sono invece di provenienza ginevrina: quella di Domenico Gallo (*Catechismo cioè formulario per ammaestrare i fanciulli nella christiana religione [...]*, stampato da Adam Rivery e Jean Rivery nel 1551) e quella uscita dalla tipografia di Pinerolio nel 1560, *Catechismo cioè formulario per instruire et ammaestrare i fanciulli ne la vera e pura religione christiana [...]*.⁷⁵ Questi testi non erano vincolati a un pubblico ben determinato, ma bensì concepiti per poter anche circolare in diversi ambiti e luoghi.

Vergerio sembra lavorare, almeno dal 1550, in un'altra direzione, geograficamente più ristretta;⁷⁶ occuparsi della lingua dei suoi catechismi significa dunque tentare di mettere a fuoco quale tipo di comunicazione scritta l'autore avesse scelto per testi presumibilmente destinati a entità individuabili e circoscrivibili territorialmente. A parte qualche sermone, il resto dell'immensa produzione vergeriana sembra infatti concepito per un lettorato più ampio, l'universale pubblico della riforma italiana. Inoltre, l'arco di tempo che ingloba la composizione e la pubblicazione dei catechismi «risult[a] di capitale importanza per studiare la complessa e affascinante figura del riformatore istriano»,⁷⁷ e questa importanza, forse, può avere anche un aspetto linguistico.

⁷⁴ Cfr. *ibi*, p. 20.

⁷⁵ Il catechismo generalmente attribuito a Nicola Balbani (*Il Catechismo di Messer Giovan. Calvino, con una breve dichiarazione e allegatione delle autorità della santa Scrittura, e con un breve sommario di quella dottrina che si crede sotto il Papato*, Giovan. Battista Pinerolio, [Genève] 1566), tutto sommato, nonostante il ricco apparato di commenti e spiegazioni frammezzato a gruppi di domande-risposte, sembra riprendere il testo stampato dallo stesso Pinerolio nel 1560. Inoltre, secondo Conconi, riprodurrebbe (tramite quello del 1560) il catechismo stampato nel 1554 da Jean Crespin, argomento ulteriore per escludere che il lucchese fosse l'autore della traduzione, a conferma dei dubbi già emessi da C. GINZBURG, *Balbani, Niccolò [Nicolao]*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, vol. 5, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1963, pp. 336-342: 338 (cfr. B. CONCONI, *Le traduzioni italiane di Giovanni Calvino*, pp. 16-19).

⁷⁶ Nemmeno da parte cattolica dove, sotto tutela ecclesiale, i primi catechismi volgari videro la luce in periodo post-tridentino (per una panoramica e un approccio linguistico, si veda ancora R. LIBRANDI, *Le molte lingue dei catechismi*, in *L'italiano nella Chiesa fra passato e presente*, a cura di M. Arcangeli, Allemandi, Torino-London-Venezia-New York 2010, pp. 39-60).

⁷⁷ F. ZULIANI, *Pietro Paolo Vergerio e Pietro Bembo in Val Bregaglia*, p. 76.

In questa sede, tuttavia, lascio da parte i due *Fondament[ti]* del 1553 che, come detto, non sono opere originali, e anche il *Dialogo* del 1550,⁷⁸ per occuparmi dell'*Instruzione* e dell'*Uno et brieve et semplice modo* [...].

L'*Instruzione* e l'*Uno brieve et semplice modo per informare li fanciulli* corrispondono alla prima e alla seconda versione (con diverse modifiche) dello stesso testo; il primo «venne redatto quando l'istriano era da poco giunto in Rezia», mentre il secondo risale a «quando questi [Vergerio] oramai da qualche tempo svolgeva il proprio ministero a Vicosoprano e aveva avuto l'occasione di conoscere più da vicino [...] la comunità».⁷⁹ La revisione è innanzitutto di tipo teologico-religioso: Vergerio, dopo l'esperienza pastorale vissuta direttamente sul campo, doveva cambiare registro, ora tenendo conto della pressione non ancora venuta meno del cattolicesimo in quelle valli ora prestando maggior attenzione ai concreti problemi della popolazione che lo aveva eletto ministro e che gli si era affidata. Tuttavia, un certo interesse suscitano le scelte linguistiche adottate per l'*Instruzione*, stesa per una comunità non ancora incontrata, immaginata come «una perfetta società cristiana quasi [...] Gerusalemme in terra»,⁸⁰ e quelle che emergono dal *brieve et semplice modo*, dopo l'avvenuto incontro con i fedeli vicosopranesi.⁸¹

Un contesto adeguato all'analisi di questi due testi è innanzitutto la descrizione della situazione linguistica della val Bregaglia nel Cinquecento, su cui hanno fatto ampia luce i lavori di Sandro Bianconi.⁸² Lo studioso, prendendo a esempio proprio il villaggio di Vicosoprano, ha mostrato come da una situazione di scrittura pubblica e formale basata sul binomio latino-tedesco si era passati, dalla metà del secolo, a un graduale bilinguismo italiano-tedesco. Sul piano orale il repertorio dei valligiani doveva essere composto da parlate di origine lombarda-alpina, segnate

⁷⁸ Probabilmente il *Dialogo* apparteneva al gruppo di opere stese prima della fuga e date alle stampe fuori d'Italia, non solo a Basilea, ma anche a Poschiavo e Ginevra (cfr. S. CAVAZZA, *Bonora, Vergerio, Trubar: propaganda protestante per terre di frontiera*, in *La gloria del Signore*, pp. 91-157 [pp. 128-129]).

⁷⁹ F. ZULIANI, *Un catechismo perduto e ritrovato di Pier Paolo Vergerio*, p. 465.

⁸⁰ *Ibi*, p. 466.

⁸¹ Un cambiamento di sostanza, significativo per quello che riguarda il "target" di lettori, è quello riguardante la conclusione di entrambi i catechismi: l'*Instruzione christiana* presenta una *Oratione de' perseguitati et forusciti per lo Evangelio et per Giesu Christo*; il *brieve et semplice modo* azzerò questo testo e lo sostituisce con *La oratione publica che suol fare il Ministro della detta Chiesa di Vicosoprano*.

⁸² Cfr. S. BIANCONI, *Lingue di frontiera*, pp. 38-39, 101-105.

da influssi romanzi e fenomeni di lombardizzazione, e con una probabile «condizione di trilinguismo bregagliotto-alemannico-lombardo».⁸³

Bianconi intravede nel massiccio arrivo di ecclesiastici (che, più o meno dal 1530, scappavano dall'Inquisizione italiana) l'esportazione in val di Bregaglia di altre competenze idiomatiche: il latino chiesastico e l'«italiano letterario codificato da Pietro Bembo».⁸⁴ Che questi religiosi, dopo aver scartato latino e dialetti di provenienza,⁸⁵ non conoscitori delle parlate retoromancie e del tedesco,⁸⁶ per la predicazione e altri risvolti pratici della missione adottassero un compromesso idiomático con i val-ligiani pare un fatto non contestabile; secondo la definizione fornita dallo stesso Bianconi doveva trattarsi di «un italiano di base letteraria e toscana [...] segnat[o] sicuramente da forti inflessioni regionali».⁸⁷ Per quello che riguarda la scrittura, invece, mi sembra meno probabile che la lingua si conformasse alla codificazione offerta dalle *Prose*. Si è appena visto come Vergerio (che Bianconi cita come uno dei due esempi lampanti di diffusione del volgare nel bregagliotto – l'altro è Alberto Martinengo)⁸⁸ non fosse un bembiano così zelante, pur essendo stato conoscente e frequentatore privilegiato dell'umanista veneziano.⁸⁹ Il modello grammati-

⁸³ *Ibi*, p. 101.

⁸⁴ *Ibi*, p. 102.

⁸⁵ Cfr. *ibi*, pp. 102-103.

⁸⁶ Bianconi presuppone «la conoscenza e fors'anche la pratica» del tedesco anche per Vergerio (p. 103); un'«eccezione molto improbabile» per S. Cavazza (cfr. la recensione a S. BIANCONI, *Lingue di frontiera*, in "Quaderni giuliani di storia", XXVII (2006), 2, pp. 510-516 [p. 513]).

⁸⁷ S. BIANCONI, *Lingue di frontiera*, p. 103.

⁸⁸ Umanista e riformatore, fu a lungo pastore a Stampa (val Bregaglia), dal 1584 al 1662 (cfr. *ibi*, p. 104; R. STAMPA, *La Val Bregaglia e la sua storia*, in "Quaderni Grigionitaliani", 31 (1962), pp. 261-271 [p. 270]).

⁸⁹ L'atteggiamento intrattenuto verso l'antico maestro sarebbe stato, negli anni, quantomeno contraddittorio. In un sermone tenuto a Bondo il 15 agosto 1552 (e pubblicato l'anno seguente da Guido Zonca, un altro ministro, con il titolo *Delle statue e immagini*), il pastore capodistriano riservava all'ormai porporato Bembo l'appellativo di "papista", termine di solida connotazione negativa: «[A]nzi i dotti papisti de' tempi nostri usano anche essi questo vocabolo di adoratione quando a' papi scrivono. Andate a veder le lettere del Bembo e nel fine di una che è scritta a' papa Leone a 4 di novembre, vi troverete questa parola: "Adoro vostra beatitudine, come soglio"» (si cita da F. ZULIANI, *Pietro Paolo Vergerio e Pietro Bembo in Val Bregaglia*, p. 77). Tre anni dopo, nel già citato libello *Giudicio sopra le lettere di tredici huomini illustri*, i toni erano decisamente diversi: «[...] o di una scola medesima con quel rarissimo gentile huomo del Card. Bembo» (c. [A8v]).

cale offerto dalle *Prose*, dunque, non sembra decisivo⁹⁰ o, al limite, andrebbe inteso in senso largo, ideale, e non pedissequamente tecnico.⁹¹

L'*Instruzione christiana* presenta un tessuto linguistico non dissimile dai contemporanei scritti vergeriani e sembra confermare le osservazioni appena esposte:

GRAFIA latineggiante: *gratia* ([a2r]), *cognitione* ([a2r]), *persequita* ([a2r]), *instituire* ([a2r]), *heretici* ([a2r]), *diferentia* ([a2v]); *penitentia* ([a3v]), *resistentia* ([a3v]), *propheti* ([a6v]), *incorruptili* ([a8r]), etc.; -TI- > -ti- dunque prevale (ho rilevato solo una forma > -ci-: *iudicio* [b7v]); *h* pseudo-etimologica: *anchora* ([b8r]). Alternanze grafiche: *Giesù* ([a4v], [a7r], [a8r], [b7v], [b8r]) e *Iesù* ([a6r], [a7r], [b7r]).

Nel VOCALISMO si nota una certa stabilità nei dittonghi, conformi alla tradizione letteraria: *uomo* ([a3r], [a3v]), *nuovo* ([a3r]), *siede* ([a5r]), *luoco* ([a6v], [a7v], [b2v], [b3v]), *huomini* ([a7r], [a7v]), [*buon-*] ([a8r], [a8v], [b3v], [b4v], [b5r]), *nuovi* ([b7v]), ma *nova* ([a8r]), *bone* ([b1r]), *bona* ([b4v]); una piccola alternanza tra *si leva* e *si lieva* (entrambi in [a3v]); tipo *figliuolo/i* ([a4v], [a5r], 2 v. [a6r], [a7r], [a8r], [b3v], etc.), ma *figliolo* ([a4v]); ben presente la forma poetica *core* ([a5v], [b1v], [b2r], [b2v]), ma *cuore* ([b2v]); anafonesi: *adunque* ([a3v], [a5r], [a5v], [b5r], [b6r], [b6v], [b7v], [b8r]); *aggiungi* ([b5v]); assenza di anafonesi: *aggiungere* ([a2v]), *aggiongo* ([a5v]); in caso di atonia: *longamente* ([b1r]).

Per il vocalismo atono: alternanza tra chiusura in -i- (leggermente prevalente) e mantenimento di -E- protonico: *ordinato* ([a2r]), *rivoltar* ([a2v]), *rigenerato* ([a3r]), *rigenerati* ([a3r]), il latineggiante *semplicemente* ([a3r]), *risorgono* ([a3v]), *ricaschia-*

⁹⁰ Persino in un'operetta poetica in cui esponeva i dieci comandamenti, Vergerio non appare ossequioso nei confronti del sistema lirico-grammaticale bembiano. Nel *Brevissimo discorso in stanze sopra i dieci comandamenti di Dio e l'oratione insegnataci da Giesu Christo e il simbolo detto degli apostoli con una semplice intelligentia*, Giacomo Parco, [Basilea] 1550) a fronte di rime petrarchesche (come *bene* : *spene*, vv. 23-24, c. [A2r]; *rio* : *mio*, vv. 12:14, c. [A2r]) e altri preziosismi, si possono trovare uno schietto settentrionalismo, *braccio* (v. 11, c. [A2r]), una forma come *sanza* (v. 27, c. [A2v]), il congiuntivo presente *habbi* (seconda persona singolare) (v. 71, c. [A3v]), l'uso ripetuto di *cuore* in rima (v. 46, c. [A2v]; v. 71, c. [A3v]).

⁹¹ Come pure per gli scritti dell'altro personaggio citato da Bianconi, Alberto Martinengo. Di quest'ultimo lo studioso svizzero (cfr. S. BIANCONI, *Lingue di frontiera*, p. 104 da cui provengono tutte le citazioni) riporta versi di una poesia religiosa proveniente da «testi manoscritti di carattere pastorale»: «E se ai languenti / Sospiri ardenti / Del Salvatore / Mio gran Signore / furon aperti / I monumenti / Tutto patenti / Et ai Santi all'houra / Sorser ancora / Per i suoi morti / Non sorgerò io / Perverso, e rio / Del fango immondo / Di questo mondo / E dil peccato / Vivendo a Dio / Al padre mio / Ch'è giusto, e santo / Al cui fu tanto / Ribelle, e ingrato / Amen»; anche in questo caso il «modello delle *Prose* di Pietro Bembo» appare come un possibile ideale, ma non certo come un codice assimilato e rispettato, basti segnalare la presenza della preposizione articolata *dil* (non accettabile da Bembo, ma nemmeno già da Fortunio) o del sintagma *per i suoi*.

mo ([a3v]), *rissuscitò* ([a4v]), *risuscitato* ([a6v]), *ordinato e ordinati* ([b1r]), *riverentia* ([b2v]), *dignità* ([b3v]), ma *pregione* ([a4r]), *responderesti* ([a4r]), *responderei* ([a4r]), *resurrezione* ([a5r]), *difendere* ([a5v]), *relassi* ([a5v]), *descenderemo* ([a6v]), *regenerati* ([a7r]), *remettiamo* ([b5v]); alternanza *o/u*: *non robbar* ([b1r]), ma (in situazione tonica) *non rubbi* ([b2r]).

Altri fenomeni: chiusura di *E* atona prima di nesso con *s*- implicata: *isprimendo* ([b1v]); prostesi vocalica: *iste[s]so* ([a7 v]); assimilazione vocalica: *maladetto* ([a2v]). CONSONANTISMO: scempiamento: *obligato* ([a2r]), *diferentia* ([a2v]), *voresti* ([a4r]), *vorei* ([a4r]), *sepelito* ([a6v]), etc.; geminazioni: *auttori* ([a3v]); *rissuscitò* ([a4v]); *piacciuto* [b8r]; *comunione* ([a5r], [a7v]); tipo *doppo* assoluto ([a5v], [a6r], etc.); tipo *sabbato* assoluto ([b1r], [b2r], etc.); tipo *essaudire* ([b6v]); palatalizzazione settentrionale di *-n-*: *cognoscere* ([a2v]), ma *conoscere* ([a7v]); ipercorrezione di stampo settentrionale nella soluzione grafica *-ci-* < (-zz-): *strapacciare* ([a4 r]); assibilazione: *relassi* (< “rilasci” [a5v]), *maledisse* (< “maledice” [b8r]); esito di *J-*: *iusti* ([a5r]), *iustitia* ([a5r]), *iudicar* ([a7r]), *iuditio* ([a7r]), *iudicio* ([b7v]), ma *giudicar* ([a5r]).

(FONO-)MORFOLOGIA verbale: leggera prevalenza di *-ar-* atono nel futuro della prima coniugazione: *confessarà* ([a4v]), *restarano* ([a8r]), *desiderarai* ([b1r]), *parlarai* ([b1r]), ma *sforzerò* ([b2v]). Si ritrovano ancora delle forme non sincopate del verbo *avere*: *harrò* (2 v., [a4r]), *harrano* ([a8r]), *harrai* ([b1r]).

Le terminazioni della terza persona singolare del presente indicativo della prima coniugazione sempre in *-ano* e quelle della seconda e terza coniugazione sempre in *-ono*, per esempio: *credono* ([a2r], [a5r]), *vogliono* ([a2r]), *distinguono* ([b1v]), etc. L'uso del congiuntivo presente non estende la forma in *-a* a tutte le persone del singolare, ma sembra adottare un sistema più aperto, quasi “fortuniano”: (prima persona singolare): *fac(c)ia* ([a8v], [b1r]); *fidi* ([a8v]), *ami* ([a8v]); (seconda persona singolare): *habbi* ([a8v]), *vivi* ([b1r]); (terza persona singolare): *faccia* ([a2v], [b6r]), *possa* ([a2v]), *habbia* ([a4v], [a5v], [a8v]), *creda* ([a4v]), *si voglia* ([b2r]), *accresca* ([b8r]). Congiuntivi imperfetti: *volesse* ([a2v]), *fussero* ([a4r]), ma anche la forma veneto-settentrionale (seconda persona del singolare) *vedesti* ([a4r]),⁹² etc. Il passato remoto presenta forme conformi alla tradizione letteraria: *hebbe* ([a6r]), *discese* ([a6r]), *liberò* ([a6v]), *hebbbero* ([b8r]), etc. Si noti la compresenza delle forme di participio passato *concelto* ([a4v]) e *conceputo* (fiorentinizzante) ([a6r]), entrambe nel sintagma “~ di Spirito Santo”. Forme letterarie: *fo* ([b3v]).

MORFOLOGIA: si nota un uso coerente e regolare degli articoli determinativi, in direzione toscaneggiante: *il* davanti a parole che cominciano per consonante, *l'* davanti a parole che cominciano per vocale (talvolta *lo*: *lo Evangelio* [a2v]), *lo* davanti a *s*-implicata (*lo stato* [a2v], *lo Spirito* [a3r], [a8r]; *lo scopo* [b4r]); *li* o *i* davanti a nomi/aggettivi maschili plurali comincianti per consonante semplice (per esempio: *li pii* [a7r], *i vivi* o *i morti* [a5r], *i parlari* [b4r]), *gli* davanti a nomi/aggettivi maschili plurali comincianti per vocale (*gli altri* ([a6r]), *gli impii* [a7r]),⁹³ etc. Impiego di *nissun/*

⁹² Cavazza legge *vedessi* (cfr. S. CAVAZZA, *Pier Paolo Vergerio. Catechismi e scritti spirituali*, p. 192) ma la stampa originale sembra non lasciar dubbi sulla grafia; del resto, nell'*Uno breve* [...] è chiaramente utilizzata la forma *vedesti* (cfr. [2v]).

⁹³ Sembra quasi conforme ai dettami bembiani (*Prose* III, 9), anche se

nessun (cfr. le occorrenze in [b7v]), il cui uso, in genere, era riservato alla poesia (già con Fortunio).

Il LESSICO scelto da Vergerio è semplice, facilmente comprensibile, spesso debitore nei confronti del latino ecclesiastico e biblico (per esempio: *fomite* [a3v], *concupiscentia* [a3v], *impetrare* [b6v], *pugna* [b6r], tipo *satisfare* [b5v], *imperio* [b6v]), senza gli eccessi suffissali esibiti nella produzione polemistica.

Osservazioni STILISTICHE. Basandosi sul consueto sistema “domanda-risposta”, il testo del catechismo vergeriano sostanzialmente non si discosta dall’andamento stilistico dei catechismi precedenti (soprattutto quelli calvinisti). Occorre tuttavia notare che sono abbandonate le distinzioni (gerarchiche o anagrafiche) tra colui che interroga e colui che risponde, tipiche invece dei catechismi ginevrini (dove il *Maestro* interroga il *Fanciullo*, come poi in certi catechismi della Chiesa cattolica): solo una neutra opposizione tra *Domanda* e *Risposta*, come se Vergerio volesse sottolineare l’aspetto comunitario ed egualitario della condivisione delle verità di fede.

Le domande appaiono in genere stringate, suddivisibili in diverse sottotipologie: create con avverbi interrogativi (*come, perché, dove, quando*), con la struttura *che cosa*, con l’aggettivo/pronome *quale*, dal pronome interrogativo *chi*, oppure formate da preposizioni costituite da verbi e dal pronome (di seconda persona singolare, ovviamente) posposto (*starai tu costante a esser cristiano? Starò per gratia di Dio* ([a4r]); *voresti tu [...]?* ([a4r]); *cosa responderesti tu [...]?* ([a4r]); *intendi tu [...]?* ([a6v]); o da verbo più soggetto posposto o interposto tra ausiliare e participio (*Sarà questa vita beata [...]?* [a8v]; *Non ha il Signor ordinato [...]?* [b1r]); o, ancora, da semplici e scattanti sintagmi nominali (*Ne l’ultimo?* [a8r]); si ritrova anche qualche pseudo-domanda costituita da imperativi (per esempio: *Recitali tutti* [b1r]); oppure domande esposte in modo più elaborato, tramite periodi ipotetici: *Se è vero che il battesimo [...]?* [a3v]; *E se tu vedessi [...] voresti tu?* [a4r]; etc.

Tra domanda e risposta, in modo quasi sistematico, s’instaura un botta e risposta soprattutto grazie al richiamo iterativo di almeno un elemento, in genere di natura verbale (per esempio: *Do. Basta al cristiano [...]?* *Ri. Basta per havere [...]* [a8v]; *Do. Non ha il Signor ordinato [...]?* *Ri. Gli ha ordinati, ma [...]* [b1r]; *Do. Fai tu questa oratione?* *Ri. Fo questa, che*

Vergerio non aderisce in tutto e per tutto, servendosi ancora di *li* (considerato poetico) o scrivendo *per i + cons.* (2 v, [b5v]).

[...] [b3r]; *Può alcuno conoscere [...] o no? Ri.: Può [...] [a8r] etc.*). La ripresa può espandersi anche a soggetto e pronomi oggetto, del tipo: *Do. Ci è un bel ordine in tutte due, lo sai tu? Ri. Io lo so, perché [...] [b1v]*. Si evitano dunque i *sì* e i *no*, mostrando un'accortezza stilistica che è indice, come ricorda Serianni, di un certo decoro espressivo.⁹⁴

Il tenore delle risposte appare lineare e ben organizzato, secondo quella tendenza ragionativo-descrittiva a cui si è già accennato, ben radicata in un Vergerio rodato dall'esperienza di giurista, di nunzio e di pastore d'anime. L'autore si avvale di periodi non eccessivamente ipotattici, con una gamma di possibilità varia e creativa, all'interno della quale si possono individuare alcune strutture ricorrenti.

Un uso molto frequente è quello del *che* pronomi relativo (come si vedrà subito dopo) o, soprattutto, congiunzione subordinante (in genere per oggettive) a cui, raramente, sono preferite delle infinitive (un raro esempio: *Do. Nel quarto? Ri. Christo haver patito [...], et esser stato posto in croce [a6v]*).

Una connessione sintattica che, incrementata, spesso favorisce la progressione discorsiva, per esempio: *così ha insegnato, che noi lo chiamiamo Padre ([b3v])*; *Do. A che ti svegliano quelle parole [...]?* *A considerare la mia gran dignità, già che ho per padre colui che è re de' cieli, e a servar il decoro che de' servare uno che sia figliuolo di un così gran re ([b3v])*. Non ho tuttavia notato presenze di *che* polivalente.

Un ruolo di discreta importanza esplicativa, come accennato, sembra poi essere affidato alle subordinate relative, in un discorso i cui snodi risolutivi sono spesso costituiti dal pronomi *che* o *quale* (preceduto da articoli o preposizioni articolate), per esempio:

Domanda: Quando cominciasti tu ad esser cristiano?

Risposta: Quando nacqui e fui battezzato; quella è la porta, **per la quale** si entra al christianesimo. In quel lavacro, in quel bagno fui regenerato, e regenerati son i christiani [a3r];

Do.: Ha tanta possanza l'acqua?

Ri.: Non l'acqua semplicemente, ma l'acqua del Battesimo, perché noi abbiamo la promessa, e lo Spirito Santo, **che** opera mediante la parola per quell'acqua [a3r];

⁹⁴ Cfr. L. SERIANNI, *La prosa*, in *Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Einaudi, Torino 1993, pp. 451-577 [p. 508] (ricordato da P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, p. 309).

Do.: Nel nono?

Ri.: Esser sopra la terra una congregazione de huomini, **la quale** chiamiamo Chiesa universale e santa, perché Christo habita in quella. E questa è la comunione de fedeli [a7v];

Si nota poi l'uso di un'argomentazione sostanzialmente costruita grazie alla congiunzione avversativa *ma*, definibile quasi una *correctio* (figura stilistica del resto non inusuale nei testi religiosi riformati), perché non oppone elementi contrari, ma sembra operare una sorta di correzione, per es.: *Nel battesimo si leva via la colpa [...], ma non si lieva il fomite [...]* [a4v]; *e in quella esser morto veramente, ma haver patito non per sua colpa [...], ma per colpa nostra* [a6v]; *Ella non ha certo luoco, ma è dispersa per tutto il mondo* [a7v]; *si comanda di non haver dei alieni, ma un sol Dio nostro* [b1v]; *Non è christiano, ma peggiore che non è un giudeo o un pagano* [b3r]; etc.

Altro tipo sintattico argomentativo delle risposte è quello che utilizza subordinate finali con *acciò che*; a questo proposito si noti il rispetto delle norme fortuniane nella distinzione tra *acciò che* nel significato di *quoniam* (in risposta a una domanda introdotta da avverbio interrogativo *perché*) e seguito da un indicativo (~ *combattiamo* [a3v]; ~ *sappiamo* [b4r]), e *acciò che* come congiunzione che introduce una proposizione finale, seguita dal congiuntivo (~ *salvasse* [a6r]), (~ *tu vivi*, [b1r]⁹⁵).⁹⁶

Le risposte possono avere clausole di una certa lunghezza ed essere sintatticamente indipendenti dal resto. Queste clausole sono introdotte dalla congiunzione *e/et* (con diverse sottovarianti: *E se/E* [eventuali preposizioni: *in/per...*] *questo/a...* [con spesso funzione di deissi testuale]/*E per* [+ infinito]/*E infine*; etc.) oppure, in misura minore, da *Così* (per esempio: [...]*Così ha insegnato, che noi lo chiamiamo Padre* [b3v]).

La semplicità e la funzionalità del testo vergeriano indurrebbero a ipotizzare una riproduzione di stilemi propri dell'oralità,⁹⁷ un'ipotesi cor-

⁹⁵ Si può interpretare questo “vivi” come un congiuntivo presente, secondo la gamma di varietà presentata da Fortunio nella sua grammatica (*scrive, scriva, scrivi*). Lo stesso congiuntivo lo ritroviamo nel *Brevissimo discorso* [...] (*acciò che* [...] *in longo vivi*, vv. 48-50, c. [A3v]).

⁹⁶ Nel Libro primo, quando si parla, nella «quarta et ultima parte», degli avverbi, cfr. G.F. FORTUNIO, *Regole grammaticali della volgar lingua*, cc. [b8v]-[c1r].

⁹⁷ Il genere testuale si presterebbe all'adozione di usi orali, e lo stesso impiego di una deissi personale (*io/tu*) rientra negli schemi catechistici. Si noti che nell'*Istruzione*, nelle ultime battute si scivola verso *noi/voi* (*Do. Adunque nessun principe* [...] *ci può*

roborabile grazie a diversi elementi già presi in esame: inversione verbo-soggetto; un'inserzione che parrebbe di registro colloquiale (*Tutto hai detto bene. Di' mo' quello che tu credi* [...] [b6v]), a un'esclamazione in apertura di domanda (*Orsù!* [b7r]) o a (rari) discorsi caratterizzati da una "topicalità inerente", con conseguenti vuoti coesivi per un lettore "esterno" rispetto alla comunità,⁹⁸ siano essi di natura cronologica, per esempio: *Do. Ci è un bel ordine in tutte due, lo sai tu? Ri. Io lo so, perché me lo havete insegnato* [b1v]; *Do. Si può intender [...]? Ri. Si può intender anche questo, secondo alcuni, ma mi havete insegnato così, per farmi sapere che [...]*; o di natura spaziale, con uso di deittici che paiono indicare luoghi condivisi solo da chi domanda e da chi risponde: *Do. Quando cominciasti tu ad esser christiano? Ri. Quando nacqui e fui lavato nel sacro fonte; quella è la porta per la quale si entra al christianesimo. In quel lavacro, in quel bagno, fui regenerato e regenerati son i christiani* [a3r]. Certo, in quest'ultimo caso, il riferimento presenta tuttavia una certa ambiguità: *quella è la porta, quel lavacro, quel bagno* potrebbero essere semplici allusioni concettuali e non materiali.

A ogni modo, anche alla luce dei dati fonologici e morfologici, l'impressione è che Vergerio avesse confezionato un testo accessibile, ma che non fosse disposto a comprometterne il decoro espressivo. Non sembra dunque possibile parlare di un ibridismo di registri (che, per esempio, caratterizzava i testi della predicazione). Il catechismo segue una traccia stilistico-linguistica ben definita, con proposizioni ordinate, senza dislocazioni o vere anticipazioni di elementi della frase; un testo, tutto sommato, coerente, senza veri cedimenti al parlato spontaneo.

Come si è già detto, il testo dell'*Instruzione* fu rivisto da Vergerio e il risultato della revisione confluì nell'*Uno breve et semplice modo*; al di là dei cambiamenti dei contenuti dovuti all'esperienza pastorale, Vergerio aveva apportato anche alcune correzioni linguistiche, intervenendo

far nuovi comandamenti [...]? Ri. Paulo m'insegna a darvi risposta [...] [b7v]; Adunque crediamo a Paulo et stiamo obedienti [...] Per l'unigenito suo figliuol diletto Giesù Christo, Signor nostro. Amen [b8r]). Il che se, da una parte, può solleticare l'immaginazione e far intravedere una comunità in discussione, dall'altra, invece, sembra da interpretarsi come un cambiamento propedeutico alla solenne chiusura del testo (*Per l'unigenito suo figliuol [...]*) e, quindi, come un accorgimento letterario.

⁹⁸ Di topicalità inerente, rilevabile nei sermoni trascritti di una monaca di clausura vissuta a cavallo tra Quattro e Cinquecento, Domenica da Paradiso, parla R. LIBRANDI, *Gradazioni tipologiche e testuali nei Sermoni di Domenica da Paradiso (1473-1553)*, in "Studi linguistici italiani", XXVI (2000), pp. 196-234 (pp. 213-223).

sostanzialmente (e con moderazione) nel tessuto grafico e fonomorfológico.

Si nota un certo sforzo negli aggiustamenti GRAFICI: in direzione consonantica antilatina, *aqua* ([a3r]) > *acqua* ([2r]), ma *aqua* nella stessa pagina; *sequitano* ([a8v]) > *seguitano* ([6v]), *incorruptibili* ([a8r]) > *incorrutibili* ([5v]); e anche, in direzione opposta: *consequirò* ([a4r]) > *consequirò* ([3r]); reintegro di vocali finali: *profession* ([a4r]; ma *professione* [b3r]) > *professione* ([2v]); *tutt'il* ([a5r]; [a7r]) > *tutto il* ([4r])/([5r]); *son' i* ([a3r]) > *sono i* ([2r]); tuttavia, anche: *egli era* ([a7r]) > *egl'era* ([5r]); *il quale* ([a5v]) > *il qual* ([4r]); *gli altri* ([a4v]) > *gl'altri* ([3r]); *gli antichi* ([a6v]) > *gl'antichi* ([4v]); *gli impij* ([a7r]) > *gl'impij* ([5r]).

Nel VOCALISMO tonico una certa ricerca di stabilità la si trova nel dittongamento dei monottonghi rimasti nell'*Istruzione*: *buona nova* ([a8r]) > *buona nuova* ([6r]); *bone opere* ([a8v]) > *buone opere* ([6v]); *core* ([a5v]) > *cuore* ([4r])/([7v]); *bona moglie* ([b4v]) > *buona moglie* ([11r]); sopravvivono tuttavia forme "antilatine" come *statova* ([8r]) e *statove* ([8r]). Qualche oscillazione per l'anafonesi: *aggiungo* ([a5v]) > *aggiungo* ([4r]), ma *aggiungi* ([b5v]) > *aggiungi* ([12r]), e la conservazione di *aggionto* ([14r]).

In atonia si notano correzioni in direzione toско-florentina: *pregione* ([a4r]) > *pri-gione* ([2v]);⁹⁹ *peggiore* ([b3v]) > *piggioro* ([9v]);¹⁰⁰ *longamente* ([b1v]) > *lungamente* ([7r]); *non robbar* ([b1r]) > *non rubbare* ([7r]). Vocale ristabilita in *Domnica* ([b2v]) > *Dominica* ([8v]).

Nel CONSONANTISMO, ancora stabilità nel trattamento e nella correzione di geminate e scempie: *auttore* ([a3v]) > *autore* ([2v]); *diferentia* ([a3v]) > *differentia* ([1v]); *harrò* ([a4r]) > *harò* ([3r]); *credete* (terza persona singolare, passato remoto) ([a5r]) > *credette* ([3v]); *commetti* ([a5v]) > *commeti* ([4 r]); *doppo* ([a5v]) ([b1v]) > *dopo* ([4v])/([7v]); *isteso* ([a7v]) > *istesso* ([5v]); *parrechiato* ([a8r]) > *parecchiato* ([5v]); *harranno* ([a8r]) > *haranno* ([6v]); *vorei* (b1r) > *vorrei* ([6v]); *harrai* ([b1r]) > *harai* ([6v]); *de l'asino* ([b2r]) > *dell'asino* ([7v]); *robbi* ([b2r]) > *robi* ([7v]); *sabbato* ([b2r]) > *sabato* ([8r]); *berre* ([b4v]) > *bere* ([11r]).

In ambito FONOMORFOLOGICO qualche correzione in direzione toско-florentina: *confessarà* ([a4v]) > *confesserà* ([3r]); *restarano* ([a8r]) > *resteranno* ([5v]); ma resta, per esempio, *sforzarò* ([9v]).

Vergerio corregge alcuni congiuntivi presenti della terza persona singolare (limitata ai verbi *fare* e (*h*)*avere*), con una scelta non certo bembiana (cfr. *Prose* III, 45), e probabilmente più in linea con i testi di fine Quattrocento e inizi Cinquecento: *faccia*

⁹⁹ Si vedano le osservazioni di P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, p. 294: la forma è esclusiva in Boccaccio, quindi della prosa (ma lo studioso suggerisce al contempo di controllare edizioni primo-cinquecentesche del *Decameron*). Non si esclude, come forse nel successivo cambiamento annotato (*peggiore* > *piggioro*), una direzione anti-latina nel solco delle *Regole* fortuniane.

¹⁰⁰ La forma *piggioro* è citata da Fortunio come esempio di applicazione della «quinta regola» (Libro secondo), secondo cui occorre distinguere «la voce volgare dalla latina».

([a2v]) > *facci* [1v]; *faccia al prossimo* ([a8v]) > *facci al prossimo* [ma più sotto conserva un *non faccia*] [6v]; *habbia* ([a4v]) > *habbi* [3r]; *habbia* ([a5v]) > *habbi* [4r]; *habbia* ([a4v]) > *habbi* [6v]. Nelle parti aggiunte rispetto all'*Instruttione*, compare un passato remoto (terza persona plurale) non certo aureo: *ordinorno* [14r].

Ancora una scelta compatibile con normative vigenti dagli inizi del XVI secolo è la ripetuta sostituzione di *nessuno/nissuno* con *niuno*, ritenuto più adatto alla prosa secondo i grammatici non fiorentini:¹⁰¹ *nissuna/nessun* ([b7v]) > *niuna/niun* [14v]. Altri interventi si registrano a livello LESSICALE: *piccioli* ([a2r]) > *piccoli* ([1v]), forse per eliminare un termine percepito come troppo poetico o arcaico; poi, sostituzioni che sembrano evitare il latinismo: *bove* ([b1r]) > *bue* [7r]; *satisfacci tu* ([b5v]) > *sodisfacci tu* [11v]; *satisfare* ([b5v]) > *sodisfare* [12r]; ancora *sodisfattione* nelle righe aggiunte ([12r]); *Paulo* ([b8r]) > *Pavolo* ([15r]); *istituire* ([a2r]) > *informare* [1v]; una probabile semplificazione nella correzione: *lavato nel sacro fonte* ([a3r]) > *battezzato* ([2r]).

Vergerio interviene poco o per nulla sul tessuto stilistico-sintattico dell'*Instruttione*, per esempio: *quello* ([a3r]) > *tutto quello* ([1v]); *non vogliono altro che questo poco perché questo è quello* ([a2r]) > *non vogliono altro perché questo è quello* ([1v]); *ha voluto aggiungere [...] e tollerar* ([a3r]) > *ha voluto o aggiungere [...] o tollerar* ([1v]); *cui* ([a2r]) > *a cui* ([1v]); cambiamento di sostanza, l'aggiunta, all'inizio del testo vero e proprio del catechismo, dei sintagmi *Il Ministro domanda. Il Fanciullo risponde* ([2r]), quasi a ristabilire una gerarchia pedagogica assente nell'*Instruttione*. Le parti aggiunte non rivelano tendenze diverse rispetto a quelle descritte per l'*Instruttione*.

La revisione, a conti fatti, aveva smussato i tratti ritenuti poetici e arcaici, spolverando le patine latineggianti e adeguando la scrittura a certe opzioni del fiorentino letterario (come nel passaggio *-ar-* > *-er-*), ma restando ben ancorata alla vulgata grammaticale pre-bembiana. Resta difficile affermare se l'esperienza vissuta a Vicosoprano nei mesi successivi alla pubblicazione dell'*Instruttione* abbia avuto un ruolo in questa limitata conversione testuale. Tuttavia, dato che l'inserzione o la soppressione di frasi o interi periodi sono manifestamente legate all'azione pastorale, si può perlomeno ipotizzare uno sforzo linguistico parallelo che tentasse di conciliare (almeno idealmente) i bisogni dell'uditorio e la personale competenza del volgare.

¹⁰¹ Cfr. *ibi*, p. 192.

MICHELE PRANDI

Per una grammatica della creatività metaforica: metafore vive e sciami metaforici

*In ricordo dei miei tre rettori:
Luigi Belloli, Ambrogio Valsecchi, Angelo Comini*

1. Le metafore, la lingua e la linguistica: dallo scarto alla valorizzazione

Quando pensiamo alle metafore, i primi esempi che ci vengono in mente sono espressioni linguistiche complesse il cui significato presenta un evidente conflitto tra i concetti che lo formano: per esempio *L'amore è un'erba spontanea* (Nievo); *Io venni in loco d'ogni luce muto* (Dante); *Gli versavano silenzio nei pensieri* (Fogazzaro). Mentre la combinazione *Gli versavano vino nei bicchieri* è coerente, la combinazione *Gli versavano silenzio nei pensieri* collega concetti incompatibili in quella relazione: il silenzio non è una sostanza concreta e liquida che si possa versare. Queste metafore, che la tradizione chiama vive, possono essere definite, sul piano linguistico, come interpretazioni di significati conflittuali di espressioni complesse, e in particolare di frasi.¹ La loro materia prima, dunque, è il significato di un'espressione linguistica. Nonostante questo, le metafore vive e la ricerca linguistica, sia tradizionale, sia contemporanea, non si sono mai veramente incontrate; a dividere i due territori è proprio la presenza di un conflitto concettuale.

La tradizione retorica ha sempre visto le figure vive in generale, e le metafore in particolare, come espressioni separate dall'uso «simple et commun» delle forme linguistiche.² L'intento dei retori classici era collo-

¹ *Metafora viva* è un termine della tradizione rilanciato dall'opera di P. RICOEUR, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Paris 1975 (tr. it.: *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano 1981). Sulla correlazione tra metafora viva e conflitto concettuale, rinvio a M. PRANDI, *Grammaire philosophique des tropes*, Les Editions de Minuit, Paris 1992 e *Conceptual Conflicts in Metaphor and Figurative Language*, Routledge, London - New York 2017.

² La definizione è in P. FONTANIER, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris 1968, p. 64. Il volume citato, pubblicato nel 1968 a cura di G. Genette, riunisce due lavori di Fontanier: *Manuel classique pour l'étude des tropes*, Paris 1821, 4^a ed., 1830, e *Traité*

care le figure poetiche un gradino al di sopra dell'espressione quotidiana, come se non fossero fatte della stessa sostanza, ma di una sorta di quintessenza; la conseguenza, comunque, è che non possono essere descritte con gli stessi strumenti che applichiamo alle espressioni comuni. La ricerca linguistica recente, per parte sua, conferma questo atteggiamento di esclusione, ma con motivazioni di segno opposto: al privilegio, si sostituisce la censura. Tutte le maggiori tendenze attive nella linguistica del Novecento concordano nel vedere nel conflitto concettuale un difetto dell'espressione linguistica e del suo significato. La grammatica generativa, ispirata da Carnap, ritiene che le frasi dal significato conflittuale siano devianti o addirittura agrammaticali. Le teorie cognitive e funzionali si fondano sul presupposto che le espressioni linguistiche complesse siano rappresentazioni, o al massimo modulazioni, di strutture concettuali indipendenti. Siccome le strutture concettuali condivise sono per definizione coerenti, l'idea di un significato conflittuale non è nemmeno presa in considerazione.³

général des figures de discours autres que les tropes, Paris 1827. Con l'ossimoro da un lato, la metonimia e la sinecdoche dall'altro, la metafora rientra tra le figure del piano del contenuto, che agiscono sul contenuto concettuale delle espressioni. Al tempo stesso, la metafora presenta, grazie alla sua struttura, proprietà specifiche che la distinguono dalle altre figure del contenuto (M. PRANDI, *Conceptual Conflicts in Metaphor and Figurative Language*, cap. 5). L'idea che le figure retoriche rappresentino l'esito di una presa di distanza dalle espressioni comuni è condivisa da tutte le retoriche dello scarto, da Fontanier alla *nouvelle rhétorique* di espressione francese. Per quest'ultima, si vedano in particolare G. GENETTE, *Introduction*, in P. FONTANIER, *Les figures du discours*, pp. 5-17; T. TODOROV, *Synecdoques*, in "Communications", XVI (1970), pp. 26-35, rist. in *Semantique de la poésie*, Editions du Seuil, Paris 1979, pp. 7-26; GROUPE µ, *Rhétorique générale*, Larousse, Paris 1970.

³ R. CARNAP, *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*, in "Erkenntnis", II (1932); per la grammatica generativa, si veda N. CHOMSKY, *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague 1957 (tr. it.: *Le strutture della sintassi*, Laterza, Bari 1970), e N. CHOMSKY, *Aspects of the Theory of Syntax*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1965 (tr. it.: *Aspetti della teoria della sintassi*, in ID., *Saggi linguistici*, vol. 2: *La grammatica generativa trasformazionale*, Boringhieri, Torino 1970); per l'approccio funzionale, si veda S. DIK, *The Theory of Functional Grammar*, part I: *The Structure of the Clause*; part II: *Complex and Derived Constructions*, Dordrecht-Providence 1989 (Mouton De Gruyter, Berlin-New York 1997²); per la linguistica cognitiva, rimando a R.W. LANGACKER, *Foundations of Cognitive Grammar*, vol. I, Stanford University Press, Stanford 1987. Un'eccezione è E. Husserl, che include il significato conflittuale – *Widersinn*, *controsenso* – nell'ambito della significanza: si veda *Logische Untersuchungen*, Band 1, Niemeyer, Halle 1900; Band II, Niemeyer, Halle 1901; tr. it.: *Ricerche logiche*, Il Saggiatore, Milano 1968, IV^a Ricerca.

Diversamente dagli altri paradigmi attivi nella linguistica contemporanea, la linguistica cognitiva ha certamente dedicato una grande attenzione alle metafore e ha rivendicato la loro centralità nella vita quotidiana, nel pensiero e nell'azione, e dunque nella descrizione linguistica.⁴ Tuttavia, le metafore alle quali pensano i cognitivisti non sono le metafore vive, conflittuali, ma le metafore della vita quotidiana incorporate nel nostro pensiero come concetti condivisi e coerenti. I concetti metaforici condivisi affiorano nella lingua in due modi. Sul piano lessicale, promuovono la polisemia motivando estensioni di significato. Nella combinazione *nutrire una speranza*, ad esempio, la metafora è incorporata nel significato di una parola: il verbo *nutrire* acquista una nuova accezione metaforica motivata dal concetto condiviso LE EMOZIONI SONO PERSONE CARE. Quando usiamo una parola polisemica in un'accezione metaforica non ci rendiamo nemmeno conto che si tratta di una metafora. Sul piano testuale, incontriamo numerose espressioni metaforiche che nascono per generazione spontanea dallo stesso sostrato di concetti metaforici che alimenta la polisemia. Per esempio, l'incipit della *Divina Commedia* – *Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura* – dà voce al concetto condiviso LA VITA È UN VIAGGIO, lo stesso che motiva l'estensione di significato della parola *bivio* all'ambito della vita: *Dopo la laurea, mio figlio è di fronte a un bivio*.⁵ Nelle metafore della vita quotidiana non c'è posto per il conflitto. Tra il verbo *nutrire* e la speranza, come tra la vita e il cammino, non c'è incoerenza.

Preso atto che sia la tradizione retorica, sia il pensiero linguistico, vedono le metafore vive come un territorio escluso dall'alveo della ricerca, se vogliamo avvicinare le figure alla linguistica, e farne un oggetto della descrizione come gli altri, dobbiamo capovolgere la prospettiva: non considerarle forme separate, o al di sopra o al di sotto delle espressioni comuni, ma forme di valorizzazione delle stesse risorse linguistiche attive negli usi quotidiani.

L'idea di una valorizzazione delle risorse della lingua nell'uso, formulata in modo esplicito da Jakobson come tratto distintivo della «funzione

⁴ Il lavoro che ha dato il via all'approccio cognitivo alla metafora, che è oggi il paradigma dominante, è G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Metaphors we live by*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1980.

⁵ L'idea che le metafore vive nascono dallo stesso terreno di concetti metaforici condivisi che alimenta la polisemia si trova in G. LAKOFF, M. TURNER, *More than Cool Reason*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1989.

poetica», non è mai stata applicata con coerenza allo studio linguistico delle figure.⁶ Tuttavia, è abbastanza intuitiva. Per farci una prima idea, osserviamo un esempio. Se gettiamo un pezzo di legno nel camino, probabilmente non ci accorgiamo nemmeno delle sue venature. Come strumento per far fuoco, il legno non ha nulla da guadagnare o da perdere dalle sue venature. Ma se vogliamo costruire un fondo di violino, le nervature diventano un fattore essenziale della bellezza dell'oggetto. Non solo. Il liutaio userà certe precauzioni per valorizzare ulteriormente questa risorsa: per esempio, sezionerà una tavola e aprirà a libro le tavolette ottenute, in modo che il disegno delle venature formi una figura simmetrica, come in un chiasmo. Con le risorse linguistiche, ci comportiamo allo stesso modo. Negli usi strumentali, perdiamo di vista il potenziale delle risorse; negli usi valorizzanti, lo mettiamo in risalto e lo facciamo fruttare. Un esempio immediato viene dai suoni.

I suoni della lingua – i fonemi – non hanno un significato proprio. La loro funzione consiste nel tenere distinte parole diverse con significati diversi.⁷ Da un punto di vista strettamente funzionale, i suoni sono rilevanti non per il loro contenuto fonico, ma esclusivamente per le loro differenze, e per la capacità che ne consegue di differenziare parole diverse con significati diversi. Al tempo stesso, le proprietà acustiche e articolatorie dei suoni della lingua li rendono virtualmente capaci, come tutti i suoni, di evocare simbolicamente esperienze e addirittura nuclei concettuali caratteristici: le consonanti fricative come *f*, *v* o *s* sibilano o fischiano; i suoni nasali come *m*, *n* o *gn* sono percepiti come morbidi; le vocali anteriori, in particolare *i*, hanno un timbro chiaro, mentre le vocali posteriori, in particolare *u*, hanno un timbro scuro, e così via.

Nella maggior parte delle parole – per esempio in parole come *muro*, *pino*, *nuvola* o *mare* – le virtù espressive dei suoni restano inerti. Solo in alcuni casi – nel caso di parole dette onomatopeiche, come *mormorio*, *lugubre*, *nenia*, ad esempio – l'incontro con i significati risveglia il potenziale espressivo dei suoni. Negli usi strumentali della lingua, il potere evocativo dei suoni, funzionalmente non pertinente, resta inutilizzato.

⁶ R. JAKOBSON, *Closing statements: linguistics and poetics*, in *Style in Language*, a cura di Th. Sebeok, Technology Press-Wiley, New York-London 1960 (tr. it.: *Linguistica e poetica*, in R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966).

⁷ La definizione delle opposizioni fonologiche e dei fonemi sulla base della funzione distintiva è opera di N. TRUBECKOJ, *Grundzüge der Phonologie*, Praga 1939 (tr. it.: *Fondamenti di fonologia*, Einaudi, Torino 1971).

Se usciamo dall'uso strumentale, viceversa, il loro potenziale è pronto a essere valorizzato. Come il liutaio, il poeta non nasconde ma mette in risalto con tecniche sapienti il potere del suono. In questa terzina di Dante, l'effetto del tremolio si propaga oltre la parola onomatopeica *tremolar* sull'onda della distribuzione del suono *r*, fino a dipingere impressionisticamente il tremolio del mare all'alba:

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina.

2. Valorizzazione, funzionalità, strumentalità

Nelle figure di suono, e più in generale sul piano dell'espressione, la valorizzazione è immediatamente visibile ma ha un limite: è totalmente eccentrica rispetto alla funzione. Le disposizioni di suono danno certamente un contributo al messaggio, come si vede dall'esempio di Dante; tuttavia, questo contributo si basa su proprietà dei suoni estranee alla funzione distintiva. La funzione, d'altra parte, è strumentale; valorizzare, dunque, significa uscire al tempo stesso dalla dimensione strumentale e dalla funzione. Nelle figure del piano del contenuto, viceversa, la valorizzazione è interna alla funzione: questo implica che si possono valorizzare le risorse senza abbandonare il terreno della funzione. Se riusciamo a chiarire questo punto, diventa possibile inserire le metafore, e più in generale le espressioni dal significato conflittuale, nell'alveo principale della ricerca linguistica, e in particolare della sintassi.

La funzione delle strutture sintattiche è combinare segni e concetti semplici per formare segni e concetti complessi. Ora, questa funzione non è necessariamente strumentale: la combinazione di segni semplici per formare strutture complesse può essere realizzata sia in modo strumentale, sia in modo valorizzante e creativo. L'impalcatura formale di una struttura sintattica – in primo luogo di una frase – è usata in modo strumentale quando connette i concetti atomici in modo tale da rispecchiare una struttura concettuale condivisa indipendentemente. Un'espressione come *Gli versavano vino nei bicchieri*, ad esempio, dipinge uno stato di cose che fa parte del nostro patrimonio di concetti condivisi. La forma di espressione ripropone una rete di relazioni già attivata sul piano concettuale; di conseguenza, il suo potenziale di con-

nessione non è valorizzato. La stessa impalcatura formale è valorizzata quando connette i concetti secondo schemi inaspettati, non attivati nella struttura indipendente dei concetti condivisi, e quindi in modo creativo. Ora, la combinazione conflittuale non è altro che la punta avanzata della combinazione creativa. Una combinazione come *Gli versavano silenzio nei pensieri*, per esempio, è conflittuale perché il referente del nome che occupa la relazione grammaticale di complemento oggetto – il silenzio – è incompatibile con i requisiti di coerenza che discendono dal contenuto del verbo: il silenzio non è una sostanza concreta e liquida che si possa versare. Ed è creativa perché disegna una struttura semantica che non rispecchia nessun modello disponibile nel nostro patrimonio condiviso di concetti e relazioni concettuali. Il significato complesso conflittuale, e dunque creativo, non è concepibile indipendentemente dalla sua articolazione linguistica.

Se questo è vero, i significati conflittuali, e quindi le figure vive, non solo rientrano a pieno titolo nell'ambito delle espressioni linguistiche significanti, ma godono in più del privilegio epistemologico di sottolineare il potere autonomo di connessione e il potenziale creativo delle strutture sintattiche formali, che è messo in ombra dalle connessioni coerenti. Spostando l'attenzione dalla funzione rappresentativa e mimetica delle strutture sintattiche al loro potenziale creativo indipendente, l'osservazione dei significati conflittuali ridisegna la relazione tra funzioni, valorizzazione e strumentalità. Nell'ambito della sintassi, l'opposizione non è tra funzionalità strumentale e valorizzazione non funzionale, ma tra funzionalità strumentale e funzionalità valorizzante. L'idea di una funzionalità non strumentale fa fatica a farsi strada,⁸ ma gode di una base empirica inconfutabile proprio sul terreno della sintassi: la possibilità formale di costruire significati complessi conflittuali.

La caduta del pregiudizio epistemologico verso il conflitto concettuale ha ricadute profonde sulla ricerca linguistica. L'osservazione esclusiva

⁸ La definizione funzionale-strumentale della lingua è di K. BÜHLER, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Fischer, Jena 1934; Fischer, Stuttgart 1965 (tr. it.: *Teoria del linguaggio*, Armando, Roma 1987). Nell'ottica funzionale-strumentale, l'idea stessa di una funzione non strumentale appare contraddittoria. Ora, questo vale certamente per tutti gli altri livelli della descrizione linguistica, ma non per la sintassi. Se la connessione sintattica fosse puramente strumentale, sarebbe impossibile giustificare la sua potenzialità creativa. Ma la creatività delle strutture sintattiche è un dato inconfutabile, che la riflessione epistemologica sulla natura delle strutture non può negare ma deve poter giustificare.

dei significati coerenti crea facilmente l'illusione ottica che «The linguistic form is a diagram of conceptual structure»,⁹ e cioè che la struttura sintattica si limiti a riflettere una struttura concettuale indipendente. Ora, i significati conflittuali non possono riprodurre un modello concettuale indipendente, che per definizione non è disponibile; possono solo essere concepiti come costruzioni semantiche grazie alla capacità delle strutture sintattiche formali di imporre ai concetti uno stampo autonomo dalla loro struttura, e in particolare dalla coerenza. Nella connessione sintattica, il ruolo delle relazioni iconiche, e in particolare diagrammatiche, è molto ampio; tuttavia, la possibilità logica del conflitto e della creazione richiede che ci sia in ogni frase almeno un nucleo ristretto di strutture formali insensibili alla pressione dei concetti. L'interazione tra il potenziale di connessione delle strutture sintattiche autonome e la loro disponibilità a mettersi al servizio di strutture concettuali a loro volta autonome è un oggetto di studio empirico osservabile nella struttura di ogni frase.¹⁰

⁹ J. HAIMAN, *Introduction*, in *Iconicity in syntax*, a cura di Id., John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1985, p. 2. A partire dalla tripartizione di Peirce tra indici, icone e simboli, l'icona è considerata un segno che rimanda a un contenuto sulla base di una somiglianza: si veda CH.S. PEIRCE, *Collected Papers*, vol. II: *Elements of Logic, Book II, Speculative Grammar*, Cambridge (Mass.) 1932; tr. it. parziale: *Semiotica. Testi scelti*, Torino, Einaudi 1970. All'interno delle icone, si distinguono le immagini e i diagrammi: si veda R. JAKOBSON, *A la recherche de l'essence du langage*, in "Diogène", LI (1966) (tr. it.: *Alla ricerca dell'essenza del linguaggio*, in *I problemi attuali della linguistica*, Bompiani, Milano 1968). Le immagini si basano su una somiglianza puntuale: è il caso, per esempio, di un ritratto che richiama i tratti della fisionomia della persona. I diagrammi riproducono, per somiglianza o, in certi casi, per identità, non direttamente gli oggetti puntuali ma le relazioni nelle quali entrano. Quando si parla di iconismo in sintassi, l'idea è che la rete di relazioni tra le forme di espressione riproduca la rete di relazioni tra i concetti espressi. L'idea risale a L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus, German Text with English Translation*, Routledge & Kegan Paul, London 1961² (tr. it.: *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino 1989, § 2.15): «Che gli elementi di un'immagine [*Bild*] siano in una determinata relazione l'uno con l'altro rappresenta che le cose sono in questa relazione l'una con l'altra».

¹⁰ Sulla differenza e sull'interazione tra un regime di codifica autonomo, formale e relazionale, attivo nel nucleo della frase, e un regime di codifica iconico, attivo negli strati periferici, rinvio a M. PRANDI, *The Building Blocks of Meaning*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2004, pp. 60-68.

3. Struttura concettuale della proiezione metaforica

Una metafora può essere definita come il trasferimento in un ambiente concettuale dato di un concetto estraneo. Nella metafora conflittuale, il trasferimento è una conseguenza del conflitto tra un concetto coerente con il testo o l'ambiente comunicativo nel quale si inserisce, che Black (1954) chiama *frame*, cornice, e un concetto estraneo e incoerente che Black chiama *focus*, fuoco. Nell'espressione *La luna sorride* (Blake: *The moon smiles*), ad esempio, *la luna* rappresenta la cornice coerente – la poesia descrive un paesaggio illuminato dalla luna – mentre il verbo *sorridere* rappresenta il fuoco incoerente. Nel momento in cui l'espressione è interpretata come una metafora, il concetto di sorriso, coerente con gli esseri umani, è trasferito nell'ambito della natura inanimata, dove riceve il soggetto incoerente *la luna*. Il trasferimento, a sua volta, provoca interazione: il concetto coerente con l'isotopia del testo, che Richards chiama *tenore*, interagisce con il concetto estraneo che Black chiama *soggetto sussidiario*.¹¹ Nel nostro esempio, il tenore è la luna, mentre il soggetto sussidiario è l'essere umano, che interagisce con la luna in quanto soggetto elettivo coerente del verbo *sognare*.¹² Quando la metafora è viva, come nel nostro caso, l'interazione si traduce in proiezione: tutto il sistema di concetti coerenti che ruota intorno al soggetto sussidiario – la sua distribuzione coerente – è pronto a essere applicato al tenore. Se la luna sorride, ad esempio, è un essere umano; a questo punto, la struttura della proiezione ci autorizza a trasferire sulla luna tutto quello che è coerente

¹¹ La distinzione tra la cornice coerente e il fuoco estraneo nella metafora e, più in generale, nelle connessioni conflittuali, è di M. BLACK, *Metaphor*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", LV (1954), rist. in ID., *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca-London 1962 (tr. it.: *Metafora*, in ID., *Modelli e metafore*, Pratiche, Parma 1983). Il concetto di soggetto sussidiario è nel saggio citato di Black, mentre quello di tenore – il tema sul quale la metafora verte – è definito da I.A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford 1936 (tr. it. *La filosofia della retorica*, Feltrinelli, Milano 1967).

¹² I concetti di fuoco e cornice descrivono i costituenti *in praesentia* dell'espressione conflittuale. Come mostra l'esempio, tuttavia, i concetti che interagiscono nella metafora, cioè il tenore e il soggetto sussidiario, possono essere sia concetti presenti nell'espressione, sia concetti latenti. Nel nostro esempio – *La luna sorride* – il soggetto sussidiario che interagisce con la luna – l'essere umano – è un concetto latente, coerente con il verbo *sorridere*. In *Abi angosciata e dispietata lima / che sordamente la mia vita scemi* (Dante), il tenore al quale il fuoco *lima* si riferisce in modo metaforico – *la donna* – non compare nell'espressione, ma è una controparte, coerente con la cornice, del fuoco.

dire di un essere umano. Detto di passaggio, la struttura della proiezione mostra che il pensiero metaforico, anche se scatenato da un conflitto concettuale, è una provincia del pensiero coerente.

La distribuzione coerente si definisce in modo diverso per i concetti classificatori, saturi, come i nomi di oggetti, e per i concetti relazionali, insaturi, come i verbi, gli aggettivi e i nomi di qualità e processi.¹³

La distribuzione di un termine relazionale si definisce sulla base degli argomenti coerenti e appropriati che è pronto a ricevere. Il verbo *versare*, ad esempio, ha come oggetto diretto coerente una sostanza concreta e liquida e come destinazione una relazione spaziale. Quando Fogazzaro scrive *Gli versavano silenzio nei pensieri*, siamo autorizzati a proiettare sul silenzio una sostanza liquida come l'acqua e vedere nei pensieri un luogo. Il verbo *mietere*, invece, ha come oggetto diretto il grano. Quando Verga scrive *La malaria si poteva mietere*, siamo autorizzati a proiettare sulla malaria il grano.

La distribuzione di un termine puntuale si definisce sulla base dell'insieme dei predicati coerenti e appropriati che gli possono essere applicati. Un libro, ad esempio, non è soltanto un oggetto che presenta certe proprietà osservabili. È anche, e soprattutto, un supporto di testo che si può scrivere o leggere, sfogliare, e il depositario del pensiero di un autore che ci racconta una storia o difende una teoria. Tutta questa rete di

¹³ La distinzione tra concetti classificatori e concetti relazionali risale ad ARISTOTELE, *Categorie*, 5, 2a, in ID., *The Categories; On Interpretation*, The Loeb Classical Library, William Heinemann - Harvard University Press, London-Cambridge (Mass.) 1962 (tr. it. in ARISTOTELE, *Categorie, Dell'espressione, Primi analitici*, in ID., *Opere*, vol. I, Laterza, Bari 1973). La distinzione tra espressioni sature e insature è formulata in ambito logico-filosofico da G. FREGE, *Funktion und Begriff*, Pohle, Jena 1891 (tr. it.: *Funzione e concetto*, in ID., *Senso, funzione e concetto*, a cura di C. Penco e E. Picardi, Laterza, Roma-Bari 2007), e applicata alla descrizione linguistica da L. TESNIÈRE, *Éléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, Paris 1959. I concetti classificatori sono significati di espressioni sature, cioè di espressioni che riescono a svolgere da sole la loro funzione. I concetti relazionali sono significati di espressioni insature, che per svolgere la loro funzione hanno bisogno di entrare in relazione con altri elementi. La funzione di un nome preceduto da un articolo, ad esempio, è l'identificazione di un referente. Ora, l'espressione riesce a svolgere questa funzione da sola: è satura. Un verbo ha la funzione di mettere in opera un processo. Per questo, però, ha bisogno di entrare in relazione con un certo numero di argomenti: è insaturo. Quando un verbo ha ricevuto i suoi argomenti, designa a sua volta un concetto saturo. La distribuzione coerente dei termini relazionali e classificatori è definita da G. GROSS, *Manuel d'analyse linguistique*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2012.

relazioni è pronta a essere proiettata in caso di uso metaforico. Quando un monumento è visto come un libro, come in *The stones of Venice* di Ruskin, tutte le proprietà inerenti e relazionali del libro possono essere proiettate. Se siamo capaci di decifrare la sua scrittura, di capire il linguaggio nel quale è scritto e interpretare correttamente il suo messaggio, un monumento diventa un documento.

Come risulta dagli esempi, la distribuzione di un concetto puntuale è enormemente più ricca di quella di un concetto relazionale. Tuttavia, questo non limita il potere di proiezione di un termine relazionale. In effetti, ogni concetto puntuale trascina con sé tutta la rete di relazioni che lo avvolge anche quando è proiettato come argomento coerente di un termine relazionale, per esempio di un verbo. Quando H.B. de Saussure scrive che *Il sole versava grandi fiotti di luce sul Monte Bianco* (*Le soleil versait à grands flots sa lumière sur le Mont Blanc*), il verbo *versare* proietta sulla luce il suo oggetto coerente: la luce diventa liquida, e quindi pronta ad accogliere tutte le proprietà di un liquido come l'acqua e a entrare in tutti i processi nei quali l'acqua può entrare coerentemente. Malgrado la sua estensione e complessità, la rete virtuale di proiezioni aperta da un trasferimento metaforico è in linea di principio aperta allo studio empirico, dato che coincide con la distribuzione coerente del soggetto sussidiario. Naturalmente, in un testo dato solo alcune proiezioni saranno pertinenti, mentre altre rimarranno nell'ombra. Tuttavia, è importante rendersi conto di quali sono i limiti all'interno dei quali la proiezione è in grado di operare.

4. Il conflitto e la proiezione tra poesia e scienza

4.1. La creatività scientifica

Quando si pensa al nesso tra creatività e conflitto si pensa in primo luogo alle metafore poetiche. Ma questo è un errore: il conflitto è alla base della creazione anche nell'ambito dei concetti coerenti, in primo luogo nelle scienze e nella filosofia.

Quando pensiamo a concetti metaforici coerenti, pensiamo in primo luogo ai concetti metaforici condivisi sui quali hanno attirato l'attenzione Lakoff e Johnson: per esempio, la vita come viaggio, il denaro liquido, le emozioni come persone care. Tuttavia, ci sono due differenze essenziali tra i concetti metaforici quotidiani e quelli che popolano i testi scientifici

e filosofici. I concetti quotidiani nascono da un terreno concettuale coerente e fanno parte di un patrimonio anonimo trasmesso di generazione in generazione. Come le metafore poetiche, viceversa, i concetti metaforici più significativi della filosofia, della ricerca scientifica, e persino dei repertori terminologici più comuni, nascono da combinazioni conflittuali e hanno un autore.

Prima di raggiungere la coerenza e l'uso condiviso come concetti riconosciuti dalla comunità scientifica, le combinazioni conflittuali impegnate nella creazione di concetti nuovi cambiano in profondità il profilo acquisito dei concetti noti sotto la pressione di concetti estranei. Prima di diventare un termine tecnico dell'epistemologia, ad esempio, l'idea di *rivoluzione scientifica* formulata da Kuhn¹⁴ è nata come una combinazione conflittuale, che sfida l'idea tradizionale di un progresso lineare della ricerca scientifica grazie al concetto estraneo e traumatico di rivoluzione politica. I primi passi della creazione di questi concetti seguono dunque la stessa strada delle metafore poetiche: attraverso un conflitto provocato dall'espressione linguistica, un concetto estraneo mette in discussione l'identità di un concetto familiare. Come l'identità dell'amore è messa in discussione dal concetto estraneo di erba spontanea nella metafora di Nievo, così la concezione lineare del progresso scientifico è messa in discussione dal concetto di rivoluzione in Kuhn. Più in generale, per essere creativa, una metafora deve mettere in discussione l'identità acquisita del tenore.¹⁵ Dopo la fase creativa del conflitto, i destini dei due tipi di metafore si biforcano.

La metafora poetica è un gioco disinteressato. La metafora scientifica e filosofica, viceversa, è destinata a elaborare un nuovo concetto che incorpora in una struttura coerente i frutti del conflitto. Per fare questo, deve selezionare con severità, tra tutte le proiezioni autorizzate dal modello estraneo, solo quelle che generano previsioni empiriche coerenti tra di loro e aperte alla falsificazione. In casi come questi, la coerenza dei

¹⁴ TH.S. KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1962.

¹⁵ Il carattere conflittuale delle metafore creatrici di concetti scientifici è sottolineato da M.B. HESSE, *The Explanatory Function of Metaphor*, in *Logic, Methodology, and Philosophy of Science*, a cura di Y. Bar-Hillel, North Holland, Amsterdam 1965, pp. 157-177, rist. in *Models and Analogies in Science*, a cura di M.B. Hesse, University of Notre Dame Press, South Bend 1966, p. 160: «It is necessary that there should be patent falsehood or even absurdity in taking the conjunction literally. Man is not, literally, a wolf; gases are not in the usual sense collections of massive particles».

concetti metaforici non è, come nel caso dei concetti metaforici anonimi della lingua comune, semplice assenza di conflitto, ma l'esito di un processo dinamico di elaborazione collettiva di un concetto nato da un conflitto che nella sua prima fase ha messo sotto pressione il tenore coerente.

Il destino della creazione poetica è profondamente diverso: la metafora poetica, liberata dal vincolo della coerenza concettuale, ci spinge a giocare fino in fondo la carta del conflitto, valorizzando al massimo la rete di proiezioni disponibili non solo per interpretare una singola espressione ma anche, come vedremo, per moltiplicare le forme di espressione disponibili.

4.2. Il gioco poetico: l'idea di sciame metaforico

L'idea di sciame metaforico è una conseguenza diretta dell'idea di proiezione che ho illustrato. Il trasferimento di un concetto per mezzo di un'espressione innesta una rete di proiezioni virtuali interconnesse. Siccome è innescata da un significato conflittuale, questa rete virtuale di proiezioni è incoerente con la nostra ontologia naturale:¹⁶ nella carta costituzionale che regola il nostro accesso al mondo la luce, ad esempio, non è una sostanza liquida. Al tempo stesso, la rete ha una struttura interna coerente, dato che si fonda sulla distribuzione coerente di un concetto – il concetto di sostanza liquida. Grazie alla sua coerenza interna, la rete di proiezioni virtuali può essere ricondotta a un concetto metaforico ben definito. Un'espressione come *Il sole versava grandi fiotti di luce sul Monte Bianco*, ad esempio, è sufficiente per dare accesso a un concetto metaforico conflittuale – LA LUCE È UNA SOSTANZA LIQUIDA – che ha la stessa struttura di un concetto metaforico coerente come UNA DISCUSSIONE È UNA GUERRA.

Al di là delle differenze essenziali, i due tipi di concetti hanno in comune un potere di generazione. Un concetto metaforico coerente motiva un certo numero di estensioni lessicali. Se il denaro è liquido, per esempio, è coerente versarlo, prelevarlo, congelarlo; scorre a fiumi e ci

¹⁶ L'ontologia naturale, sulla base della quale giudichiamo un significato complesso coerente o incoerente, è formata da un sistema di presupposti condivisi che regolano, prima ancora del pensiero e della sua espressione linguistica, il nostro comportamento coerente. Si veda M. PRANDI, *Selection Restrictions as Ultimate Presuppositions of Natural Ontology*, in "Topoi" XXV (2016), pp. 73-81. Le ragioni per cui riteniamo che *La luna sorride* costruisce un significato incoerente sono le stesse per cui non chiederemmo mai un'informazione alla luna.

sono flussi di denaro, e così via. Un concetto metaforico conflittuale, allo stesso modo, rende pensabile una grande quantità di espressioni metaforiche imparentate. Nei limiti del gioco metaforico, se la luce è liquida può essere versata, scorrere e piovere; può formare fiumi, torrenti e pozze, gocce e cascate, e così via. Una metafora conflittuale, circondata dalla rete virtuale di proiezioni che autorizza, può rimanere un'espressione isolata. Ma può anche accadere che il concetto al quale dà accesso si stabilizzi e generi una costellazione di espressioni all'interno di un'opera, della produzione di un autore, o di tutta una tradizione letteraria. Al momento di battezzare una simile costellazione di espressioni, la parola *sciame* mi è sembrata la più adatta perché suggerisce esattamente le inferenze pertinenti: l'imprevedibilità nel tempo, nel luogo e nelle dimensioni, un'alta mobilità e una densità diseguale.

L'idea di sciame metaforico è uno strumento linguistico di analisi dei testi, e in particolare dei testi letterari: il grado di stabilizzazione di un concetto metaforico, l'ampiezza e la densità dello sciame di espressioni che genera, in effetti, sono fatti empirici che possono essere verificati solo in un corpus di testi. Nel prossimo paragrafo analizzerò, a titolo di esempio, lo sciame metaforico della luce liquida come prende forma in due tradizioni poetiche indipendenti: il romanticismo inglese e il simbolismo francese.

4.3. Lo sciame della luce liquida nella poesia romantica inglese e nel simbolismo francese

La metafora della luce liquida ha una storia lunga: è attestata in Ennio – *Liquidas [...] aetheris ora* – e Lucrezio – *Liquidi fons luminis [...] sol* – e riaffiora nel Paradiso di Dante:

E vidi lume in forma di rivera¹⁷
fulvido di fulgore, intra due rive
dipinte di mirabil primavera.

Tuttavia, i momenti di massima densità sono il romanticismo inglese e il simbolismo francese; in entrambi i casi, colpisce la grande varietà di forme.

¹⁷ In uno haiku giapponese citato da M.K. HIRAGA, *Metaphor and Iconicity. A cognitive Approach to Analysing Texts*, Palgrave Macmillan, London 2005, p. 9, la Via Lattea è chiamata *ama no gawa*, “il fiume del cielo”.

La luce compare come oggetto di *versare* e dell'uso transitivo di *piovere*:

1. He *pour'd his light* & all his Sons & daughters *pour'd their light* (Blake)
2. Like a star *Which pours* beyond the sea *one steadfast beam* (Shelley)
3. The dim and horned moon hung low, and *poured*
A sea of lustre on the horizon's verge
That overflowed its mountains (Shelley)
4. All suns and constellations *shower*
On thee *a light*, a life, a power (Shelley)
5. When the pale moonbeam [...] *Sheds a flood of silver sheen* (Shelley)
6. The free heaven [...] *rains fresh light and dew*
On the wide earth (Shelley)
7. When from the moist moon *rains*
The inmost shower of its white fire (Shelley)
8. Sa [of God] *prunelle*,
Formidable, *versait la lueur éternelle* (Hugo)
9. Quand le ciel [...] nous *verse un jour noir* plus triste que les nuits (Baudelaire)
10. Un astre noir *versant la lumière* et le bonheur (Baudelaire)
11. *L'éclair de côté que coulait* votre oeil (Verlaine)

Allo stesso modo si comporta la luce in posizione di soggetto di *scorrere* o dell'uso intransitivo di *piovere* con il soggetto espresso:

12. The *light that flow'd down* on the winds (Blake)
13. But He beholds *the light*, and whence *it flows* (William Wordsworth)
14. *The light* of the morning *is flowing* (Charlotte Brontë)
15. *The milky way* Among the stars in virgin splendour *pours* (Keats)
16. *The light which streams* here (Byron)
17. *The stars of light, Which drop* like fruit unto the earth (Blake)
18. *The beam pours in* (Byron)
19. The wide sky *Flooded with lightning* (Shelley)
20. [...] *its light* [of a planet] *rained through*
Like a shower of crimson dew (Shelley)
21. *Une flamme immortelle*
coulait dans les parfums (Desbordes-Valmore)
22. *L'astre coule* et fait *un ruisseau* (Leconte de Lisle)
23. *La lumière a coulé* (Hugo)
24. Dans l'air où *coulait le soleil* (Desbordes-Valmore)
25. Le *soleil à pleins feux ruisselait* dans les champs (Desbordes-Valmore)
26. *Le soleil, le soir, ruisselant* et superbe (Baudelaire)
27. *La flamme auguste qui ruisselle* (Dierx)

28. *Feu si doux*
qui du haut des cieux ruisselles (Hugo)
29. Il est étendu dans l'herbe [...] où *la lumière pleut* (Rimbaud)
30. Mais, vers l'est, *une lueur blanche*,
 [...] nage, *pleut*, se disperse,
 [...] *tourbillonne*, retombe, et *verse*
son diaphane et doux brouillard (Leconte de Lisle)

Se la luce è liquida, bagna:

31. *Baigné de lumière*, / il se tenait debout (Baudelaire)
32. Ils le virent soudain *baigné par la lumière* (Leconte de Lisle)
33. Une ascension d'anges [...] tout *baignés de lumières étranges* (Hugo)

Le masse liquida come l'acqua ricevono quantificatori complessi che danno loro una forma dinamica. Tutte queste forme possono essere attribuite alla luce:

34. It was *a stream of living beams*, whose bank
 On either side by the cloud's cleft was made;
 And where its chasms *that flood of glory* drank,
 Its *waves* gushed forth like fire [...] the shade
 Of her bright image floated on *the river*
Of liquid light (Shelley)
35. *day's purple stream* (Shelley)
36. In *its stream* immersed, / *The lamps of Heaven flash with a softer light*
 (Shelley)
37. the *sunny streams* and grassy shelves (Shelley)
38. from *Heaven's high Streams* (Blake)
39. I stood in the *Streams / Of Heaven's bright beams* (Blake)
40. Long *streams of light* o'er dancing waves expand! (Byron)
41. The quivering vapours of dim *noontide*,
 Which *like a sea* o'er the warm earth glide,
 In which every sound, and odour, and *beam*,
 Move, as reeds in a single *stream* (Shelley)
42. Seest thou the sunbeam's yellow glow,
 That robes with *liquid streams of light* (Shelley)
43. Like waters shot from some high crag,
 The *lightning fell*, with never a jag
A river steep and wide (Coleridge)
44. It [the young moon] floats upon *the sunset's sea of beams*,
 Whose *golden waves* in many a purple line
 Fade fast, till borne on *sunlight's ebbing streams*,

- Dilating, on earth's verge the sunken meteor gleams (Shelley)
45. Yet not the golden islands
That gleam amid yon *flood of purple light* (Shelley)
46. *the floods of light*
Which flow over the world (Shelley)
47. Yet not the golden islands
Gleaming in yon *flood of light* (Shelley)
48. *a Shower of fire* (Blake)
49. *The silver moonbeam pours her ray;*
[...] *It dances in the cascade's spray* (Shelley)
50. *the fountain light of all our day* (William Wordsworth)
51. *Thou Eglantine, so bright with sunny showers* (William Wordsworth)
52. *a flying sunshiny shower* (Dorothy Wordsworth)
53. There hangs by unseen film, an orb'd *drop / Of light*, and that is love (Keats)
54. *Des torrents de lumière* (Hugo)
55. Et qu'elle ruisselle elle-même, *cette incandescente ardeur*, [...] *torrent de lumières* prodigués dans un commun et rapide écoulement (Michelet)
56. Melaenis, *baignée aux flots de la lumière* (Bouilhet)
57. Un *flot ruisselant d'éther et de lumière* (de Banville)
58. D'éblouissants *effluves de lumière* (Leconte de Lisle)

Ciò che si predica della luce può essere attribuito al suo rovescio – alle tenebre o all'ombra:

59. *Darkness more dread than night was poured upon the ground* (Shelley)
60. Yet its two eyes are *heavens*
Of liquid darkness (Shelley)
61. Le ciel *versait des ténèbres* (Baudelaire).
62. Le cyprès *verse l'ombre* à la mort (Murger)
63. Au jardin dévasté qui *versa de l'ombrage* (Desbordes-Valmore)
64. Et Dieu nous *verse* encor *la nuit* égale au jour (Desbordes-Valmore)
65. Le hêtre aux champs, l'aulne, l'ormeau, l'érable,
Versent l'ombre pour rien (Hugo)
66. En *versant* sur lui *l'ombre ou la flamme* (Hugo)
67. Mais, vers l'est, une lueur blanche, / [...] *verse*
son diaphane et doux brouillard (Leconte de Lisle)
68. Un cèdre immobile [...] *versant l'ombre* immense aux nations tremblantes (Leconte de Lisle)

Negli esempi che seguono, il tenore metaforico – la luce – è a sua volta designato da una metafora o da una metonimia:

69. *Un jour vif* [...] *versait à pleins carreaux sa nappe* triomphale (Dierx)
70. *Le soleil* [...] / *verse l'amour brûlant* à la terre ravie (Rimbaud)

71. *Le jour versait sa flamme et la nuit sa rosée* (Leconte de Lisle)
 72. *Le soleil s'élargit et verse plus de flamme* (Leconte de Lisle)
 73. *La lune froide verse au loin sa pâle flamme* (Leconte de Lisle)
 74. *Si midi, du ciel pur, verse sa lave blanche* (Leconte de Lisle)
 75. *Sur les prés chevelus, / la lune verse sa chimère* (Mallarmé)
 76. *L'or fluide du jour jaillit en gerbes vives* (Leconte de Lisle)
 77. *Un flot d'or ruissela sur elle, et la lumière [...] / la renversa* (Dierx)
 78. *When the stars threw down their spears,
And water'd heaven with their tears* (Blake)
 79. *Car ce sont des pleurs de lumière / [...] que vous versez* (Prudhomme)
 80. *day's purple stream* (Shelley)
 81. *upon the sunset's sea of beams* (Shelley)
 82. *Or when the moonlight poured a holier day* (Shelley)
 83. *The silver moonbeam pours her ray* (Shelley)
 84. *The moon rains out her beams, and Heaven is overflow'd* (Shelley)
 85. *Or, ce jour-là, c'était le plus beau qu'eût encore
versé sur l'univers la radieuse aurore* (Hugo)
 86. *Il contemple la lune qui verse / un cône de rayons extatiques* (Lautréamont),
 87. *Les jours / nous versent les rayons, les parfums, les amours* (Hugo)
 88. *Son immense rayon [...] / leur verse l'aurore* (Hugo)
 89. *Le soir qui verse, ô mystère!
Le ciel noir [obscurity] sur le ciel bleu [light]* (Hugo)
 90. *Du haut des nuits, / pleuvent, poussière d'aurore, / les astres épanouis* (Hugo)
 91. *Des lustres / qui versent la folie à ce bal tournoyant* (Baudelaire)
 92. *O lampes qui versez l'oubli!* (Leconte de Lisle)

Un caso particolare è l'astrazione, che si riferisce alla luce attraverso una delle sue proprietà:

93. *Il est doux [...] de voir [...] / la lune verser son pâle enchantement* (Baudelaire)
 94. *It will not bear the brightness of the day, / Which streams* (Byron)
 95. *O horrible! O dreadful state! those whom I loved best
On whom I pour'd the beauties of my light adorning them
With jewels & precious ornament labour'd with art divine* (Blake)
 96. *Une aube affaiblie / verse par les champs
la mélancolie / des soleils couchants* (Verlaine)
 97. *Le temps [...] / versera de ses mains funèbres
[...] l'épouvantement des ténèbres* (Bouilhet)
 98. *O mes soeurs, nous versons toutes de la clarté* (Hugo)
 99. *Les astres attendris ont, comme une rosée,
versé des lueurs d'or sur sa joue irisée* (Leconte de Lisle)
 100. *La noire marée / va te verser l'oubli de son ombre sacrée* (Leconte de Lisle)
 101. *La solennité de la nuit, comme un fleuve,
sur Paris dormant ruisselait* (Baudelaire)

Ci sono anche casi nei quali la luce si riferisce per metonimia o per metafora a referenti diversi, come la vista in (102) o la civiltà in (108-109):

102. «Away, away! let the leech essay
To pour the light on Allan's eyes» (Byron)
103. Hast thou not seen, officious with delight,
 Move through the illumined air about the flower
The Bee, that fears to drink its purple light,
 Lest danger lurk within that Rose's bower? (Shelley)
104. *Je versais dans ton sein la lumière et la vie!* (Leconte de Lisle)
105. Saint-Esprit, Dieu puissant, *versez-leur la lumière* (Verlaine)
106. L'on eût dit que *ses larmes étaient*
de la lumière en pleurs coulant de deux étoiles (Hugo)
107. It [thine own heart] is a paradise
 [...] *Sweet streams of sunny thought*, [...] / Are there (Shelley)
108. The immense *flood of Grecian light & glory*
 which is coming on Europe (Blake)
109. Où tu [Italia] courais, versant ta lumière en tout lieu! (Leconte de Lisle)
110. *All the overflowing stars rain down prolific pains* (Blake)
111. Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,
 ô démon sans pitié! *Verse-moi moins de flamme* (Baudelaire)

Nell'esempio seguente, la *coupe* può essere interpretata come metonimia della luce a condizione che la luce sia metaforicamente liquida:

112. L'aurore aux pavots dormants / *verse sa coupe* enchantée (Hugo)

Negli esempi seguenti, la luce è tenore o soggetto sussidiario di una similitudine:

113. [...] *its light* [of a planet] *rained through*
Like a shower of crimson dew (Shelley)
114. I see the waves upon the shore,
Like light dissolved in star-showers (Shelley)
115. The awful shadow of some unseen Power
 [...] *Like moonbeams that behind some piny mountain shower* (Shelley)

5. Conclusioni

La grande varietà di forme che uno stesso tema metaforico può presentare, che documenta la creatività del pensiero basata sul conflitto con-

cettuale, ci riporta, in un percorso circolare, verso l'idea di partenza: le metafore sono in primo luogo espressioni linguistiche che, oltre a condividere le proprietà grammaticali e concettuali di tutte le espressioni, presentano un supplemento di struttura grazie al conflitto. Il fuoco di una metafora è pronto a occupare tutte le posizioni disponibili in una frase: il nome referenziale, il nome predicativo, il verbo, l'aggettivo, l'avverbio, e persino la preposizione.¹⁸ Lo studio delle molteplici incarnazioni della metafora e dei suoi molteplici punti di innesto nella struttura della frase apre un ampio orizzonte allo studio linguistico empirico, del quale l'idea di sciame metaforico è solo un'applicazione fra le tante.

¹⁸ La metonimia si differenzia dalla metafora in primo luogo perché, a causa della sua struttura concettuale, ha una distribuzione limitata nella frase. Una metonimia può coinvolgere solo concetti saturi, e cioè referenti e processi. Di conseguenza, la metonimia ha accesso al nome referenziale, al nome predicativo, o al verbo e all'aggettivo a condizione che siano saturati dai loro argomenti. Si veda M. PRANDI, *Conceptual Conflicts in Metaphor and Figurative Language*, cap. 5.

Scaffale borromaico

ALESSANDRO LEONA

Bitcoin, criptovalute e blockchain: bolla o nuovo paradigma?

Introduzione

Una criptovaluta è un'unità di scambio digitale e decentralizzata basata sulla crittografia per convalidare le transazioni e per la generazione di moneta stessa.

Per comprendere le criptovalute è opportuno fare riferimento alle origini. Fin dal 1983 era stato ipotizzato un metodo per separare l'identità delle persone dalle loro transazioni,¹ successivamente il movimento *Cypherpunks* nel proprio manifesto² ipotizza l'utilizzo di pseudonimi, firme a chiave pubblica e *proof (of work) systems* che sono alla base dello sviluppo delle criptovalute. Nel 1997 un ricercatore Microsoft, Wei Dai, ipotizza l'introduzione di B-money³ e nello stesso anno Adam Beck (hashcash) crea il primo algoritmo *proof of work* che è ancora oggi alla base della creazione di moneta digitale. Nel 2004, grazie al lavoro di Hal Finney, Nick Szabo unisce i concetti di Wei Dai e crea Bit Gold. Per avere la prima vera criptovaluta che soddisfi criteri di robustezza ed eviti il cosiddetto *double spending* è necessario arrivare al 2008 quando un fantomatico Satoshi Nakamoto pubblica l'articolo⁴ *Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System* nel quale ipotizza:

- un sistema per la firma delle transazioni
- l'utilizzo di un server di *timestamping* in cui le transazioni sono concatenate
- il *proof of work* come sistema per evitare il *double spending*
- l'utilizzo di una rete *peer to peer* per la distribuzione del *ledger* delle transazioni

¹ D. CHAUM, *Blind signatures for untraceable payments*, in *Advances in cryptology. Proceedings of Crypto 82*, Plenum Press, New York 1983, pp. 199-203.

² <<https://www.activism.net/cypherpunk/crypto-anarchy.html>>.

³ <<http://weidai.com/bmoney.txt>>.

⁴ <<https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>>.

Grazie all'unione di queste tecnologie, già esistenti in precedenza, nel 2009 il primo blocco di Bitcoin (Genesis block) è registrato nella blockchain. Il contenuto del blocco è molto indicativo, in quanto riprende la testata di "The Times" del 3 gennaio 2009 con il testo *Chancellor on brink of second bailout for banks* citando il tentativo di Alistair Darling, allora cancelliere dello Scacchiere del governo Brown di salvare il sistema bancario in crisi dal 2008.

Da quel momento a oggi la blockchain di Bitcoin è cresciuta di circa 516 000 blocchi (ne vengono immessi in media 144 al giorno, uno ogni 10 minuti), il numero di Bitcoin disponibili è cresciuto dai 50 iniziali a 16,8 milioni e la capitalizzazione è cresciuta fino a toccare 326 miliardi di dollari il 16 dicembre 2017, con un massimo di quasi 19 500 dollari per Bitcoin (BTC). Ma soprattutto oggi Bitcoin rappresenta solo 1/3 della capitalizzazione di quasi 1500 criptovalute quotate su vari *Exchange* e nel 2017 più di 800 iniziative hanno raccolto 5 miliardi di dollari attraverso un meccanismo di *crowdfunding* non regolato chiamato *Initial Coin Offering* (ICO). Inoltre il paradigma della blockchain è ormai nell'agenda strategica di molte aziende in vari settori: *fintech*, assicurazioni, logistica, alimentare, metalli preziosi, medicale e anche nel settore pubblico.

Per comprendere maggiormente le criptovalute è utile capire quali sono i mattoncini su cui si basano.

Criptografia

Il primo mattoncino utilizzato è la crittografia a chiave pubblica. Grazie a un algoritmo, chiunque può generare la propria coppia di chiavi, una chiave privata che è utilizzata per codificare un messaggio e una chiave pubblica, che l'utente distribuisce in modo che chiunque possa verificare che il messaggio provenga effettivamente da un determinato destinatario.

In maniera semplificata, come illustrato in fig. 1, se Alice vuole mandare a Bob un certo ammontare di valuta in suo possesso, firmerà con la

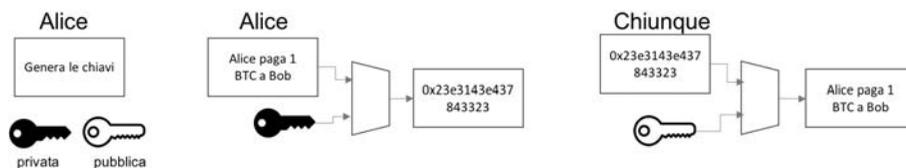


Fig. 1. Utilizzo di chiave pubblica e privata.

sua chiave privata la transazione che associa l'ammontare di valuta all'indirizzo di Bob. In questo modo chiunque potrà verificare che sia stata effettivamente Alice a mandare l'ammontare di valuta a Bob. Bitcoin utilizza la crittografia ECDSA (Elliptic Curve Digital Signature Algorithm) per generare la chiave pubblica da quella privata.⁵

Il secondo mattoncino sono le funzioni hash, che sono particolari funzioni matematiche iniettive che mappano un input di lunghezza arbitraria in un output di lunghezza fissa. In particolare SHA256 (Secure Hash Algorithm 256) produce per qualunque input una stringa di 256 bit. Es. SHA256("Almo Collegio Borromeo")= a91151fc315edc2dc2a3b80b95038159ba3d1a34fbb07d6e1a90211028383b3e.

Le funzioni hash, oltre a essere facilmente computabili, hanno le seguenti proprietà:

- effetto valanga: una piccola modifica dell'input cambia completamente l'output
- resistenza alle collisioni: dati due input x e y è altamente improbabile che $H(x)=H(y)$ ⁶
- *hiding*: dato un numero casuale r e un messaggio MSG è impossibile risalire a MSG conoscendo $H(MSG||r)$, anche considerando un *brute force attack* i tempi sono improponibili
- *puzzle friendliness*: per ogni possibile output Y di n -bit, dato un numero casuale r e un messaggio MSG è impossibile trovare $H(MSG||r)=Y$ in un tempo minore di 2^n (cicli). Questa proprietà è molto utile per capire il metodo di consenso *proof of work*, il mining e la difficoltà.

Blockchain

La blockchain (fig. 2) è un registro di blocchi concatenati uno all'altro tramite l'hash del blocco precedente. Il blocco contiene un *header*, in cui è incluso l'hash del blocco precedente, un *timestamp*, la difficoltà il *non-*

⁵ L'indirizzo del wallet si ricava da ulteriori trasformazioni della chiave pubblica, una funzione hash (SHA256) seguita da una funzione RIPEMD, per ulteriori dettagli cfr. A. ANTONOPOULOS, *Mastering Bitcoin*, O'Reilly, Sebastopol 2017².

⁶ Calcolando 2^{130} hash (con l'attuale potenza di calcolo di Bitcoin ci vogliono 2^*10^{12} anni...), questa proprietà è soddisfatta nel 99,8% dei casi.

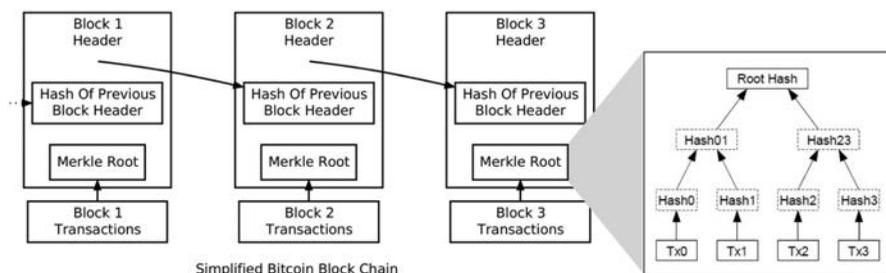


Fig. 2. Rappresentazione schematica di una blockchain.

ce, il *merkle root hash*, a seguire l'insieme di transazioni⁷ (max 1MByte per blocco).

In questo modo chiunque modifichi una transazione in un blocco romperà quel blocco e tutti i blocchi successivi. Il problema sorge se il registro è centralizzato e l'ente corrotto è il gestore del registro stesso. Per ovviare bisogna introdurre un ulteriore mattoncino.

Distributed ledger technology (DLT)

Il *ledger* è il libro mastro delle transazioni, contiene tutti i mastri che riportano le movimentazioni da un conto all'altro. A seconda della topologia di rete possiamo avere tre casi differenti (fig. 3).

Il libro mastro può essere posseduto da un unico ente al quale tutti i nodi della rete possono accedere per verificare le transazioni e il credito residuo. Si parla in questo caso di sistema "centralizzato". L'ente certificatore del registro è un ente centrale, al quale tutti i nodi hanno dato il consenso per agire da *clearing house*. Se il nodo centrale ha un blackout o è corrotto, tutta la rete è affetta.

Oppure il libro mastro può essere replicato su più nodi della rete, ad esempio per ragioni di ridondanza e sicurezza. In questo caso se un nodo della rete cade o è attaccato, gli altri nodi potranno fare riferimento alle repliche del nodo centrale. Un hacker con sufficiente capacità e mezzi

⁷ La rappresentazione a Merkle Tree consente di verificare un numero n di transazioni attraverso un numero di operazioni di hash proporzionali al logaritmo del numero di transazioni.

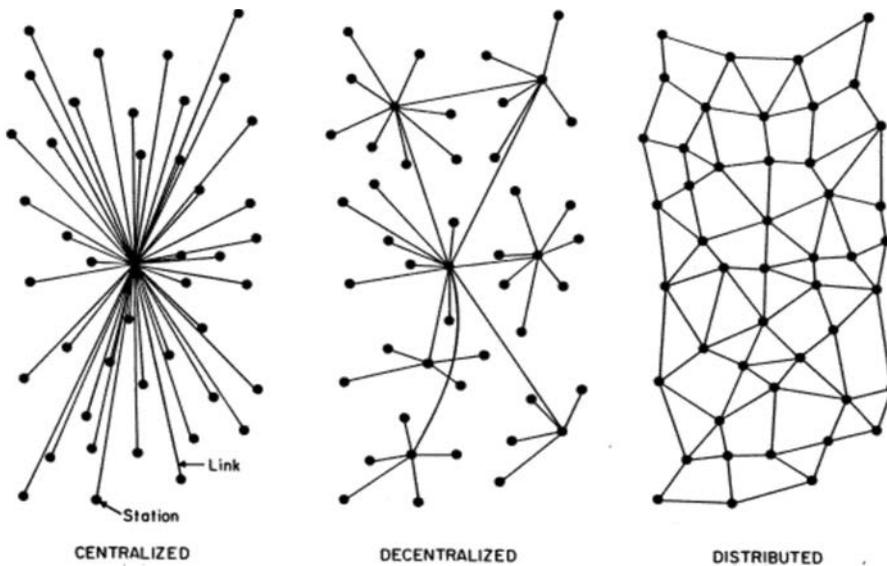


Fig. 3. Registri centralizzati, decentralizzati e distribuiti.

può comunque decidere di lanciare un attacco su più nodi e ottenere il controllo della rete.

Nell'ultimo caso, il registro è distribuito tra i nodi. Ogni nodo possiede una replica del registro e può facilmente verificare con gli altri nodi l'integrità del registro. La rete farà affidamento al registro con la catena più lunga di blocchi e automaticamente si allineerà.

Nelle reti cosiddette *permissionless* chiunque può ricoprire il ruolo di nodo, ad esempio chiunque scarichi Bitcoin core⁸ può far girare sul proprio computer un *full node*.

Un hacker per poter avere il controllo di questa rete dovrà corrompere il 50%+1 dei nodi della rete. Si dice che Bitcoin implementi un quasi *Byzantine*⁹ *fault tolerant mechanism*.

Siccome in una rete *permissionless* chiunque può essere un nodo, serve un insieme di regole per definire il funzionamento della rete.

⁸ <<https://bitcoin.org/it/scarica>>.

⁹ Rif.: problema dei generali bizantini, <http://bnrg.cs.berkeley.edu/~adj/cs16x/hand-outs/Original_Byzantine.pdf>.

Consenso e mining

I *full node* della rete svolgono un compito fondamentale, che è, secondo regole prestabilite, di verificare:

- l'integrità della blockchain controllando gli hash dei blocchi e la continuità della catena
- la firma delle transazioni, ovvero che esse provengano dagli ordinanti
- la consistenza del patrimonio degli ordinanti, ovvero che non sia possibile spendere Bitcoin non posseduti
- l'assenza di *double spending*: gli stessi Bitcoin non possono essere inviati a più destinatari
- le regole di signoraggio, ovvero che in ogni blocco non si generino più Bitcoin di quelli consentiti (attualmente 12,5 BTC per blocco)

In aggiunta ai *full node* esistono i *miners* che svolgono in competizione tra loro un esercizio matematico, la cosiddetta *proof of work*.

1. Dato un insieme di transazioni candidate a entrare nel prossimo blocco, ne selezionano un certo numero in base alle *fee* / compensi di transazione che gli ordinanti sono disposti a spendere.
2. Aggiungono una transazione (*coinbase transaction*) che attribuisce a se stessi il premio del blocco (al momento 12,5 BTC).
3. Cercano un numero casuale denominato *nonce*¹⁰ tale per cui l'hash del blocco assieme al *nonce* dia un numero inferiore al livello di difficoltà richiesta (vedi *puzzle friendliness*).
4. Una volta trovato il numero, comunicano al resto della rete il risultato e aggiungono il blocco alla blockchain.
5. Dopo sei blocchi la transazione può essere considerata confermata.

Per svolgere questo calcolo, è necessario investire in hardware e in energia, per dimostrare alla rete di aver compiuto un lavoro. La ricompensa per chi vince è la possibilità di attribuirsi il signoraggio. Per i *miners* è molto più remunerativo comportarsi bene che cercare di rompere il giocattolo.

¹⁰ *Nonce* è un numero casuale che ha un utilizzo unico: *for the nonce* significa “per l'occasione”.

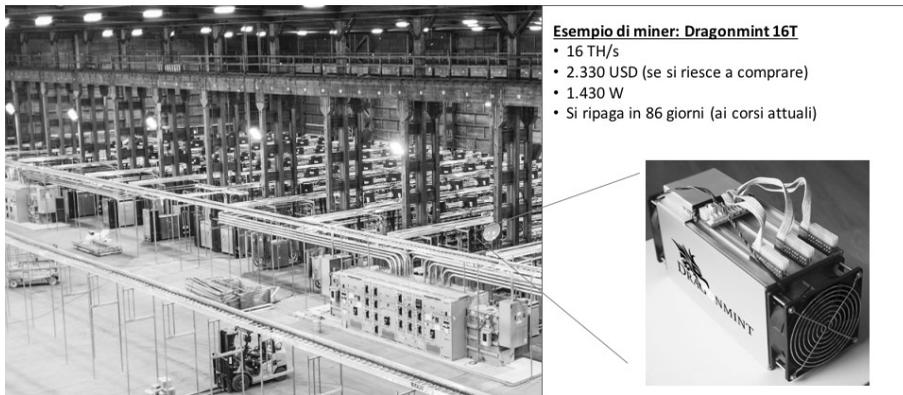


Fig. 4. Una *mining farm*.

In figura 4 una *mining farm* dove sono collocate migliaia di macchine dotate di ASIC (Application Specific Integrated Circuits), dei chip in grado di eseguire solo un determinato compito, nella fattispecie il calcolo dell'hash, con un'elevatissima efficienza. In figura è rappresentato un particolare esempio di *miner*, al momento il più efficiente sul mercato.

La difficoltà di cui al punto (3) è aggiustata ogni 2016 blocchi (circa due settimane) in modo tale che un blocco sia immesso nella rete mediamente ogni dieci minuti. Inoltre ogni 210 000 blocchi (equivalenti a quattro anni), la ricompensa di blocco è dimezzata. Inizialmente era 50 BTC, poi da novembre 2012 a luglio 2017 era di 25 BTC mentre attualmente è di 12,5 BTC.

In questo modo il tasso di distribuzione di Bitcoin è controllato e si può facilmente verificare che il massimo numero di Bitcoin (raggiunto asintoticamente) in circolazione sarà:

$$\text{Max BTC} = 210.000 * (50 + 25 + 12,5 + 6,25 + \dots) = 210.000 * 50 * (\sum_i (1/2)^i) = 21 \text{ milioni.}$$

È curioso, per analogia, pensare che tutto l'oro scoperto nel mondo¹¹ possa essere contenuto in un cubo di circa 21 metri di lato, poco meno di quattro piscine olimpioniche, tanto che alcuni paragonano Bitcoin a oro digitale. C'è un altro parallelismo tra oro e Bitcoin: oggi la potenza di calcolo per il mining è cresciuta a dismisura, fino a toccare 20 ExaHash/secondo (20×10^{18}). Le *mining farm* distribuite nel mondo (la maggior

¹¹ Stime Thomson Reuters GFMS.

parte in Cina dove i costi energetici sono più favorevoli) consumano circa 40TWh all'anno, l'equivalente del consumo di un Paese come il Perù. Oggi per estrarre 1 BTC si consuma più o meno tanta energia quanta se ne impiega per estrarre l'equivalente in oro.

Un ulteriore compito dei *miners* è di votare le proposte per gli upgrade dei protocolli, che possono generare dei *soft fork*, ovvero delle differenze compatibili nella blockchain tra blocchi minati da nodi aggiornati vs. nodi che continuano a far girare versioni vecchie di protocolli di consenso e *hard fork* ovvero divergenze non colmabili nelle blockchain tra nodi aggiornati e nodi non aggiornati, tanto da creare due blockchain che procedono indipendenti una dall'altra (un esempio dell'ultimo caso è la creazione di Bitcoin Cash a inizio agosto 2017).

Oltre Bitcoin

Bitcoin è stata la prima criptovaluta, seguita da Namecoin (2011), Litecoin (2011), Peercoin (2012), Dogecoin (2013), Ripple (2013), NXT (2013), Dash (2014), Monero (2014), Ethereum (2015) e altre quasi 1500 criptovalute, con una varietà di protocolli, schemi di consenso e strutture della blockchain.¹²

La capitalizzazione delle criptovalute è passata da un miliardo di dollari a inizio 2016 al massimo di più di 829 miliardi di dollari (l'ordine di grandezza della capitalizzazione di Apple), al 16 dicembre 2017.

Inoltre Bitcoin è passata da dominante il mercato (più dell'80% fino a marzo 2017) all'attuale 45%, dimostrando che altri protocolli si stanno affermando.

Interessante notare che Bitcoin Cash, un hard fork di Bitcoin di inizio agosto 2017, attualmente capitalizza il 5% del totale mercato.

Ethereum

Una particolare menzione è riservata a Ethereum, una piattaforma di computing distribuito che consente l'esecuzione di *smart contracts*, aggiungendo l'aggettivo "intelligente" al termine criptovaluta. In particolare gli *smart*

¹² IOTA utilizza il Tangle, un grafo aciclico diretto al posto della blockchain.

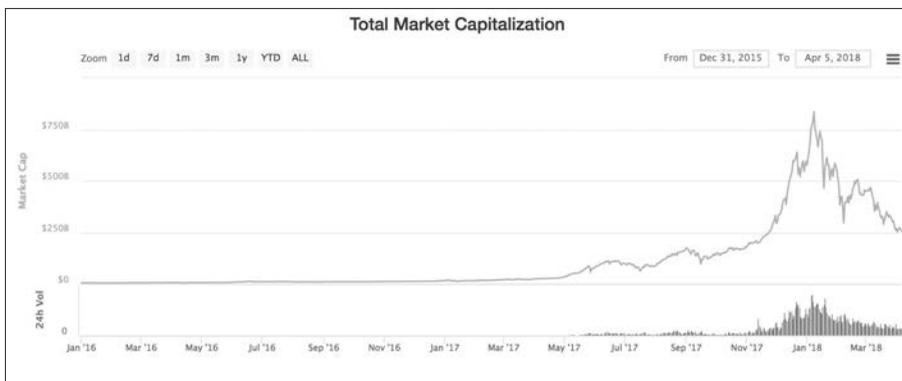


Fig. 5. Capitalizzazione criptovalute.

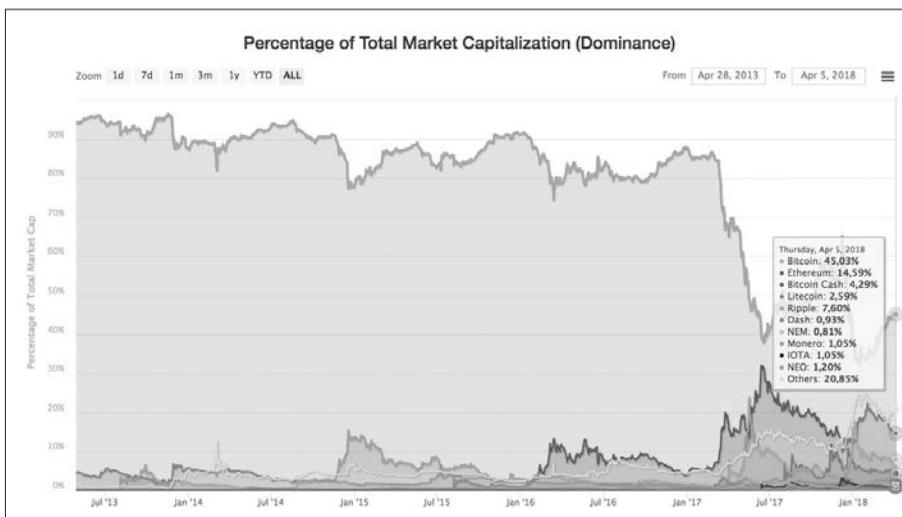


Fig. 6. Percentuale di capitalizzazione di mercato delle principali criptovalute.

contracts consentono, grazie a linguaggi come Solidity, Serpent, Viper e LLL, l'esecuzione di codici per assegnare l'esito delle transazioni in funzione del verificarsi di determinate condizioni. Si possono in questo modo creare dei contratti assicurativi, dei sistemi elettorali, si può emettere un proprio token, finanziare una campagna di *crowdfunding* e creare delle organizzazioni decentralizzate autonome (DAO). Di sicuro la *killer application* di Ethereum è stata l'utilizzo per le Initial Coin Offering, che sono campagne di *crowdfunding* attraverso cui più di 800 iniziative hanno raccolto più di cinque miliardi di dollari solo nel 2017, superando nettamente il Venture Capital (un miliardo di dollari).

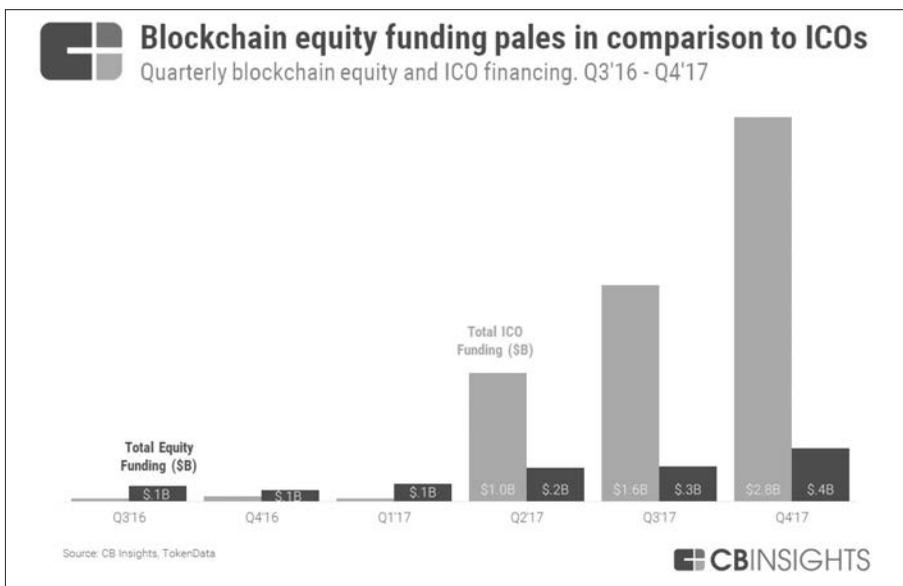


Fig. 7. Confronto tra ICO e Equity Funding per iniziative legate a Blockchain.

Un altro episodio per cui è noto Ethereum è il famoso attacco a “The DAO”, avvenuto attorno al 18 giugno 2016. The DAO era una particolare organizzazione decentralizzata autonoma che si poneva come obiettivo di investire i fondi raccolti durante la campagna di *crowdfunding* (più di 150 milioni di dollari) per finanziare iniziative secondo un meccanismo di voto da parte dei finanziatori (un tale schema rientra secondo lo *Howey Test* nei *Management Investment Schemes* e quindi in molte giurisdizioni è illegale lanciare una ICO simile perché assimilabile a una *security*). Durante la campagna di *crowdfunding* gli sviluppatori si accorgono di un *baco* grazie al quale era possibile attraverso una chiamata ricorsiva drenare fondi, cosa che è puntualmente avvenuta e 50 milioni di dollari sono stati spostati su un contratto parallelo. A valle di questo attacco è avvenuto il primo grande “hard fork” della storia delle criptovalute. Si parla di “hard fork” quando la comunità dei nodi della rete diverge sul protocollo da adottare per gli aggiornamenti, alcuni nodi si adeguano agli aggiornamenti e altri no. In particolare in questo caso la rete si è divisa tra chi non tollerava il furto e desiderava restituire i fondi ai proprietari e coloro che sostenevano (“code is king”) che una delle caratteristiche fondamentali della Blockchain, l’immutabilità, non potesse essere violata. Da questo hard fork è nato l’attuale Ethereum

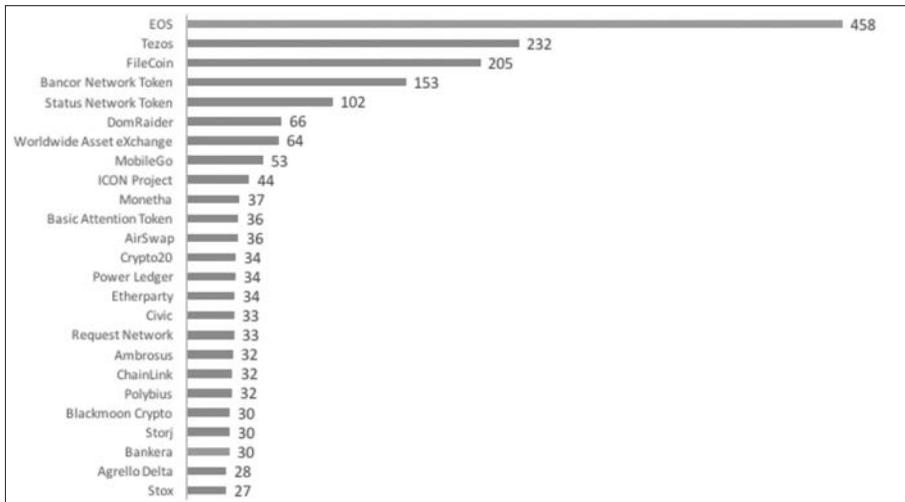


Fig. 8. Principali player e milioni di dollari raccolti con ICO.

(ETH, 100 miliardi di dollari di market cap), per il quale il DAO attack non è mai esistito, mentre Ethereum Classic (ETC, 2,8 miliardi di dollari di market cap) ha soddisfatto le richieste dei “puristi”. Nonostante tutte le imperfezioni tecniche e “l’impurità” della blockchain, oggi Ether (la cripto che fa girare Ethereum) è la seconda per capitalizzazione di mercato.

Campi di applicazione blockchain

Le principali caratteristiche del paradigma alla base delle criptovalute sono:

- l’assenza di intermediari, la rete funziona grazie a un meccanismo di consenso prestabilito;
- l’immutabilità del registro, una volta che una scrittura è stata accettata non può essere cancellata (salvo hard fork es. DAO);
- l’affidabilità del sistema, essendo decentralizzato se uno o più nodi sono spenti la rete funziona ugualmente, i nodi si riallineano quando tornano a funzionare;
- la non censurabilità: nessun ente centrale può spegnere la rete (equivalente a spegnere internet);

- in funzione del tipo di blockchain, la trasparenza, chiunque può verificare le transazioni, anche se non si può risalire alla vera identità dei possessori dei wallet.

Queste caratteristiche sono alla base degli sviluppi che molte aziende stanno investigando. La blockchain è un registro che può essere utilizzato per il *timestamping*,¹³ ovvero per registrare con una marca temporale in maniera indelebile l'hash di un determinato documento per dimostrarne il possesso e la data di registrazione (Peter Todd, uno degli sviluppatori Bitcoin più noti sta lavorando assieme all'italiano Riccardo Casatta di EthernityWall a un protocollo di *open timestamping*). In aggiunta può servire come registro per tracciare il passaggio di beni attraverso una filiera, ad esempio per certificare l'origine di prodotti DOC (per esempio l'italianissima EZLab).

Attraverso la blockchain si possono offrire servizi di storage decentralizzato (Storj e Filecoin), si possono creare dei *Prediction Markets* (Augur, Gnosis), vendere energia ai vicini di casa (Power Ledger e Brooklyn Microgrid) o condividere la colonnina di ricarica dell'auto elettrica (Share&charge), condividere dati clinici anonimizzati (Arna, Medibloc), in alcuni casi utilizzando il distributed computing per rinforzare le capacità di intelligenza artificiale (Skychain) e queste sono solo alcune delle centinaia di iniziative allo studio, anche se oggi si parla perlopiù di *proof of concepts* o prototipi.

Non bisogna però cadere nella trappola di considerare blockchain la panacea per tutti, l'infrastruttura è ridondante, lenta (oggi Bitcoin esegue 4-7 transazioni al secondo, contro 5000 di VISA) e costosa (bisogna remunerare i nodi con una criptovaluta per far funzionare la rete). Inoltre il livello di sicurezza del codice deve essere testato in maniera molto estensiva prima di essere diffuso sulla rete, in quanto gli upgrade dei protocolli non sono controllabili centralmente. In molti casi se non è necessaria un'architettura *trustless*, ovvero in cui non si conoscano e non ci si possa fidare dell'identità dei nodi, se non è necessario avere repliche del *ledger* distribuite, se la trasparenza è un vincolo più che un'opportunità, allora le tradizionali strutture client server con utilizzo di database SQL sono più che adeguate. In fig. 9 un semplice test che consente di capire se serve una blockchain o meno.¹⁴

¹³ Chiamato anche impropriamente notarizzazione.

¹⁴ <<https://eprint.iacr.org/2017/375.pdf>>.

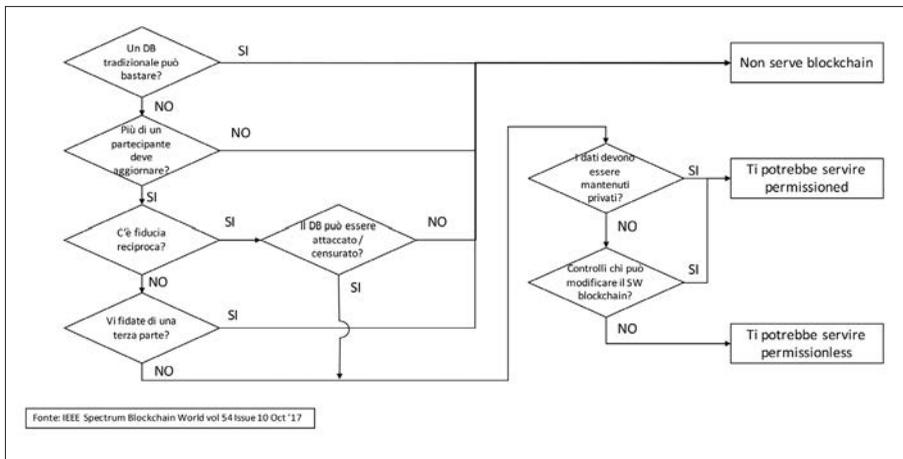


Fig. 9. Serve una blockchain?

Conclusioni: bolla o cambio di paradigma?

La moneta che conosciamo potrà mai essere sostituita integralmente dalle criptovalute? Siamo in presenza di una bolla speculativa o c'è della sostanza alla base dei meccanismi che fanno funzionare le criptovalute?

Per rispondere alla prima domanda, è necessario analizzare le caratteristiche che differenziano le criptovalute dalla moneta legale (*fiat*)¹⁵ a cui tutti noi siamo abituati. Per prima cosa la moneta legale è utilizzata come mezzo di scambio. Se i governi si opporranno all'utilizzo delle criptovalute, ad esempio per il pagamento delle tasse (ancorché a Chiasso e Zug ci siano sperimentazioni in tal senso), che attualmente costituiscono nei Paesi sviluppati più di 1/3 delle attività economiche, le criptovalute non riusciranno mai a sostituire la moneta *fiat*. In seconda battuta l'utilizzo delle valute deve garantire all'utente una riserva di valore, cosa che in maniera più o meno discutibile ma ragionevole le banche centrali ottengono immettendo o ritirando moneta in base alla domanda per contenere l'inflazione entro parametri prestabiliti. Viceversa la riserva di valuta virtuale non può ridursi e nel caso di un calo di domanda il prezzo risente di forti oscillazioni.

¹⁵ La moneta legale o *fiat* è uno strumento di pagamento non coperto da riserve di altri materiali (cosa che avvenne dalla fine degli accordi di Bretton Woods avvenuta nel 1971 quando si rinunciò alla convertibilità in oro del dollaro).



Fig. 10. La bolla delle *dotcom* nel 2000.

Quindi le criptovalute faticheranno a sostituirsi integralmente alle monete *fiat* se verranno meno questi due fondamentali requisiti.

Per rispondere alla seconda domanda, dobbiamo chiederci quali sono le caratteristiche di una bolla.

Una bolla è una storia che prende piede sul mercato, approfittando della scarsa conoscenza, della fame di arricchimento, della paura di rimanere tagliati fuori (FOMO: *Fear of missing out*) scordandosi completamente dei fondamentali, fino a quando qualcuno si accorge che le aspettative non saranno soddisfatte e le corse ai realizzi non iniziano massivamente.

Se confrontiamo l'andamento della *market cap* (fig. 5) delle criptovalute al Nasdaq Composite (fig. 10) possiamo vedere alcune analogie nelle forme iperboliche. Teniamo presente che ci sono voluti quindici anni prima che l'indice tornasse ai livelli post bolla delle *dotcom*...

Sicuramente gran parte del successo delle criptovalute è attualmente dovuto alla ricerca di facili guadagni, all'introduzione di prodotti derivati, alla notorietà crescente del tema, anche se spesso la conoscenza degli investitori è superficiale. Per quanto riguarda gli investimenti in ICO prevale l'ottica speculativa, gli *use-case* sono ancora agli albori per sostenere che chi compra una criptovaluta lo faccia per il valore futuro che l'iniziativa può generare. Spesso neanche il tema della sicurezza delle criptovalute è tenuto in conto: in prima analisi è l'utente l'unico garante della sicurezza

delle proprie criptovalute, se le chiavi private dei wallet sono perse, non ci sono modi di recuperare i propri fondi. La dabbenaggine dei proponenti le iniziative ICO è tale da sopravvalutare aspetti banali di sicurezza quali la protezione del proprio sito web o dei propri canali social (spesso utilizzati Telegram e Slack) da attacchi quali *defacing*, dove un hacker lascia intatto tutto il contenuto del sito tranne l'indirizzo del wallet sul quale depositare i propri fondi (ovviamente mettendo il wallet dell'hacker...), come successo a Enigma. A volte poi i fondatori semplicemente spariscono, come successo a Confido («...che non rivedrete più i vostri fondi»). Esiste poi un rischio legale, i fondatori di Tezos stanno affrontando la terza o quarta *class action* per violazione delle leggi sulle *security*.

Ciononostante, a parte la possibile bolla, la tecnologia alla base delle criptovalute (blockchain, consenso, DLT) potrebbe generare investimenti per 7,7 miliardi di dollari nel 2022,¹⁶ con crescite attorno all'80% all'anno e generare da 300 a 400 miliardi di dollari di valore economico aggiuntivo da qui a dieci anni.¹⁷ Con la creazione di asset digitali non duplicabili, la realizzazione di infrastrutture *trustless* distribuite, incorruttibili e non censurabili siamo di fronte a un cambio di paradigma, il cosiddetto Internet del Valore, un macro trend da seguire con attenzione, al pari della rivoluzione rappresentata dall'avvento del World Wide Web negli anni novanta.

DISCLAIMER

Le informazioni in questo articolo sono date solo a scopo informativo. Non fate affidamento su nessuno dei contenuti per prendere decisioni di investimento. L'investimento in criptovalute può portare alla perdita totale di valore, le chiavi segrete possono essere perse, gli account possono essere compromessi, gli scambi possono fallire, le transazioni sono irreversibili e nella maggior parte dei casi non è possibile contattare un'autorità centrale per richiedere i fondi. È vostro dovere indagare sulle implicazioni legali e fiscali degli investimenti. Le informazioni vengono fornite senza garanzia di accuratezza e aggiornamento. Se doveste decidere di iniziare a investire in criptovalute e/o ICO, non investite più di quanto sareste disposti a perdere completamente. Le fluttuazioni dei prezzi sono molto alte e i premi del passato non sono proxy dei redditi futuri.

¹⁶ <<https://www.marketsandmarkets.com/Market-Reports/blockchain-technology-market-90100890.html>>.

¹⁷ <<https://www.ubs.com/content/dam/WealthManagementAmericas/cio-impact/cryptocurrencies.pdf>>.

MARIO PISANI

Pietro Prini tra le carte del Collegio Borromeo*

1. Il percorso ricognitivo che mi propongo è suddiviso in tre parti. Dopo la prima, dedicata all'incirca a ciò che le pubblicazioni periodiche dell'Associazione Alunni del Borromeo dicono di lui, farà seguito una seconda parte, nella quale è lui – Prini – che ci parla attraverso quell'importante pubblicazione che per diversi anni post-bellici fu intitolata “Saggi di umanismo cristiano”, per concludersi, quindi, con una terza parte nella quale è Prini, che, nell'una o nell'altra sede di stampa, pur sempre contrassegnata dai tre cerchi simbolici dei Borromeo, ci parla del più santo tra di essi, e, da ultimo, delle aggiornate prospettive futuribili dell'istituzione collegiale che oggi ci ospita.

2. Per cominciare, va ricordato che, a decorrere dalla metà degli anni quaranta dell'altro secolo, le pubblicazioni “interne” dell'Associazione Alunni a corso ordinario (ed escluse dunque quelle di carattere speciale) sono state di due tipi, prevalentemente differenziate per diversità di scadenze e di ragguagli: il “Bollettino”, o per meglio dire il “Nuovo Bollettino Borromaico”, con dati e pensieri di varia umanità borromaica, a scadenze tendenzialmente annuali; il progressivamente sempre più corposo “Annuario”, con scadenze – salvo qualche intermittenza – tendenzialmente quinquennale. Fin dagli inizi, il nome di Pietro Prini, ma anche la firma (e qualche fotografia, che ne riproporrà la nera chioma gagliarda) ricorrono in misura davvero considerevole.

L'“Annuario” concernente l'anno accademico 1947-1948, che è il primo della serie, è tutto dovuto – altrettanto avverrà per diversi anni successivi – all'iniziativa e alle cure del rettore, che ha il nome dello scrittore Cesare Angelini. Sue sono, tra le altre, le belle pagine intitolate *Questo Borromeo*, delle quali ci piace almeno ricordare l'avvio:

* Lo scritto farà parte, salvo conferma, degli atti del congresso su Pietro Prini, *Prini filosofo cristiano, il confronto con la modernità*, tenuto presso il Collegio Borromeo il 22 ottobre 2015.

Fondato per poche decine di studenti (due o tre), questo Borromeo rivela che gran cosa era l'uomo per la gente del Cinquecento: il rispetto della dignità del giovane, la fiducia dell'alte promesse che portava con sé e doveva trovare anche materialmente il luogo proprio dove maturare e attuarsi. E in verità il Fondatore ancora oggi impone il suo stile a chi entra, invitandolo a un senso patrizio della vita e alla conoscenza delle lodevoli opere.

Nell'*Elenco degli alunni viventi* riportato in quel primo "Annuario" figura il nome di Prini dott. Pietro, laureato in Filosofia nel 1941 e insegnante al liceo classico Andrea Doria di Genova. Il corrispondente elenco dell'anno successivo ci fa già intravedere Prini in quel di Parigi, con residenza al numero 2 di rue d'Arras.

Nell'"Annuario" dedicato agli anni dal 1949 al 1951, il nome di Prini acquista maggior spazio. Se a p. 23 egli, figlio del fu Santino, figura indistintamente tra i borsisti all'estero – e gli si indica la sede: Francia, Parigi –, a p. 32 spicca accanto all'altro filosofo borromaico, che di cognome fa Severino, come neo-libero docente in Filosofia della primavera 1951, e nella pagina seguente, recante l'angeliniana e attica rubrica intitolata "Il portico degli scrittori", con la firma di Prini risultano due opere: *Itinerari del platonismo perenne* (SEI, Torino); *Gabriel Marcel* (Studium, Roma). E abbiamo dunque già fatto il nome di colui che Minella ha chiamato il «maestro moderno» dello studioso che qui onoriamo.

L'"Annuario" 1952-1954 si limita a presentarci Prini, nell'elenco degli ex, in qualità di libero docente, ma anche di docente impegnato nel liceo Cassini di Genova, con residenza in quel di Nervi. Nell'elenco contenuto nel successivo "Annuario" 1955-1957 il libero docente Prini (si specifica: di Filosofia teoretica) risulta professore incaricato di Storia della filosofia antica nell'Università di Genova, oltre che presidente della Commissione esaminatrice del concorso nazionale per direttori didattici.

L'"Annuario" 1958-1960 vede il nome di Prini, all'interno di una lunga e poeticamente indifferenziata elencazione delle manifestazioni culturali del Collegio relative al decennio 1950-1960 – che comincia col nome di Vincenzo Errante e termina con quello di Ramon Aramon y Serra – Prini figura, non certo a caso, come autore di una conferenza intitolata *Temi e problemi dell'esistenzialismo*, e figura quindi come professore incaricato di filosofia morale all'Università di Perugia, con residenza nella capitale.

Dobbiamo poi passare – e sembra un po' di girare un caleidoscopio – al "Bollettino" datato 15 aprile 1963 (al rettore Angelini è subentrato il rettore Belloli) per trovare, nella rubrica "Cattedre e docenze", una

notizia così sinteticamente calibrata: «Hanno vinto la Cattedra gli alunni prof. Pietro Prini, in Filosofia e prof. Emanuele Severino, in Filosofia».

Nella “Bancarella borromaica” del “Bollettino” del 1977 – e cioè nella nuova rubrica contenente la presentazione dei volumi scritti da borromaici – il nome di Prini figura per due volte: la prima in qualità di autore del *Paradosso di Icaro. La dialettica del bisogno e del desiderio* (Armando, Roma 1976) – e vi si dice che, nella contrapposizione tra cultura scientifico-tecnologica e cultura iconico-orale, l'autore «coglie un tratto fondamentale della nostra epoca» – e poi come autore di *Discorso e situazione* (Studium, Roma 1975²).

L'“Annuario” del 1980 presenta Prini come ordinario di Storia della filosofia nell'Università di Roma La Sapienza (ma sappiamo che già lo era, nella facoltà di Magistero, fin dal 1964), mentre più ampi ragguagli vengono offerti dall'“Annuario” del 1985. Vi si ricordano, infatti, il conferimento a lui della medaglia d'oro dei benemeriti della scuola, della cultura e dell'arte; la cerimonia celebrativa del suo passaggio fuori ruolo all'Università (con la permanenza nella direzione della scuola di perfezionamento in Filosofia); il conferimento del premio internazionale “Lago Maggiore”; la quasi-storia dedicata da Prini alla sua *Terra di Belgirate*, che è poi il titolo di un volume pubblicato a Intra nel 1984. Il 1985 è anche l'anno della pubblicazione presso l'editrice Camunia, di Brescia, de *Le Stresiane*, ovvero dei *Dialoghi di Alessandro Manzoni con Antonio Rosmini* elaborati da Ruggero Bonghi; ed è appena il caso di accennare che la cura che Prini ha dedicato alla pubblicazione non era certo di carattere estemporaneo, ove tra l'altro si ricordi che *Il problema delle categorie nella Teosofia di Antonio Rosmini* era il titolo della tesi di laurea che il nostro autore aveva svolto sotto la direzione del maestro M.F. Sciacca. E non a caso, poi, l'“Annuario” del 1990 presenterà una fotografia di Prini che, accanto a Mino Martinazzoli e ad Angelo Stella, discute in tema di “eredità del Manzoni”.

A questo punto, per non appesantire l'esposizione con indicazioni troppo analitiche, sembra opportuno limitarsi alla mera enunciazione dei titoli dei successivi lavori di Prini dei quali le pubblicazioni periodiche di cui s'è detto si erano proposte di dar notizia: *Storia dell'esistenzialismo* (1989); *Ambiguità dell'essere* (1989); *Plotino e la fondazione dell'umanesimo interiore* (1992); *Il Cristianesimo e il Potere. Essere per il futuro* (1993); *La filosofia cattolica del Novecento* (1996); *Lo scisma sommerso* (1998). In occasione della ripubblicazione, nel 1999, di quest'ultimo saggio, il professor Prini ha discusso a Pavia, col padre Enzo Bianchi, sul

tema “La Chiesa e la coscienza cristiana contemporanea”, e, a commento della «controversia che divide i cattolici» su tale tematica, il “Bollettino” borromaico del 1999 pubblicava il testo di un’intervista, nella quale Prini aveva avuto modo di ricordare la «fortuna» di aver «fatto l’università al Collegio Borromeo», e «la splendida avventura» dell’«anno parigino» alla scuola di Gabriel Marcel (che curerà poi la prefazione del volume dedicato dall’allievo ai temi della «metodologia dell’inverificabile»).

Successivamente non si mancherà poi di dar conto del volume, celebrativo dell’ottantesimo compleanno del nostro filosofo, intitolato *Il desiderio di essere. L’itinerario filosofico di Pietro Prini* (1996), a cura di Antiseri e Conci.

Il che ci offre qui l’occasione per ricordare che sarà lo stesso Dario Antiseri (insieme a Tagliagambe) a presentare, accanto a quelli degli altri “Filosofi italiani contemporanei”, il profilo autobiografico di Prini. Si trattava – egli verrà meno proprio alla fine di quell’anno – del volume 14 della *Storia della filosofia*, nel 2008 edito da Bompiani.

3. E passiamo al percorso numero due.

Chi vi parla non ha avuto agio di riprendere tra le mani tutte le annate della rivista “Saggi di umanismo cristiano”, che, a partire dal 1946, e per un decennio, con ritmo trimestrale monsignor Angelini aveva voluto che fosse, per antonomasia, la voce del Collegio. «Questi saggi – scriveva nell’esordio – accettano l’onore e la responsabilità di esprimere il senso di una tradizione cristianamente e civilmente umanistica, inaugurata dall’illuminato fervore di un Santo della rinascita. I saggi che essi raccolgono – o piuttosto messaggi d’anime che s’incontrano nella liberale cordialità di una cultura che è certezza e ricerca, nostalgia e speranza – vogliono essere nei vari campi della filosofia e della critica letteraria e storica, più che un’erudita informazione, un contributo alla difesa e al rinnovamento di un ideale umano che è presenza d’intelletto e d’amore e partecipazione di vita e di responsabilità morali e civili».

Avendo avuto la ventura di trovarmi a mettere insieme, con l’aiuto e la consulenza di Giovanni Caravaggi, una *Antologia*, per l’appunto, dei *Saggi di umanismo cristiano. Quaderni dell’Almo Collegio Borromeo*, edita in Pavia (ed. L. Ponzio) nel 1973, mi pare giusto ridar voce ai tre scritti di Prini che vi compaiono, e che, per le assonanze e consonanze per loro tramite evocate, basterà richiamare nei titoli: *La filosofia concreta di Gabriel Marcel* (1946); *L’inizio della saggezza. Frammenti metafisici* (1947); *Kafka, straniero nella città degli uomini* (1952).

4. Resta poi da dire, con qualche brevità, della preannunciata terza fase della nostra *recherche*.

Per celebrare il quarto centenario della sua fondazione, nel 1961 il Collegio Borromeo – ma bisognerebbe dire il rettore Cesare Angelini – curava la stampa di una ricca ed elegante pubblicazione (ed. Alfieri & Lacroix) intitolata *I quattro secoli del Collegio Borromeo di Pavia*, e col sottotitolo: *Studi di storia e d'arte*.

Il primo di tali studi – si tratta di sette ampie pagine, riccamente illustrate – porta la firma di Pietro Prini, che parla di *San Carlo*, “*uomo di frutto*”. Era, quest’ultima, un’espressione tratta da quella, più ampia (riportata *in exergo*), del cardinale Girolamo Seripando, nominato cardinale da papa Pio IV Medici di Marignano, zio materno di san Carlo.

Prini delinea e distende l’ampia parabola ascendente di vita, di santità e di fruttifero fervore del grande Borromeo, e spiega: «Se le vite dei santi non fossero generalmente scritte per essere lette in mezzo alla distrazione fisiologica dei refettori conventuali, offrirebbero senza dubbio un materiale profondamente suggestivo alla vita dell’anima». E trova anche modo di sottolineare l’inadeguatezza di un’espressione usata da Croce a proposito della Controriforma, al quale oppone essergli «sfuggito l’essenziale contrasto metafisico di quell’ideale per il quale combattevano gli uomini più illuminati» di quel movimento di spiriti, che era poi costituito da «ascetismo e buone opere, nell’esperienza lucida e virile della severità della morte», fattasi «sostanza viva nella santità di Carlo Borromeo».

E passando qui, a tanta distanza di tempo, alla per davvero “buona opera” entro la quale ci troviamo, ci piace ricordare la relazione, intitolata *Il Collegio Borromeo in un mondo che cambia*, presentata da Prini – ce ne riferisce il “Bollettino” n. 21, dell’aprile 1988 – al raduno annuale degli ex-alumni svoltosi l’anno prima. Dice Prini: «Quattro secoli di continuità nelle sue strutture essenziali e nel perseguimento delle sue finalità istituzionali in mezzo alle più straordinarie trasformazioni della storia sono un miracolo certamente raro di cui l’Almo Collegio Borromeo può giustamente vantarsi».

E muovendo da questa puntualizzazione d’ordine storico, che non trascura i contributi apportati dai diversi rettori, a cominciare dall’epoca Angelini, Prini parla del Collegio come di una «identità dinamica» necessariamente aperta alle esigenze nuove, e che «in fin dei conti misura la propria ragion d’essere sulla capacità non certo facile di rispondere adeguatamente a queste esigenze».

A tale proposito egli passa a profilare le necessità di due «nuovi ed efficaci interventi nella formazione dei suoi alunni». Il primo, correlato alla necessità di fare i conti con la “rivoluzione informatica” in atto, e alla conseguente esigenza di «costruire una nuova abitudine, una *nuova familiarità* dell’uomo con l’automatizzazione totale della macchina» (e da qui l’auspicio che il Collegio potesse «intervenire in questo processo di familiarizzazione con gli strumenti elettronici di base»). Un secondo tipo di intervento, poi, correlativo al fenomeno della «europeizzazione della formazione professionale a livello universitario»: quello dell’intensificazione dei rapporti intercollegiali rispetto ad altri collegi di Università straniera.

5. Voglio avviarmi a concludere, dopo la discorde e rapsodica concordia dei dati e delle divagazioni, con un qualche pensiero semplice.

In definitiva, Prini, come altri ha detto e dirà, si è sicuramente conquistato un posto tutto suo, e non proprio di second’ordine, nella storia della filosofia, e non solo di quella italiana. Ma è altrettanto indubbio che, conseguentemente, un posto del tutto speciale egli se lo sia acquistato anche nella non ingloriosa storia di questo secolare e Almo Collegio: un posto nobile, e nobilitato da un’antica fedeltà, arricchita di fecondo e splendido impegno creativo e di costante, memore e generosa dedizione.

Per tutto ciò abbiamo voluto, a cento anni dalla sua nascita, ricordare il borromaico Pietro Prini, con gratitudine e rimpianto. E ci piace accompagnare quel ricordo con l’eco della nostalgia per la sua terra di Belgirate, il cui campanile – come egli scriveva – «sembra teso al futuro, che nella sua immaginazione popolare è il *cielo atteso* della vita».

GIORGIO MARIANI
Le infinite vie dell'ingiustizia

«Si precibus» dixerunt «numina iustis
victa remollescunt, si flectitur ira deorum,
dic, Themis, qua generis damnum reparabile nostri
arte sit, et mersis fer opem, mitissima, rebus»

(OVIDIO, *Le metamorfosi*, I, 377-380)

1. Giustizia, verità, diritto

Nel passo di Ovidio riportato sopra, Deucalione e Pirra si rivolgono alla dea *Themis*, figlia di Urano e Gea, personificazione dell'ordine delle cose stabilito attraverso la legge e la giustizia, nonché madre di *Dike*, dea della giustizia in senso proprio, e le chiedono in che modo si possa riparare il danno del genere umano, la implorano di soccorrere, lei «mitissima», il mondo sommerso dal diluvio, se è vero che gli dei si lasciano vincere e ammorbidire dalle preghiere giuste, se l'ira divina si piega. La somma giustizia, impersonata da *Themis*, consente al genere umano di rinascere dopo l'ira di Zeus che ha provocato il diluvio. Ma, dice Ovidio, quando la terra si asciugò ricevendo il calore del sole, riprodusse le figure di un tempo, in parte creò nuovi mostri («nova monstra creavit»: I, 437). Il supremo atto di giustizia di Zeus non redime il mondo, neppure nel mito. I mostri risorgono.

L'uomo dunque non conosce la giustizia. Egli vi aspira attraverso il mito e poi, più tardi, attraverso la filosofia. In concreto, egli crea e applica il *diritto*.

L'immensa letteratura esistente sull'argomento (che talvolta richiama e suscita altre arti, come il cinema) conduce a dire non solo che non vi sia identità fra *diritto* e *giustizia*,¹ ma che sia difficile fondare un'effettiva *giu-*

¹ Uno dei giuristi più illuminati, Salvatore Satta, faceva, della differenza fra diritto e giustizia, la massima di comportamenti umani comunissimi, come quello riportato all'inizio del volume *De profundis*: «Nel gennaio 1943, in uno scompartimento di prima classe del treno proveniente da Roma, viaggiavano sei persone, comodamente sprofondate nei cuscini rossi. Nel lungo corridoio brancolavano fra le tenebre dell'oscuramento delle forme umane, mal rassegnate a passare tutta la notte in piedi: di quando in quando,

stizia, qualunque imperfezione e approssimazione a tale parola si voglia attribuire, su una qualunque *verità*.

Gesù accetta di morire secondo la pronunzia della giustizia umana, per consegnare alla Storia la differenza fra questa e la *sua* Giustizia. In quel processo, luogo simbolico di un'avversità personale, come fu per Socrate, s'incurva l'uomo nell'ignominia della pena, ma risorge il Dio, trasfigurando persino lo strumento del supplizio, la croce.

Eppure, neanche Gesù, durante il suo interrogatorio, ricostruito nei dettagli dal Vangelo di Giovanni, risponde alla domanda di Ponzio Pilato: «Quid est veritas?»² Pilato, dovendo suo malgrado «dimandar ragione a questo giusto» (come avrebbe scritto Dante a proposito di Romeo da Villanova), oppone alla *veritas* l'*empiria* di chi sa che ci sono più cose nel mondo di quante non possa racchiuderne ogni diritto, ogni filosofia e, forse, anche qualunque religione.³ Un famoso racconto ci fa immaginare che il vecchio procuratore, ormai tornato in Italia poiché rimosso da Tiberio, ripercorrendo gli anni del suo governatorato, nulla si ricordi della vicenda di Gesù il Nazareno,⁴ come se l'Autore dei suoi giorni gli stesse concedendo, con l'oblio, l'unica via per sopravvivere al suo errore.

Solo il giudizio di Dio è assolutamente giusto e può farsi beffe del diritto. Il giudizio degli uomini, mai assolutamente giusto, soggiace al diritto. *Iudicium* ha invero la stessa radice di *ius* e di *iudex*.⁵ Gli uomini

taluna di esse apriva la porta e chiedeva ai viaggiatori che concedessero di alternarsi nel riposo, o almeno si stringessero un poco per creare il cosiddetto quarto posto; scene ormai consuete che riproducevano in aspri battibecchi l'eterno conflitto fra giustizia e diritto» (S. SATTÀ, *De profundis*, Adelphi, Milano 1980, p. 9).

² Giovanni 16,38. Cfr. A. SCHIAVONE, *Ponzio Pilato*, Einaudi, Torino 2016, p. 96: «*ti estin aletheia?* È il punto più alto di tutto il confronto. Non siamo più in un interrogatorio. Progressivamente e senza accorgercene, siamo stati trasportati da un pretorio di Giudea in un dialogo di Platone».

³ *Ibidem*.

⁴ A. FRANCE, *Il procuratore della Giudea*, Sellerio, Palermo 1980, p. 31: «Ponzio Pilato aggrottò le sopracciglia, si portò la mano alla fronte come chi vuole ritrovare un ricordo. Poi, dopo qualche istante di silenzio: “Gesù? – mormorò – Gesù il Nazareno? No, non ricordo”». All'esatto opposto è la figura di Pilato creata da Bulgakov, che alla fine del *Maestro e Margherita* dorme e veglia senza pace, guardando la luna, detestando la sua fama inaudita tanto da voler cambiare «la sua sorte con quella dello straccione vagabondo Levi Matteo» (M. BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, Feltrinelli, Milano 2014, pp. 515-516).

⁵ F. CARNELUTTI, *Arte del diritto*, Giappichelli, Torino 2017, p. 52: «Corre tra *ius* e *iudicium* la stessa differenza che tra spirito e corpo». Cfr. V. VITALE, *Diritto e letteratura. La giustizia narrata*, Sugarco, Milano 2012, p. 78.

sono incapaci di raggiungere la perfezione della giustizia e hanno perciò la necessità di concepire *norme*. Ma non c'è alcuna norma che goda, da sempre e per sempre, di garanzia di verità e dunque appaia necessaria e inderogabile.

Nondimeno, il diritto porta con sé la necessità di decidere, cioè di scegliere fra diverse soluzioni possibili, di ridurre la pluralità a unità. E qui, in un angolo buio di ogni giudice, sorge il *dubbio*, che si dice nascere nel seno stesso del diritto positivo.⁶

Nelle *Mille e una notte*, la raccolta di novelle orientali redatte a partire dal X secolo, vi è un racconto intitolato *Il profeta e la giustizia divina*.⁷ Vi si narra di un profeta che fa vita devota su un alto monte, sotto il quale sgorga una fonte. Un giorno questi vede arrivare un uomo a cavallo con una bisaccia piena di monete. Sceso da cavallo, questo deponde la bisaccia e si disseta alla sorgente. Riparte dimenticando la borsa. Poco dopo passa un altro uomo che approfitta della sorgente per rinfrescarsi. Accortosi della borsa, la prende e se ne va.

Subito dopo arriva un legnaiolo carico di legna sulle spalle. Anche questi si ferma a bere alla sorgente e, proprio in quel mentre, sopraggiunge l'uomo a cavallo, che si è accorto di aver dimenticato lì la borsa e torna indietro per riprendersela. Credendo di trovarsi di fronte al ladro, lo passa a fil di spada.

Alla vista di tutto ciò, il profeta si rivolge a Dio, con lo stupore di chi ha dovuto assistere, impotente, a un'evidente ingiustizia: l'uomo che ha preso la borsa è rimasto salvo. L'altro, che la borsa non l'ha mai neppure vista, ha pagato con la vita un furto mai commesso.

A quel punto, Dio si fa sentire e dice al profeta: «Occupati delle tue devozioni, perché il reggimento del Regno non è affar tuo!» Poi Dio gli spiega la vera verità. «Sappi che il padre di quell'uomo a cavallo aveva usurpato mille monete d'oro dalle sostanze del padre di colui che gliel'ha prese: io allora ho dato al figlio il possesso del denaro del padre. Quanto al legnaiolo, aveva ucciso il padre del cavaliere ed io ho dato modo al figlio di applicare il taglione». Quindi il legnaiolo aveva subito la sorte che meritava, in base alla legge accettata in quel tempo.

⁶ N. IRTI, *Dubbio e decisione*, in *Un diritto incalcolabile*, Giappichelli, Torino 2016, p. 119; ID., *Diritto senza verità*, Laterza, Bari 2011, p. 12. V. anche F. CARNELUTTI, *Arte del diritto*, p. 55, che riferisce avere *dubium* la stessa radice di *duo*, come *duellum*: «Il duello delle parti, personificando il dubbio, mostra il nascere del giudizio».

⁷ *Le mille e una notte*, a cura di F. Gabrieli, Einaudi, Milano 1997, vol. II, p. 582.

La favola mostra l'imbarazzante insufficienza delle facoltà umane (l'altra faccia, quella oggettiva, del dubbio) di fronte alle smanie di Verità e di Giustizia.⁸

Cosa si frappone fra il diritto e la Verità (o la Giustizia)? Ogni cosa umana, si potrebbe dire. Per questo, per l'istanza di vera Giustizia, e diciamo pure di divina Giustizia, si legge nel Vangelo (in luogo della cruda espressione letteraria vista poco sopra: «Occupati delle tue devozioni») la massima: *non giudicate*.⁹ Perché non ci sono criteri assoluti, o formali, per distinguere il diritto dal torto e, quindi, il bene dal male.¹⁰

Lo si vedrà esaminando il significato di "verità" nel processo (§ 2), la psicologia del giudice (§ 3) e la inconsistenza della principale fonte di prova: la testimonianza (§ 4).

2. La verità nel processo: la verisimiglianza, l'*eikós* (εἰκός)

Già Platone, nel *Fedro*, riferiva che il tribunale non è luogo della verità: «In generale, infatti, nei tribunali a nessuno interessa la verità di queste cose, ma il persuasivo».¹¹

Abbandonata l'idea della giustizia fondata sulla verità, si forma presso gli stessi frequentatori forensi una sorta di elemento para-logico basato sulla sola persuasione del giudice, che ha come base il cosiddetto *entimema* (ἐνθυμήμα), ovvero la deduzione retorica. Si tratta di un sillogismo basato su premesse verosimili e quindi non necessariamente vere (il verosimile,

⁸ R. ORLANDI, *L'«arte» della verità tra esperienze reali e rappresentazioni «letterarie», uno sguardo d'insieme*, in *Giustizia e letteratura*, a cura di G. Forti, C. Mazzuccato, A. Visconti, Vita e Pensiero, Milano 2012, vol. I, pp. 581-582.

⁹ Luca 6,37; Matteo 7,1; v. S. SATTA, *Il mistero del processo*, Adelphi, Milano 1994, p. 27.

¹⁰ Nel film francese *La corte* (titolo originale *L'Hermine*) di Christian Vincent, del 2015, il presidente della Corte d'assise Xavier Racine, impersonato da Fabrice Luchini, con una composta rassegnazione che può essere appieno apprezzata solo da chi quel mestiere l'ha svolto, si rivolge ai giudici popolari poco prima della camera di consiglio (si è assistito alle testimonianze relative all'omicidio di un neonato) indicando loro l'immenso limite del loro dovere: «Forse non sapremo mai ciò che è realmente accaduto quel 24 aprile 2013 [...]. Lo scopo della giustizia non è acclarare la verità; lo scopo della giustizia è riaffermare i principi della legge, ricordarci ciò che è lecito e ciò che non è lecito e punire di conseguenza».

¹¹ Così F. ROSCALLA, *Dalla tribuna al pulpito. La retorica del verosimile*, University Press, Pavia 2017, p. 37.

l'*eikós*, ammette dei contrari), spesso riprese da opinioni diffuse (e per questo la premessa maggiore può anche essere taciuta: “Un furto commesso senza effrazione dentro casa, è stato commesso da un familiare”).¹²

Demostene, grande oratore ateniese del IV secolo a.C., nei suoi duelli dialettici con il suo avversario di sempre, Eschine, mette in guardia i giudici contro le potenziali pericolosità insite nell'uso dell'*eikós*.¹³

Nella Roma repubblicana del I sec.olo a.C., in un contesto politico e giuridico diverso, il verosimile ha un rilievo schiacciante. Il giovane Cicerone, nella veste di difensore di Sesto Roscio Amerino, ne rimarca l'utilità, sottolineando come non si debba dar libero corso ad accuse non costruite sul verosimile. Il verosimile diventa garanzia di una corretta azione giuridica nella tutela degli interessi dello Stato e dei singoli.¹⁴

L'*eikós* è anche alla base di serissimi studi sulla logica applicata dal detective Sherlock Holmes (pur senza propaggini giudiziarie), la grande creatura letteraria di Arthur Conan Doyle. Tali studi enucleano la cosiddetta “Legge di Holmes”, indicandone la nobile ascendenza aristotelica, che suona come segue: “Il [fatto] più probabile, anche se impossibile, deve essere la verità”, legge che si fonda sul concetto fondamentale, e persuasivo, che impossibile e falso non siano la stessa cosa.¹⁵

3. Valori pregiudiziali personali, psicologia, logica

Dopo venticinque anni di pratica giudiziaria, condizionata dalle citate imperfezioni, mi sento in grado di concludere che nessuna decisione segue linee prefissate e, anche nei casi più semplici, la decisione si descrive meglio rappresentandola come un *problema* anziché come un semplice *atto*. Essa coinvolge spesso *giudizi di valore* che dovrebbero al più precedere la sentenza e invece penetrano la *iuris dictio*, orientati dalla soggettività dell'interprete.

¹² R. BARTHES, *La retorica antica*, Bompiani, Milano 2011, p. 72. L'esempio del furto in casa è di questo autore.

¹³ F. ROSCALLA, *Dalla tribuna al pulpito. La retorica del verosimile*, p. 3.

¹⁴ *Ibi*, p. 4.

¹⁵ *Il segno dei tre, Holmes, Dupin, Peirce*, a cura di U. Eco e Th.A. Sebeok, Bompiani, Milano 2000, pp. 271-272. L'ascendenza aristotelica indicata nel saggio è quella della *Poetica*, 1461b, 15. Per Aristotele l'*eikós* non coincide con il possibile (*Poetica*, 1460a, 26): «bisogna preferire l'impossibile *eikós* al possibile non persuasivo». Qualcosa può quindi essere impossibile pur essendo *eikós*.

I più acuti esegeti del diritto hanno già studiato il fenomeno in rapporto alla incipiente incalcolabilità giuridica e irrazionalità delle decisioni, visto che decidere secondo valori vuol dire rinunciare a far proprio il classico giudizio sussuntivo del fatto concreto nello schema normativo, trovandosi la soluzione applicativa «nella felicità intuitiva ed emozionale del giudicante».¹⁶ Ma, a parte le serie conseguenze che ciò comporta (in tema di incompatibilità di tale deriva con il sistema capitalistico), una volta che il *valore* irrompe nella decisione, esso richiede un'analisi apposita.

E invero classici studi filosofici mostrano che *psicologia e logica* si integrano nell'attività dell'argomentare. In astratto, la psicologia costituisce una scienza in continuo evolvere, la logica si presenta come autofondativa: i principi logici appaiono come appartenenti a un mondo indipendente, autonomo dalle rappresentazioni mentali.

Scriva Kant:

È vero che alcuni logici presuppongono nella logica principi psicologici. Ma introdurre principi del genere in logica è altrettanto assurdo quanto derivare la morale dalla vita. Se prendessimo i principi dalla psicologia, cioè dalle osservazioni relative al nostro intelletto, vedremmo soltanto come funziona il pensiero e come esso è sotto impedimenti e condizioni soggettive di vario genere; ciò condurrebbe pertanto alla conoscenza di leggi solo contingenti. Ma nella logica la questione non verte su regole contingenti, ma su regole necessarie; non su come pensiamo, ma su come dobbiamo pensare.¹⁷

L'esclusione della psicologia dalla logica non implica però il contrario, cioè l'esclusione della logica dalla psicologia. Pare cioè legittimo indagare in che modo condizioni soggettive di vario genere possano influenzare i processi di pensiero, deviarli, ostacolarli (o anche promuoverli).

Per questo Kant riconosce la disciplina della *logica applicata* (opposta alla *logica pura*) che può avere un'utilità anche in ambito conoscitivo, in quanto strumento catartico dell'intelletto comune, ovvero disciplina volta a purificare da errori il processo della conoscenza (la logica applicata «è una psicologia, nella quale consideriamo come vanno di solito le cose quando noi pensiamo, non come devono andare».¹⁸

Nella valutazione dell'influenza di condizioni soggettive non deve trascurarsi che anche fattori personali di tipo ideologico e culturale posso-

¹⁶ N. IRTI, *Capitalismo e calcolabilità giuridica*, in *Un diritto incalcolabile*, p. 43.

¹⁷ I. KANT, *Logica*, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 8.

¹⁸ *Ibi*, p. 12.

no influire sul processo decisionale. Chi giudica può essere ispirato da modelli di giustizia non coincidenti con quelli rappresentati dalle norme.

È soprattutto nell'interpretazione dei dati normativi che la fluidità del discorso giuridico¹⁹ rende agevole l'introduzione di contenuti persino irrelati con quelli effettivamente presupposti (con la cosiddetta *ratio legis*), sicché la concreta applicazione delle norme può farle deviare dal significato originario.

Valori pregiuridici personali possono sviare l'interpretazione dei principi strettamente normativi e persino sostituirsi a essi, per esempio, quando il legislatore ricorre a *norme senza fattispecie*, consistenti in opzioni valoriali, quali sono le clausole generali (buona fede, diligenza, correttezza, pericolosità sociale...),²⁰ oppure quando fa riferimento a concetti giuridici non definiti legislativamente, come ad esempio il concetto di causalità (il «cagionare» il danno di cui all'art. 2043 del codice civile) o il concetto di «importanza dell'inadempimento» (art. 1455 del codice civile) o quello di «causa che non consente la prosecuzione del rapporto» (art. 2119 del codice civile).

La Cassazione conosce il problema e ne fa, giustamente, una questione *di diritto*, e non di fatto. Si legge nei repertori: «nell'esprimere il giudizio di valore necessario per integrare una norma elastica (che, per la sua stessa struttura, si limita a esprimere un parametro generale) il giudice di merito compie un'attività di interpretazione giuridica e non meramente fattuale della norma stessa, *dando concretezza a quella parte mobile (elastica) della stessa, introdotta per consentire alla norma stessa di adeguarsi ai mutamenti del contesto storico-sociale*».²¹

Ciò implica “una opzione valutativa”, un giudizio di valore *tout court*: dunque una vera e propria attività normativa. Il diritto rischia allora di perdere qualsiasi razionalità e di risolversi nell'*occasionalità del decidere*. Se ciò è vero, l'errore diviene esito statisticamente probabile.

¹⁹ Sulla questione dell'interpretazione della legge v. G. TARELLO, *L'interpretazione della legge*, in *Trattato di diritto civile e commerciale*, diretto da A. Cicu e R. Messineo, Giuffrè, Milano 1980, pp. 346 ss.

²⁰ Di «norme senza fattispecie» scrive N. IRTI, *Capitalismo e calcolabilità giuridica*, p. 51.

²¹ Così Cassazione civile, sez. lav., 13 maggio 2005, n. 10058.

4. La verità processuale e i suoi limiti. La testimonianza

Conan Doyle faceva dire a Sherlock Holmes che «nulla è più ingannevole di un fatto ovvio». ²² L'ovvio, mediato dalla categoria processuale dell'evidenza, è ciò che non ha bisogno di dimostrazione.

Tuttavia, una massima processuale nota a tutti gli operatori del diritto, afferma: *quod non est in actis non est in mundo*. Ciò allontana la nozione di evidenza (processuale), e quindi di verità, dall'idea filosofica per cui *verum ipsum factum*. ²³ Nel diritto processuale, la prospettiva è molto diversa da quella vichiana.

La *veritas*, la cui nozione affliggeva Ponzio Pilato, si traduce in un più modesto e controvertibile *quod est in actis*. Non solo. Nel processo il *factum* non esiste, se non sotto forma di proposizioni che ne trattano, di enunciazioni che non coincidono con l'oggetto empirico che viene enunciato.

Ciò che si presenta spontaneamente e facilmente al pensiero, come cosa naturale, ordinaria, e quindi evidente, deve fare i conti con gli *acta* processuali. Il giudice, nel decidere la causa, non può che tener conto di ciò che risulta dagli atti del suo fascicolo, conscio che qualunque situazione di fatto può essere scomposta in un numero infinito di proposizioni descrittive, tutte sensatamente riferibili a una medesima situazione. ²⁴ Ed è qui che si aprono le più ampie possibilità per il difensore per affermare una verità processuale contro ogni altra evidenza. ²⁵

Le tre opere che ho scelto, in via di esempio, fondano la loro trama su ciò che Calamandrei definiva, citando opinioni altrui, «strumento tipico della malafede processuale»: ²⁶ la testimonianza.

²² *Il segno dei tre, Holmes, Dupin, Peirce*, p. 268.

²³ G. VICO, *La scienza nuova ed altri scritti*, Utet, Torino 1976, p. 194. Il brocardo latino *quod non est in actis non est in mundo* viene citato, per esempio, da Cassazione civile, sez. VI, 25 maggio 2015, n. 10753.

²⁴ M. TARUFFO, *La prova dei fatti giuridici*, in *Trattato di diritto civile e commerciale*, già diretto da A. Cicu e R. Messineo, continuato da L. Mengoni, III, t. 2, sez. 1, Giuffrè, Milano 1992, pp. 71 ss.

²⁵ V. sul punto, anche per gli esempi che seguono, R. DANOVÌ, *Il processo al buio. Lezioni di etica in venti film*, Rizzoli, Milano 2010, pp. 14 ss.

²⁶ Così scriveva P. CALAMANDREI, *Elogio dei giudici scritto da un avvocato*, Ponte alle Grazie, Milano 1999 (rist. della quarta edizione del 1959), p. 162.

4.1. *Rashômon* di Akira Kurosawa

È considerato uno dei capolavori della storia del cinema, uscito nel 1950.

In un Giappone arcaico, un samurai viene trovato morto in un bosco. L'evento è ricostruito attraverso i vari personaggi che compongono la scena. Un taglialegna trova il cadavere del samurai e rievoca i fatti sotto un portico ove si rifugia a causa della pioggia, con altre due persone, un monaco e un viandante che è anche ladro. Ciascun personaggio, potremmo però dire *testimone*, racconta la sua versione del fatto di fronte alla cinepresa, rivolgendosi al pubblico su una sorta di palcoscenico, con un muro bianco alle spalle, quasi si rivolgesse a un giudice. Parlano quindi un monaco, il brigante Tajomaru (il principale indiziato del delitto del samurai), Hasago (la moglie del samurai), Takheiro (il samurai vittima dell'omicidio, attraverso gli uffici di una maga), il taglialegna che ha trovato il cadavere.

La singolarità del “processo” consiste nel fatto che ciascuno dei testimoni si assume la responsabilità dell'evento (persino il samurai medesimo riferisce di essersi ucciso). Ciascuno dei personaggi riferisce della propria solitudine, della propria sconfitta, dell'offesa del male e, in ultima analisi, dell'infelicità del mondo, su cui è inutile persino indagare.

Secondo le parole del monaco, «non c'è nessuno che dica la verità; gli uomini sono deboli e devono mentire: e poi ci ricordiamo solo di quello che fa comodo e crediamo anche al falso quando ci fa comodo. È orribile».

4.2. *Giustizia* di Friedrich Dürrenmatt

Giustizia è stato pubblicato in Svizzera, terra natale dell'autore, nel 1985. Fa parte dei cosiddetti gialli filosofici di Dürrenmatt.

Per il romanzo vale l'espedito del “manoscritto ritrovato”, fatto avere all'autore dal dottor H., ex comandante della polizia cantonale di Zurigo. Questo accorgimento è all'origine anche di un altro racconto di Dürrenmatt, *La promessa*, imperniato sull'irrevocabilità che può avere sulla vita e sulla coscienza di un individuo la decisione di trovare a ogni costo *la verità*.

Il manoscritto, ci dice l'autore, appartiene a un avvocato, Felix Spät (“tardi” significa emblematicamente il cognome), datosi all'alcool e ormai defunto. Il manoscritto racconta la storia che l'autore ha già sentita in una ricca casa di Monaco e proprio dal supposto assassino della storia,

il dottore *honoris causa* Isaak Kohler. Costui, nel 1955, uccide al ristorante Du théâtre il professor Adolf Winter, con un colpo di rivoltella alla schiena, facendone sprofondare la faccia nei *tourneados Rossini* che sta mangiando: «Erano quasi le sette, i tavoli erano già quasi tutti occupati, la gente era seduta per la cena, c'era un brusio di voci, uno schioccar di labbra, un tintinnio di posate».²⁷

Non può esservi dubbio sul colpevole, visto il luogo e il momento del delitto. Tuttavia, nessuna delle testimonianze raccolte collima con l'altra, per cui dalla loro lettura complessiva non è possibile trarre la certezza di un fatto pure ovvio.

Kohler, dapprima condannato, incarica quindi il giovane avvocato Spät di rileggere il processo in una chiave diversa, coinvolgendolo in una ricerca in cui egli si perde in un gioco di colpe e legami nascosti, il cui senso ultimo, che lo scrittore scopre alla fine, è la vendetta chiesta dalla figlia di Kohler, Héléne, al padre. Tuttavia, il tortuoso gioco delle responsabilità e delle complicità, interrotto dallo sparo, lascia irrisolto l'enigma: chi sia il vero colpevole (non tanto o non solo l'assassino, ormai assolto), quale sia la colpa più grave o originaria, che ha determinato non solo una morte, ma una sequenza di morti. Kohler, pertanto, condannato nell'imminenza del fatto, viene successivamente assolto.

Il passo centrale di interesse processuale è il seguente:

Dunque non esiste un testimone obiettivo. Ogni testimone tende inconsciamente a confondere il vissuto con l'invenzione. Un fatto, di cui egli è testimone, si svolge al di fuori di lui e dentro di lui. Il testimone percepisce il fatto a suo modo, se lo imprime nella memoria e la memoria lo trasforma: ogni singola memoria rende un fatto diverso.²⁸

La teoria logica che sta alle spalle di questa strategia si legge nel colloquio con cui Kohler (in quel momento detenuto) incarica il giovane avvocato Spät di «montare una finzione»:

«Deve riesaminare il mio caso partendo dall'ipotesi che l'omicida non sia stato io». «Non capisco».
 «Deve montare una finzione, null'altro».
 «Ma è proprio lei l'assassino, quindi questa finzione non ha senso», dichiarai.
 «Soltanto così ha senso», rispose Kohler. «Lei non deve neppure indagare la realtà,

²⁷ F. DÜRRENMATT, *Giustizia*, Garzanti, Milano 1986, p. 18.

²⁸ *Ibi*, p. 123.

questo è compito del buon Knulpe, bensì una delle possibilità che si nascondono dietro la realtà. Vede, caro Spät, certo che ora conosciamo la realtà, per questo sono qui e intreccio cesti, ma ciò che è possibile lo conosciamo appena. È comprensibile. L'ambito del possibile è quasi infinito, quello del reale è molto limitato, perché di tutte le possibilità è sempre una soltanto quella che si può trasformare in realtà. Il reale è solo un caso particolare del possibile, e per questo è anche concepibile in modo diverso. Ne consegue che, per poterci addentrare nel possibile, dobbiamo trasformare il concetto del reale».²⁹

4.3. *Il giuoco della verità* di Salvador de Madariaga

L'autore, non molto noto, è stato un diplomatico, storico e scrittore spagnolo (1886-1978). Negli undici capitoli del libro, del 1956, si racconta un medesimo fatto delittuoso, visto attraverso undici visuali diverse.

Durante un ricevimento, nel palazzo del duca di Rocalta, a Madrid, nella stanza accanto a quella in cui si intrattengono i commensali, il figlio del duca, Luis, suona il pianoforte e la moglie del duca, Teresa, lo accompagna con i canti di Schumann per l'*Intermezzo di Heine*. Poi la musica e il canto si interrompono e si ode un colpo di pistola. Luis è morto. Accanto a lui il duca Juan sostiene con il braccio sinistro il corpo inerme del figlio mentre nella mano destra impugna una rivoltella. Omicidio, suicidio o disgrazia?

Unico è il fatto, ma undici sono le versioni che si intrecciano tra loro per evidenziare le trame che lo hanno determinato (e sembra quasi il seguito degli *Esercizi di stile* di Raymond Queneau), nel racconto che viene fatto secondo la governante, il gesuita di famiglia, il guardiacaccia, la cameriera, il cameriere, il fratello e altri, perfino il cane del padrone, che descrive il mondo che intravede dal suo punto di vista. Ultimo è il racconto di uno scettico (di nome Garcia Kohler, che un gioco del destino letterario vuole si chiami come lo scettico colpevole di Dürrenmatt), che si conclude con queste parole:

«Giustizia. Che cos'è la giustizia?»

«La vittoria della verità».

«La verità... la verità... il profumo di un mazzo di errori».³⁰

²⁹ *Ibi*, p. 51.

³⁰ S. DE MADARIAGA, *Il giuoco della verità*, Garzanti, Milano 1956.

5. L'errore giudiziario

L'*errore*, in campo così incerto come quello giudiziario, è nozione descrittiva. È errore, in via generale, ciò che fa deviare la giustizia dal suo obiettivo: la coincidenza fra l'applicazione della regola del diritto e la giustizia del caso concreto.³¹ Oltre alle questioni legate al dato normativo e alla sua interpretazione (esaminate al § 3), esistono varie tradizionali spiegazioni di carattere generale dell'errore ascrivibile a questa concezione irrazionale della decisione. La filosofia ha studiato questa attitudine così propriamente umana (la propensione all'errore) sotto l'aspetto degli ostacoli al raggiungimento della verità. I ragionamenti valgono anche in ambito giudiziario, solo che si consideri la nozione relativa di *veritas*, cui s'è fatto cenno sopra (§ 1).

Francesco Bacone, nella *pars destruens* del suo *Novum organum* (1620), tratta della "dottrina degli idoli" cioè di quelle «false nozioni (*notiones falsae*) che si sono impadronite dell'intelletto umano e che vi sono radicate in profondità». Queste «assediano la mente degli uomini, così da rendere difficile l'accesso alla verità».³²

Bacone riconosce e classifica quattro tipi di *Idola*: gli *Idola Tribus* (idoli della tribù, fondati sulla stessa natura dell'uomo), gli *Idola Specus* (idoli della caverna, che derivano dalla formazione propria di ogni individuo), gli *Idola Fori* (idoli del mercato, originati dalle relazioni fra gli uomini) e gli *Idola Theatri* (idoli del teatro, che provengono dalla diffusione delle diverse dottrine filosofiche e scientifiche e dalle cattive dimostrazioni). Per Bacone, cioè, la mente umana è strutturalmente incline all'errore (per via degli *Idola Tribus*); ogni individuo è portato a commettere errori legati alla sua particolare soggettività (*Idola Specus*) e queste condizioni sono potenziate dalla equivocità propria delle espressioni linguistiche (*Idola Fori*).

Questa schematizzazione è straordinariamente attuale e consente di dare una spiegazione a pressoché tutti gli errori che costellano le soluzioni imposte dalla necessità di risolvere il *dubium* giudiziario.

Si sa che l'errore è inevitabile e prezioso per lo sviluppo della conoscenza scientifica, perché la ricerca che lo produce è un processo dina-

³¹ Cfr. E. SEVERINO, *La potenza dell'errare. Sulla storia dell'Occidente*, Rizzoli, Milano 2013, p. 80.

³² F. BACONE, *Nuovo organo*, Bompiani, Milano 2016, p. 93.

mico tendenzialmente infinito.³³ Ma ciò non vale per l'attività di ricostruzione di eventi singoli. Gli errori più comuni nel campo del diritto applicato derivano dal non voler accorgersi di controragionamenti o di controprove d'eguale (persino maggiore) verosimiglianza.

Uno dei più famosi casi storici di errore giudiziario è quello che coinvolge Jean Calas, commerciante di Tolosa di sessantotto anni, protestante come tutta la sua famiglia, che il 9 marzo 1762 viene torturato e ucciso con il supplizio della "ruota" (legato a una ruota, spezzate braccia e gambe a colpi di mazza, strangolato e bruciato), poiché accusato dell'omicidio (invero suicidio) del figlio Marc-Antoine Calas. Nel furore acceso dalla guerra dei Sette anni (1756-1763) fra cattolici e protestanti, si diffuse la voce, dopo la morte del ragazzo, secondo cui il padre aveva ucciso il figlio poiché questi stava per convertirsi alla religione cattolica.

L'intolleranza religiosa che fa da sfondo alla vicenda (gli *Idola Theatri*, avrebbe potuto dire Bacone) convinse la maggioranza dei tredici giudici convocati per decidere sulla sorte di Jean Calas a condannarlo a morte immediatamente, senza istruttoria *ma senza alcuna prova*.

Lo scandalo suscitato da questa vicenda e l'inconcepibilità della sentenza (che condannava a morte il vecchio e malato padre e mandava liberi gli altri componenti della famiglia, un amico di Marc-Antoine e una domestica, che dal padre non si erano mai separati nel *tempus commissi delicti*) fu occasione per Voltaire di scrivere il *Trattato sulla tolleranza* (del 1763), uno dei testi fondamentali contro il fanatismo, specialmente di matrice religiosa. Le discussioni avviate da questo libro condussero, nel 1765, all'assoluzione postuma di Calas, nel processo d'appello, e alla riabilitazione della sua famiglia.

Scrive Voltaire, guardando oltre il fatto, verso l'orizzonte della vita: «Siamo abbastanza religiosi per odiare e perseguire, ma non abbastanza per amare e soccorrere».³⁴

Noti casi di giudici fortemente orientati dagli *Idola* baconiani sono stati ritratti al cinema. È il caso del famoso film del 1971 di Giuliano Montaldo, *Sacco e Vanzetti*. Il giudice di quel processo (si trattava di un duplice omicidio) si chiama Webster Thayer. Egli condanna i due imputati italiani alla pena di morte, essendo fortemente prevenuto contro gli anarchici, quali si professavano i due uomini. Il difensore dei due italiani,

³³ «Senza errori non ci sarebbe nemmeno la scienza»: così G. GIORELLO, *Premessa* a K. POPPER, *Logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Milano 1998, p. XVIII.

³⁴ VOLTAIRE (F.-M. AROUET), *Trattato sulla tolleranza*, Garzanti, Milano 2015, p. 13.

l'avvocato Thompson, si rivolge a tale giudice in questo modo, alla fine del film:

Devo ringraziarla, signor Webster Thayer. Lei mi ha aiutato a perdere le ultime illusioni che ancora avevo nella giustizia e nella magistratura di questo Stato. Non metterò mai più piede in un tribunale. Non eserciterò mai più una professione che mi costringe a venire in contatto con gente come lei, verso cui si può nutrire solo il più profondo disprezzo.

Simile nella concezione è *Nel nome del padre* (*In the Name of the Father*), film del 1993 di Jim Sheridan. La vicenda è quella dei "quattro di Guildford", cioè dei quattro ragazzi irlandesi arrestati e condannati per aver collocato una bomba in un pub di Guildford, la cui esplosione aveva causato cinque morti e moltissimi feriti. Come il fatto settecentesco ricordato da Voltaire, anche qui la polizia aveva torturato i quattro ragazzi (Gerry Conlon, Paul Hill, Paddy Armstrong e Carole Richardson), giovandosi della legislazione di emergenza contro il terrorismo nordirlandese ed estorcendo confessioni poi utilizzate, senza riscontri, nel processo che aveva condotto a una condanna politicamente motivata, da parte della Corte presieduta dal giudice John Francis Donaldson. Questi si era rammaricato, quantificando la pena, di non poter condannare a morte gli imputati. L'assoluzione si ebbe quindici anni più tardi, dopo l'appello che verificò l'innocenza dei quattro (e del padre di Conlon, anche lui arrestato e morto durante la detenzione) nonché la mala fede degli organi dello Stato.

Al contrario, un film ci guida all'esame della emancipazione dagli *Idola* baconiani, e cioè verso un'applicazione coerente della razionalità giudiziaria e, in una parola, verso la verità processuale. Il suo titolo italiano è *La parola ai giurati*, del 1957, la prima regia di Sidney Lumet.³⁵

Senza che sia mostrato il processo, di cui viene solo stigmatizzata la difesa dell'imputato condotta senza convinzione da un difensore d'ufficio, una giuria popolare, dopo essere stata avvertita dal giudice sulla necessità di emettere un verdetto *unanime*, si riunisce per giudicare un ragazzo accusato di parricidio. Le prove sembrano evidenti e univoche, tali da condurre a una rapida votazione concorde per la colpevolezza. Ogni giu-

³⁵ In lingua inglese «Twelve Angry Men», che rende meglio il contesto umano. Cfr. l'analisi di V. VITALE, *Diritto e letteratura. La giustizia narrata*, p. 78. Il film è stato rifatto per la televisione nel 1997 dal regista William Friedkin, con Jack Lemmon nella parte del giurato numero otto.

rato ha i suoi motivi personali per affrettarsi: c'è chi deve andare a vedere una partita, chi deve andare a teatro, altri ancora ha un appuntamento con la propria moglie.

Per quanto delicato, il caso si presenta di semplice soluzione e perciò il presidente della giuria mette subito ai voti la colpevolezza dell'accusato. Tutti i giurati votano a favore della colpevolezza, tranne uno, il giurato numero otto (di cui non si saprà il nome, se non nell'ultima scena), interpretato da Henry Fonda. Ciò provoca l'evidente contrarietà degli altri.

Poco alla volta, con una grande e paziente abilità dialettica, il giurato numero otto smonta una per una le "irrefutabili" prove di colpevolezza, mostrando la loro equivocità. La situazione progressivamente si rovescia e un numero sempre maggiore di giurati si pronuncia per l'innocenza, fino a che si giunge all'unanimità: il giovane viene assolto.

La scepri del giurato numero otto consente che si frapponga alla certezza ostentata dai colleghi (conseguenza degli *Idola* baconiani) la "ragionevolezza" di un qualche dubbio. E ciò pare tradire l'etimologia greca della parola "verità", *aletheia*, che significa anche "svelamento, scoperta", ciò che qui ha un significato solamente negativo (di scoperta di ciò che non è). Le prove cadono per necessità logica e tutti gli *Idola* che si erano frapposti al giudizio effettivamente guidato dal *Logos* cadono.

In argomento, fra i casi di cronaca non assurdi a dignità letteraria, ve n'è uno che recentemente è però tornato all'attenzione giornalistica. Si tratta degli eventi che avvennero nel 1997 in provincia di Modena, fra Massa Finalese e Mirandola. Sedici bambini di famiglie residenti in quei paesi furono allontanati (e lo furono per sempre) dalle loro famiglie, accusate di far parte di una setta di satanisti pedofili, guidata da don Giorgio Govoni, parroco prima d'allora amatissimo dai suoi fedeli e morto di infarto prima della fine della vicenda, nello studio del suo avvocato.

L'intera istruttoria si fondò sulle dichiarazioni dei bambini, avallate da psicologi e da un medico legale, che parlarono di messe nere nei piccoli cimiteri locali, omicidi rituali e violenze domestiche.

Pur non essendo mai stato trovato alcun cadavere che confermasse i sospetti, né segni di profanazioni o di riti nei piccoli cimiteri, il processo conobbe dapprima una serie di severe condanne, poi tutto si ribaltò in appello e in Cassazione. Il dubbio che pervase i giudici, alla fine dell'*iter*, fu che questi eventi drammatici non solo non fossero mai accaduti, ma che fossero state le psicologhe e gli assistenti sociali (che avevano per primi interrogato i bambini) a introdurre l'argomento degli abusi satanici e dei cimiteri e a indurre le risposte che i piccoli ritenevano di dare per non de-

ludere l'autorità che avevano davanti. A chi analizza oggi la vicenda, risulta chiaro che il *factum* non fosse stato dimostrato, se non attraverso le dichiarazioni testimoniali di minori. Il dubbio sull'operato iniziale di psicologi (e di un medico) conduce a ritenere esistente una serie concatenata di cosiddetti "falsi ricordi", che andarono a formare per intero *quod est in actis*.³⁶

Risuona qui sinistramente la verità processuale di Dürrenmatt, non più artificio letterario, ma massima di una intera tragica vicenda umana: «Ogni testimone tende inconsciamente a confondere il vissuto con l'invenzione».³⁷

La possibilità dell'errore può anche essere negata, nella prospettiva, come è ovvio, del giudice.

Ne *Il Contesto* di Sciascia (edito nel 1971) all'investigatore Rogas («il più acuto investigatore di cui disponesse la polizia, secondo i giornali; il più fortunato, a giudizio dei colleghi») vengono assegnate le indagini circa diversi omicidi di magistrati, avvenuti in rapida successione. Alla fine della storia se ne conteranno nove. Rogas sospetta che l'omicida sia un farmacista, di nome Cres, che aveva avuto a che fare, quale imputato, con tutti i giudici assassinati, venendo condannato a cinque anni di reclusione per il tentato omicidio di sua moglie. Cres ha ormai scontato la pena e Rogas intuisce che egli si sia ritenuto vittima incolpevole di un raggio ordito proprio da sua moglie, che infatti scompare dopo la condanna dell'uomo. Il movente, quindi, è un preteso (invero dubbio) *errore giudiziario*.

Rogas, nel corso della sua indagine, incontra il presidente della Corte suprema (già presidente del Collegio d'appello che aveva confermato a Cres la sentenza di condanna di primo grado). Il presidente, saputo dei sospetti dell'investigatore circa il farmacista, dice apertamente:

«L'errore giudiziario non esiste».

«Ma i gradi di giudizio, la possibilità dei ricorsi, degli appelli...» obiettò Rogas.

«Postulano, lei vuol dire, la possibilità dell'errore. Ma non è così. Postulano solo l'esistenza di una opinione diciamo laica sulla giustizia, sull'amministrazione della giustizia. Un'opinione che sta al di fuori».³⁸

³⁶ È la conclusione che trae il ciclo di sette trasmissioni radiofoniche titolate *Veleno* a cura di Pablo Trincia e Alessia Rafanelli, che rivisita luoghi e personaggi di questa oscura e tragica vicenda. Il *podcast* è scaricabile dal sito di "la Repubblica": <<http://lab.gruppoespresso.it/repubblica/2017/veleno/index.php?p=1>>.

³⁷ Cfr. *supra*, nota 28.

³⁸ L. SCIASCIA, *Il contesto*, in ID., *Opere 1971-1989*, Bompiani, Milano 1994, p. 70. La citazione successiva nel testo è di p. 69.

Il Presidente espone la teoria secondo cui *alla fine del processo* non può più esistere alcun errore giudiziario. *Prima* il giudice può «arrovellarsi, macerarsi, dire a se stesso: non sei degno, sei pieno di miseria, greve di istinti, torbido nei pensieri, soggetto ad ogni debolezza e a ogni errore». Ma *dopo*, no. Allo stesso modo in cui, alla fine della celebrazione della messa, la transustanziazione si è certamente compiuta, per quanti dubbi possa avere il prete.

Qui la visione della giustizia viene distorta da una specie di totalitarismo che annulla l'individuo che ne è vittima. Il paradosso della storia letteraria è che anche il presidente viene ucciso da Cres, poco dopo il suo colloquio con l'investigatore, e Rogas pare consentire questo atto di vendetta, in nome del pericolo che le opinioni del presidente rappresentano per la democrazia e della redenzione di quell'errore giudiziario che, negato dal punto di vista ontologico, risorge e si impone nella sua nemesi.

6. Beati i perseguitati a causa della giustizia

Il salmo ci insegna che al mondo vi saranno giustizia e pace solo quando *misericordia e verità* si incontreranno.³⁹ Della verità si è già detto. La misericordia, il sentimento per cui la miseria altrui tocca il nostro cuore, non è categoria giuridica.⁴⁰

Al giudice, come allo storico, tocca quindi sempre una perenne *ricerca*, come l'etimo greco della parola latina *historia* ci dice.⁴¹ Alla ricerca si accompagna il dubbio, che si basa sulla consapevolezza dell'equivalenza teorica dei contrari.

Poiché i «naufraghi del dubbio»⁴² non sono contemplati nel diritto, nel processo si impone sempre una decisione, un atto che elegge una e una sola delle soluzioni possibili. Se sia quella effettivamente *giusta*, non è dato all'uomo di sapere. Si tratta di una soluzione fondata sulla verosimile risultanza degli atti, così come letti da un giudice considerato terzo e imparziale dalla legge.

³⁹ Salmo 84 (83), vv. 11-14: «Misericordia e verità si incontreranno, / giustizia e pace si baceranno. / La verità germoglierà dalla terra / e la giustizia si affaccerà dal cielo».

⁴⁰ Al più categoria giuridica può essere il *perdono*: v. M.Q. SILVI, *Struttura giuridica del perdono*, Franco Angeli, Milano 2004.

⁴¹ P. BOITANI, *Dieci lezioni sui classici*, il Mulino, Bologna 2017, p. 91.

⁴² Così N. IRTI, *Dubbio e decisione*, in *Un diritto incalcolabile*, p. 118.

Il giudizio è un salto nel buio, dal noto all'ignoto,⁴³ sulla cui rilevanza hanno indugiato anche i classici greci, come Eschilo.⁴⁴ Si capisce allora perché, nelle beatitudini evangeliche, si associa la giustizia alla persecuzione: «Beati i perseguitati per causa della giustizia, perché di essi è il regno dei cieli» (Matteo 5,10).

Il giurista può intendere la beatitudine nel senso per cui la giustizia (comunque la si intenda) è la fonte della persecuzione. L'altra interpretazione ne ricava che il giusto non vuole né deve rinunciare mai alla virtù, anche a costo di essere perseguitato.

Ciò che non muta nei due modi di intendere il passo evangelico è la *persecuzione* che la giustizia produce in questo mondo, attraverso il giudizio umano,⁴⁵ compiendo così il paradosso che non ha mai smesso di affascinare poeti, romanzieri, drammaturghi, registi e persino giuristi.⁴⁶

⁴³ F. CARNELUTTI, *Arte del diritto*, p. 57.

⁴⁴ Nell'*Oresteia*, l'ultimo voto che viene espresso nel processo contro Oreste, imputato di matricidio, nella parità dei voti espressi dai cittadini, è quello di Atena, che presiede quel consesso, ed è un voto assolutorio. Quel processo determina il passaggio dalla giustizia del taglione, intesa come vendetta (nemesi), a quella regolata dalla legge. P. BOITANI, *Dieci lezioni sui classici*, pp. 121-122.

⁴⁵ Tanto di sovrumano ha il giudizio che «nulla più di codesta sovrumano ha voluto esprimere il Maestro con l'enigmatico: *nolite iudicare*». F. CARNELUTTI, *Arte del diritto*, p. 57.

⁴⁶ L'argomento trattato in queste poche righe trascura pagine immense di letteratura sulla giustizia scritte da Dante, Manzoni, Cervantes, Rabelais, Balzac, Shakespeare, Tolstoj, Dickens, Dostoevskij, Hugo, Kafka, Gide a molti altri... a ciascuno di questi autori e al lettore vanno le mie scuse.

PAOLO RENON

La lezione di Giovanni Falcone¹

All'indomani delle stragi di Capaci e di via D'Amelio l'Italia si svegliò – irreversibilmente – cambiata, diversa. Il nostro Paese fu attraversato, oltre che da un grave sgomento, anche da un altrettanto profondo senso di colpa. Ogni persona libera si sentì in qualche modo responsabile nei confronti delle donne e degli uomini che così brutalmente erano stati uccisi, per il fatto di averli lasciati soli.

Per la mia generazione – che all'epoca si affacciava all'età adulta – quella estate coincise, a un tempo, con una sorta di collettiva perdita dell'innocenza e con l'acquisizione della consapevolezza di dovere cominciare ad assumersi le proprie responsabilità.

Ci ritroviamo qui tutti oggi per fare memoria, a venticinque anni di distanza, di quei tragici fatti del maggio-luglio del 1992 che hanno segnato così profondamente la storia recente dell'Italia. E in questo senso tornano alla mente, anche per il luogo in cui ci troviamo, le affermazioni contenute nella orazione inaugurale *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, pronunciata dalla cattedra pavese di eloquenza da Ugo Foscolo il 22 gennaio del 1809. In essa Foscolo sostiene l'importanza della parola – letteraria – ai fini della costruzione del senso di una comunità intorno a una memoria condivisa, ed esorta pertanto gli italiani alle *storie*

perché niun popolo più di voi può mostrare né più calamità da compiangere, né più errori da evitare, né più virtù che vi facciano rispettare, né più grandi anime degne di essere liberate dalla obblivione da chiunque di noi sa che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri.²

¹ Testo, rivisto e corredato da un minimo apparato di richiami bibliografici, dell'intervento tenuto in occasione dell'incontro su *La lezione di Giovanni Falcone a 25 anni dalle stragi di Capaci e di via D'Amelio*, svoltosi, alla presenza del Presidente del Senato della Repubblica, Pietro Grasso, presso l'aula Foscolo dell'Università degli Studi di Pavia il 19 giugno 2017.

² U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in *L'orazione inaugurale di Ugo Foscolo ristampata a cura della R. Università di Pavia nel primo centenario della morte del poeta*, Tipografia Cooperativa, Pavia 1927, p. 33.

Ma ricordare a Pavia quanto accaduto venticinque anni fa, farlo in Università, in questa aula, assume un valore speciale. Ciò è dovuto a una di quelle strane combinazioni per le quali il filo della Grande Storia si intreccia con quello delle singole storie individuali.

Il 13 maggio 1992 – solo dieci giorni prima, quindi, della sua improvvisa scomparsa – Giovanni Falcone tenne, proprio in questa aula, una lezione sul tema *Il coordinamento delle indagini nei procedimenti per delitti di criminalità organizzata*.³

Falcone era stato infatti invitato, qualche tempo prima, da Vittorio Grevi, titolare allora dell'insegnamento di Procedura penale presso l'Ateneo pavese, a tenere la lezione conclusiva del corso di quell'anno. Non si trattava di un invito di circostanza, né per il professore universitario né per il magistrato palermitano. Tra i due esisteva un rapporto di conoscenza e di collaborazione. Falcone aveva accettato di partecipare a un volume, a cura di Grevi, sui rapporti tra processo penale e criminalità organizzata che avrebbe dovuto essere pubblicato nell'autunno del 1992 e che avrebbe dovuto contenere una sorta di bilancio, provvisorio, sul tema a tre anni di distanza dall'entrata in vigore del nuovo codice di rito. Grevi – come ricorderà lui stesso successivamente – approfitterà dell'incontro a Pavia per chiedere a Falcone notizie sullo stato del suo contributo e Falcone lo rassicurerà sul fatto di essere già a buon punto nella stesura dello scritto, impegnandosi a consegnarlo entro la fine di giugno. Il volume uscirà per le edizioni Laterza con un anno di ritardo rispetto a quanto previsto, nel novembre del 1993, senza il contributo di Giovanni Falcone, al cui ricordo il libro verrà dedicato.⁴

Ma a rendere l'incontro pavese di particolare rilievo è soprattutto il particolare momento storico in cui si colloca, alla luce delle vicende maturate nei mesi immediatamente precedenti.⁵ Nell'autunno-inverno 1991-1992 sono stati introdotti, con decretazione d'urgenza, nuovi strumenti di coordinamento investigativo sia sul versante delle forze di polizia (d.l. 29 ottobre 1991 n. 345 recante «Disposizioni urgenti per il coordinamen-

³ Il testo della conferenza, con il titolo *Il coordinamento delle indagini nei procedimenti per delitti di criminalità organizzata*, è pubblicato nel volume G. FALCONE, *Interventi e proposte (1982-1992)*, a cura della Fondazione Giovanni e Francesca Falcone, Sansoni, Firenze 1994, pp. 131-134, cui si rinvia anche per le successive citazioni.

⁴ Cfr. *Processo penale e criminalità organizzata*, a cura di V. Grevi, Laterza, Roma-Bari 1993.

⁵ Per una esaustiva ricostruzione dell'ultimo periodo della vita di Giovanni Falcone v. G. BIANCONI, *L'assedio. Troppi nemici per Giovanni Falcone*, Einaudi, Torino 2017.

to delle attività informative e investigative nella lotta contro la criminalità organizzata», convertito, con modificazioni, con l. 30 dicembre 1991, n. 410) sia su quello dell'autorità giudiziaria inquirente (d.l. 20 novembre 1991, n. 367 recante «Coordinamento delle indagini nei procedimenti per reati di criminalità organizzata», convertito, con modificazioni, con l. 20 gennaio 1992, n. 8).⁶

È il progetto al quale Falcone, dal 13 marzo 1991 alla Direzione degli Affari penali del Ministero di Grazia e Giustizia, ha lavorato con maggiore impegno e passione (per realizzare il quale ha probabilmente accettato di lasciare la Procura della Repubblica di Palermo per trasferirsi a Roma, accogliendo l'invito del Ministro Guardasigilli, Claudio Martelli). Sul punto si sa: Falcone, alla luce dell'esperienza acquisita nell'ambito cosiddetto *pool* costituito presso l'Ufficio istruzione del Tribunale di Palermo sotto la guida di Rocco Chinnici, prima, e di Antonino Caponnetto, poi, ha ormai da anni maturato la convinzione che una struttura criminale organizzata secondo un modello unitario, piramidale e verticistico – quale è tipicamente quella mafiosa – possa essere efficacemente contrastata solo contrappo-
nendole strutture giudiziarie e forze di polizia almeno altrettanto organicamente organizzate (in modo che venga assicurata una visione d'insieme del fenomeno, garantito il coordinamento tra i diversi uffici inquirenti e adottata una strategia unitaria su tutto il territorio nazionale).

Ma la realizzazione di questo progetto ha incontrato, sul suo percorso, opposizioni particolarmente forti. Le obiezioni più recise, più nette, si sono rivolte contro le modifiche proposte in tema di organizzazione degli uffici inquirenti e di ripartizione del potere di indagine. La riforma, sotto questo profilo, tende a sostituire, con effetti comunque limitati ai soli delitti di natura mafiosa, il modello vigente, impostato sulla parcellizzazione dell'inchiesta (sulla base delle ordinarie regole di competenza) tra tutte le procure interessate – modello corretto, debolmente, attraverso la previsione di forme di collaborazione tra gli uffici lasciate per lo più, però, alla scelta volontaria degli stessi – con uno fondato sull'accentramento della legittimazione a indagare, per tutti i reati radicati all'interno di ciascun distretto, in capo alla procura della Repubblica avente sede nel relativo capoluogo, e la istituzione, con funzioni di coordinamento delle ventisei direzioni distrettuali antimafia, di un organismo centrale, rappresentato

⁶ Su la genesi e il contenuto dei ricordati interventi legislativi si veda, per tutti, V. GREVI, *Nuovo codice di procedura penale e processi di criminalità organizzata: un primo bilancio*, in *Processo penale e criminalità organizzata*, pp. 20 ss.

dalla direzione nazionale antimafia, costituita, quale ufficio autonomo, nell'ambito della Procura generale presso la Corte di cassazione. Eccesiva gerarchizzazione tra gli uffici, esasperata centralizzazione, pericolosa contiguità della nuova figura del procuratore nazionale antimafia con il potere esecutivo sono gli appunti che vengono più diffusamente rivolti, in senso critico, al nuovo modello organizzativo.

Il definito varo della riforma non produce l'effetto di contribuire a un abbassamento dei toni della discussione, che rimangono molto accesi, anche e specialmente all'interno della magistratura.

In questo clima viene bandito il concorso per la nomina a procuratore nazionale antimafia. Vengono presentate ventotto domande: tra queste c'è anche quella di Giovanni Falcone, che si preoccupa, in una intervista a "l'Unità" del 15 gennaio, di spiegare: «Io credo che rispetto a una nuova creatura come la direzione nazionale antimafia, chi ritiene di avere una certa professionalità ha non il diritto ma il dovere di manifestare la propria disponibilità a coloro che faranno le scelte. Non c'è nient'altro dietro la mia decisione».⁷

Ciò nonostante, alle critiche indirettamente rivoltegli, nei mesi precedenti, in quanto principale ispiratore e propugnatore della riforma, si aggiungono ora attacchi diretti e personali per la candidatura avanzata, ritenuta sbagliata o quantomeno inopportuna, considerato il suo attuale ruolo nell'ambito del Ministero. Giunge a Falcone anche l'invito a fare un passo indietro. Ma Falcone non ci sta.

La Commissione incarichi direttivi del Consiglio Superiore della Magistratura al quale la pratica viene affidata, dopo una prima scrematura dei candidati e una serie di audizioni, formula le proprie proposte conclusive il 25 febbraio 1992. Seppur per poco (tre voti contro due) a Falcone viene preferito, ancora una volta, un altro candidato (Agostino Cordova, Procuratore della Repubblica di Palmi). La decisione passa, a quel punto, al *plenum*.

A causa dei rapporti sempre più tesi tra il Consiglio Superiore della Magistratura e il Ministro Guardasigilli anche la pratica relativa alla nomina del procuratore nazionale antimafia rimane di fatto sospesa. Si riaccendono speranze concrete che la decisione finale possa essere favorevole al magistrato palermitano.

⁷ La circostanza è ricordata da G. BIANCONI, *L'assedio. Troppi nemici per Giovanni Falcone*, p. 208.

Proprio la delicatezza del momento avrebbe potuto ragionevolmente indurre Falcone a riconsiderare la decisione di venire a parlare, in pubblico, della riforma, con il rischio di esporsi così a nuove critiche. Richiedere – quantomeno – un rinvio sarebbe stato atto più che comprensibile. Ma la scelta di Falcone è ancora una volta opposta a quella che ci si sarebbe potuti aspettare.

È una giornata calda, quella del 13 maggio 1992. Si potrebbe dire: una bella giornata di sole, non fosse che per l'afa a tratti opprimente. L'aula Foscolo è gremita, affollata, fatica a contenere tutte le persone accorse. L'annuncio della lezione di Falcone ha suscitato molta curiosità.

Falcone stupisce un po' tutti sin dalle prime battute, entrando subito *in medias res*, ricordando lui stesso come il varo della riforma sia stato accompagnato da vivaci polemiche. «Sul tema della superprocura di polemica ne è stata fatta troppa, più del superfluo» sottolinea. Ma proprio per questo l'occasione offertagli da Grevi gli risulta ancora più gradita, perché il modo migliore per fronteggiare la polemica non è negarla, ma contrapporre la discussione nel merito. «Io non rifuggo la discussione, poiché dalle critiche si può mettere a fuoco meglio una problematica», dice, aggiungendo che non vi può essere luogo più idoneo per confrontarsi su temi così importanti e delicati che quello dell'Università.

Rotto – per così dire – il ghiaccio, Falcone ribadisce la necessità di un cambio di passo deciso nell'azione giudiziaria di contrasto al crimine organizzato di stampo mafioso nonché l'urgenza di superare il vecchio modello organizzativo, che non trova smentita, ma anzi conferma nell'impostazione assunta dal nuovo codice di rito. Proprio la scelta – fatta con la riforma del 1989 – di circoscrivere entro confini molto più stretti rispetto al passato l'area della connessione tra processi, se scoraggia l'instaurazione di maxiprocessi, cioè di maxidibattimenti, implica, infatti, la necessità di maxiprocedimenti.

Falcone invita tutti a prendere atto dei limiti palesati dalla soluzione – adottata nella versione originaria del nuovo codice – basata sul coordinamento spontaneo tra uffici, anche quando questo vuol dire per la magistratura dover fare autocritica, perché spesso gli ostacoli all'effettivo coordinamento, all'interno di quel modello, nascono – sottolinea – anche dai comportamenti degli stessi inquirenti coinvolti: «Troppe volte abbiamo sentito frasi come: sarebbe necessario chiedere informazioni a quel magistrato, ma è tempo perso perché è troppo riservato. E parliamo solo di questo, perché potremmo parlare delle ulteriori invidie e gelosie tra i diversi corpi di polizia, tra i vari magistrati del pubblico ministero».

Tratteggia, con poche ma efficaci pennellate, i contorni della nuova struttura organizzativa, creata con la riforma. Neppure sull'aspetto più delicato, quello relativo al ruolo del procuratore nazionale antimafia, si sottrae e contro la tesi di coloro che vedono in questa figura la cinghia di trasmissione tra il potere esecutivo e l'azione giudiziaria e paventano il pericolo di una diretta ingerenza del primo nelle indagini condotte a livello locale, chiarisce come «la procura nazionale è una struttura servente, collaterale, tra le varie procure distrettuali, deve svolgere un'attività che le Procure distrettuali, distolte dalla quotidianità, non possono svolgere», quale, ad esempio, quella della raccolta dei dati.

Ma – si avverte nelle sue parole – c'è un'accusa che più di tutte le altre – fra le tante che gli sono state rivolte – lo ferisce, e alla quale sente, anche a Pavia, l'obbligo, morale, di rispondere: che attraverso la struttura da lui progettata si tenti di minare l'indipendenza e l'autonomia della magistratura, introducendo, surrettiziamente, un progressivo assoggettamento del pubblico ministero al potere esecutivo. Falcone ribalta l'argomento utilizzato dai suoi critici. Nel nuovo modello organizzativo la magistratura, lungi dall'essere marginalizzata o attratta nell'orbita del potere esecutivo, è posta al centro e chiamata a svolgere, proprio in quanto ordine indipendente e autonomo, un indispensabile ruolo di garanzia. E ciò quindi in perfetta coerenza con il dettato costituzionale, a meno che non si voglia intendere autonomia e indipendenza, non come guarentigie funzionali a un imparziale ed efficace esercizio dell'azione inquirente, ma come privilegi di casta.

Parole chiare e nette, che rimangono tali anche a distanza di venticinque anni.

Quanto successo dopo è, per lo più, noto. La possibilità di Falcone di essere nominato procuratore nazionale antimafia svanirà dieci giorni dopo, il 23 maggio 1992, alle ore 17.58 sull'autostrada che collega l'aeroporto di Punta Raisi a Palermo, all'altezza dello svincolo per Capaci.

La lezione tenuta all'Università di Pavia, in aula Foscolo, rimarrà l'ultima apparizione in pubblico di Giovanni Falcone, finendo per rappresentare una sorta di testamento spirituale del magistrato. Ma le sue idee continueranno a vivere, secondo l'auspicio da lui stesso profeticamente formulato, camminando sulle gambe di altri uomini. E, in questo senso, sono molti i risultati tra quelli ottenuti negli anni successivi, sia in termini di accertamento dei fatti e delle responsabilità rispetto a delitti di mafia, sia in termini di cattura di latitanti, che, senza nulla voler togliere all'impegno di coloro che hanno lavorato per conseguirli, possono a buon

diritto essere ascritti, quali frutti purtroppo postumi, alle intuizioni di Giovanni Falcone (non solo in tema di coordinamento investigativo, ma anche in materia di indagini patrimoniali, di rapporti con i collaboratori di giustizia, di cooperazione internazionale). Segno della bontà dei semi all'epoca gettati da Falcone e, purtroppo, da molti non – immediatamente, almeno – compresi.

Vorrei chiudere questo breve intervento agganciandomi a un passaggio dell'ultimo libro pubblicato dal Presidente del Senato, Pietro Grasso (*Storie di sangue, amici e fantasmi*). Ricorda – in quel passaggio – l'autore di quando, accompagnando da Roma a Palermo Fiammetta Borsellino il 24 luglio 1992 per i funerali del padre, si trova di fronte a uno spettacolo che lo tocca profondamente. «Era l'alba, e la bellezza del sole che sorgeva dal mare e di Monte Pellegrino strideva terribilmente con gli orrori compiuti dagli uomini». Quella vista gli riporta alla mente le parole con le quali Borsellino era solito definire la Sicilia, «terra bellissima e disgraziata». E, aggiunge Grasso, «non le ho mai sentite così vere come in quel momento».⁸

A me questo brano ha ricordato un altro, un breve scambio di battute contenuto nel secondo atto di *Il giardino dei ciliegi*, l'ultimo lavoro teatrale di Anton Čechov. Qui alcuni personaggi si ritrovano, mentre il giorno volge alla fine e si colora del rosso del sole al tramonto, e discutono su come vadano le cose nel mondo. Tra questi vi è Lopachin che osserva:

Sapete, io mi alzo ogni giorno alle cinque di mattina e lavoro fino a sera. Sto sempre in mezzo ai soldi, o miei o degli altri, e ormai li conosco, gli uomini. Basta iniziare un qualsiasi lavoro per capire quanta poca gente onesta e leale ci sia in giro! Certe volte, quando tardo ad addormentarmi, penso: «Signore, ci hai dato boschi immensi, campi sconfinati, orizzonti illimitati. Per vivere qui, dovremmo veramente nascere giganti, per non smarrirci!»

Gli risponde Ljubov' Andreevna:

Ci mancavano solo i giganti! Per carità! Lasciateli nelle favole, che stanno benissimo dove sono! Nella vita, sai che paura!⁹

⁸ P. GRASSO, *Storie di sangue, amici e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 230.

⁹ ANTON ČECHOV, *Il giardino dei ciliegi*, in ID., *Capolavori*, a cura di M. Martini, Einaudi, Torino 2003, p. 250.

Giganti... In una terra, quale quella siciliana, raffigurata, sin dalle narrazioni mitologiche, come patria di giganti, Giovanni Falcone, come Paolo Borsellino, sono stati “giganti”.

Non nel senso di esseri sovranaturali. Nello stesso volume prima citato il Presidente Grasso mette giustamente – mi pare – in guardia dal pericolo di cucire addosso a Falcone l’abito dell’eroe, il che vorrebbe dire fargli un torto, perché ciò lo relegherebbe in una dimensione altra, lontana, inavvicinabile ai più.

Ma nel senso, del tutto diverso, addirittura opposto – credo – in cui il riferimento è usato da Čechov, di persone cioè in grado, davanti a delle sfide che sembrano impraticabili, di guardare oltre... oltre l’apparente immodificabilità della situazione data, oltre la fatalistica accettazione dell’impossibilità di qualsiasi cambiamento; e, in quanto tali, capaci, quindi, di indicare anche agli altri la strada.

Allora possiamo concludere con un pensiero che non può che rincuorarci in una giornata in cui ricordiamo tragici eventi: seguendo la rotta tracciata da Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, i nostri due “giganti”, possiamo anche noi da oggi, con più fiducia, insieme a loro, riprendere il nostro viaggio nella vita.

MARIO PISANI
Donna Giustina e «quella pasta
della cà Borromea»

Gabriele Verrì, figlio di Pietro, il 26 giugno 1819 andò a nozze con donna Giustina Borromeo. Per tale occasione Carlo Porta, aiutato dall'amico Tommaso Grossi, compose una lunga poesia, intitolata *Sestinn – per el matrimoni del sur cont – don Gabriele Verr – con la sura Contessina – Donna Giovanna Borromea – di G. e P.* Ne riproponiamo qui una parte, attingendola dalla terza edizione (Utet, Torino 1971, pp. 216 ss.) delle *Poesie* di Carlo Porta (a cura di P. Gallardo).

Si cominciava con la presentazione dello sposo:

29. E quand se dis on Verr, l'ha de savè
che l'è el tôs de don Peder, on trattin
l'autor de tanti articol del *Caffè*,
l'oeucc drizz del Beccaria e del Parin,
l'istorich de Milan, quel, fjola mia,
che ha faa fà largo a la filosofia.

Nella sestina n. 31 così si completava il “medaglione” del nubendo:

31. Oltra de quest, don Gabriell el spôs
ghe soo di che nol sfalza la famiglia;
l'è gioven sì, ma on gioven studiôs,
bravo, cortes che l'è ona maraviglia,
amorôs de la mamma e di parent,
on fior de gioven assolutament.

Ma a noi, ancor prima, qui interessa ricordare la sposa, donna Giustina, e ancor più quanto si scrive – a sua celebrazione – a proposito del casato dei Borromeo o per meglio dire delle sue benemerite ascendenze d'ordine religioso ed ecclesiastico:

32. L'ha de savè che anch lee, donna Giustina,
la sposa, lè ona bella baciocchoeu,
levada sul modell de la mamma,
el non *plus ultra* per levà fioeu,

impastada poeu infin de quella pasta
de la cà Borromea, e tanto basta;

33. De quella pasta che l'ha daa a Milan
el gran san Carlo, e el cardinal Fedrigh,
che gh'han traa dent di carra de sovran¹
in scoeul, statov, disègn, liber antigh,
in collegg, bibliotech, gês, ospedaa,
accademmi, loeugh pij, dott,² caritaa.

Questa nostra pagina è simbolicamente dedicata al principe-patrono Vitaliano, al quale, anche per quanto attiene al nostro Collegio, è stato affidato il compito di tener vive l'alta tradizione e la memoria storica della *cà Borromea*.

¹ Carri di monete d'oro.

² Doti per ragazze povere.

Bancarella borromaica

MARCO FERRARESI
IL GIUSTIFICATO MOTIVO OGGETTIVO
DI LICENZIAMENTO
G. Giappichelli Editore, Torino 2016 (292 pp.)

Il saggio di Marco Ferraresi *Il giustificato motivo oggettivo di licenziamento* è un'attenta analisi dell'istituto del g.m.o. (giustificato motivo oggettivo) e della sua evoluzione nel tempo, dalla legge 604/1966 fino alla nuova disciplina del contratto a tutele crescenti, entrata in vigore con il decreto legislativo 23/2015.

Il concetto di g.m.o. venne teorizzato per la prima volta con la legge 604/1966, di cui l'autore analizza in particolare l'articolo 3. Ferraresi, oltre a tenere conto del testo della norma e delle interpretazioni fornite dalla dottrina, va oltre, raffrontando il g.m.o. con altri istituti, come il giustificato motivo soggettivo, oppure illustrando le modalità in cui il g.m.o. viene adoperato nei molteplici casi di licenziamento sia collettivo sia individuale. Nel confrontare il g.m.o. e il giustificato motivo soggettivo, Ferraresi mette in risalto la loro principale differenza, ovvero l'imputabilità dell'inadempimento. Per giustificato motivo soggettivo di licenziamento si intende, infatti, un inadempimento notevole del prestatore di lavoro, il quale deve aver agito con dolo o colpa: il lavoratore agisce consapevolmente in modo illecito, non curante delle conseguenze della propria condotta. L'autore poi analizza il *secundum comparationis*, cioè le caratteristiche che deve possedere il comportamento del lavoratore che integri g.m.o.: l'inadempimento di quest'ultimo non deve essergli imputabile né deve ricercarsi il suo grado di colpevolezza.

L'analisi di Ferraresi prosegue quindi affrontando la disciplina del licenziamento e le conseguenze di un'eventuale carenza del g.m.o. di licenziamento: in particolare vengono illustrate le riforme che riguardano il regime sanzionatorio previsto per questa condotta illecita del datore di lavoro. A tal proposito vengono approfondite la legge 92 del 2012 e il d.lgs. 23 del 2015, in quanto entrambi profondamente innovativi dei profili rimediali del licenziamento. Con la legge attuativa della riforma Fornero (legge 92 del 2012), infatti, il datore di lavoro era tenuto a reintegrare sul posto di lavoro il prestatore illegittimamente licenziato e a pagargli un'indennità. Nel 2015, però, il Jobs Act ha mutato tale indirizzo prevedendo solo la possibilità per il lavoratore di ottenere un risarcimen-

to per il suo licenziamento senza giustificato motivo oggettivo. Il saggio si conclude, infine, con quella che è la definizione che lo stesso Ferraresi dà del g.m.o.: «[...] il g.m.o. è un presupposto fattuale di validità del licenziamento» (p. 245).

Il giustificato motivo oggettivo di licenziamento è un testo certamente molto tecnico, ma allo stesso tempo fruibile anche da parte dei non addetti ai lavori. Grazie alla scrittura scorrevole dell'autore, infatti, la lettura risulta accessibile a tutti, dando al lettore l'opportunità di approfondire la propria conoscenza di una materia sì specifica, ma quanto mai attuale.

GINEVRA ASTUTO

ANDREA FROVA

LUCE. UNA STORIA DA PITAGORA A OGGI

Carocci Editore, Roma 2017 (306 pp.)

Luce. Una storia da Pitagora a oggi è l'ultimo saggio di Andrea Frova, professore ordinario di Fisica generale presso la Sapienza di Roma (1982-2009) e importante divulgatore scientifico italiano. Tra le sue opere di maggiore successo spicca *Se l'uomo avesse le ali* (BUR, Milano 2007), per il quale ha vinto il premio letterario "Galileo" per la divulgazione scientifica.

L'idea di *Luce. Una storia da Pitagora a oggi* è nata in seguito all'istituzione, da parte dell'Unesco nel 2011, dell'Anno internazionale della luce, un'iniziativa che ha risvegliato l'interesse dell'autore per questo elemento che, stando a quanto ci dice egli stesso, è «la chiave di volta della vita, dell'arte e della conoscenza» (p. 12). In questo testo Frova affronta, seguendo un percorso cronologico, i passi che l'uomo ha compiuto nello studio dei fenomeni luminosi, arrivando a discutere, negli ultimi capitoli, alcune applicazioni in campo tecnologico e pittorico.

Secondo l'autore, la «storia fisica» della luce è tripartita. Nella prima fase, lo studio della luce fu esclusivamente qualitativo, senza alcun approfondimento matematico: fino al Seicento, infatti, gli uomini si limitarono a descrivere fenomenologicamente la visione, mai indipendente dall'oggetto osservato. Solo in una seconda fase venne sviluppata completamente quella che oggi è definita "teoria classica" dei fenomeni luminosi, basata su relazioni matematiche rigorose. In particolare, nella seconda metà dell'Ottocento, Maxwell e Hertz spiegarono i fenomeni

dell'elettromagnetismo classico (radiazione di campo, interferenza e diffrazione) definendo la costante c come velocità della luce nel vuoto. È solo in una terza fase, a partire dal 1900, che Planck con la descrizione del corpo nero modificò le leggi "classiche" sulla base della quantizzazione energetica. Nel 1905 Einstein scrisse un articolo sull'effetto fotoelettrico che gli valse il premio Nobel, proponendo la dualità dei fenomeni elettromagnetici tra onda e particella. Nel 1927, infine, Bohr formalizzò quest'ultimo aspetto, enunciando il principio di complementarità, il cuore della descrizione quantistica della luce, secondo il quale gli aspetti corpuscolare e ondulatorio di un fenomeno fisico non si manifestano mai simultaneamente.

A conclusione della storia della fisica dei fenomeni luminosi, Frova presenta un interessante approfondimento sulle applicazioni tecniche e artistiche dell'elettromagnetismo: dai LED alle telecomunicazioni, dai laser all'esplorazione dell'universo, fino al ruolo che la luce ricopre nella pittura. A tal proposito, vi è un'estesa appendice in cui sono riportate alcune opere d'arte, dall'antichità al tardo Novecento, in cui l'autore analizza la ricerca di particolari giochi di luce da parte degli artisti. Grazie a questi capitoli finali, lineari nello stile e di argomento non esclusivamente scientifico, la lettura del libro risulta interessante e coinvolgente, oltretutto estremamente formativa.

ETTORE BUDASSI

EMANUELE SEVERINO
 IL TRAMONTO DELLA POLITICA.
 CONSIDERAZIONI SUL FUTURO DEL MONDO
 Rizzoli, Milano 2017 (283 pp.)

Il tramonto della politica rappresenta l'ultima fatica di Emanuele Severino, allievo dell'Almo Collegio Borromeo dal 1946 al 1950, laureatosi in Filosofia con una tesi intitolata *Heidegger e la metafisica*. A solo un anno dalla laurea egli ottenne la docenza in Filosofia teoretica e nel 1964 pubblicò *Ritornare a Parmenide*, uno scritto di tale portata teorica da rappresentare, insieme al precedente *La struttura originaria* (1958), il *casus belli* che determinò l'insanabile opposizione – decretata dalla Chiesa cattolica – tra il pensiero di Severino e il cristianesimo.

Primariamente, in scritti come *Téchne* (1979), *Pensieri sul cristianesimo* (1995), *Capitalismo senza futuro* (2012) e, non da ultimo, *Il tramonto della politica*, Severino si propone di mostrare come le categorie introdotte dal primo pensiero greco si riverberino in ogni ambito del sapere e dell'agire occidentale determinandone necessariamente gli sviluppi verso un dominio della dimensione tecno-scientifica, ove gli scopi delle ideologie particolari sono subordinati a un incremento della potenza *tout court*. Tra tali ambiti va annoverata anche la dimensione politica: nel *Tramonto della politica* Severino fa uso delle proprie categorie per decifrare le tensioni del presente – il contrasto tra la globalizzazione e le istanze della tradizione, i flussi migratori, l'esplosione del fenomeno del terrorismo di matrice islamica, il duopolio USA-Russia e il ruolo dell'Europa rispetto a esso – nel tentativo di chiarire in che senso, per lui, il passaggio che da una gestione politica dei processi conduce a una loro gestione economica e da essa a una gestione tecno-scientifica sia *irreversibile*. Comprendere il senso di siffatte dinamiche è, come detto, cosa ardua se prima non ci si è volti alla greccità delle origini. Per Severino, infatti, essa rappresenta il luogo ove in maniera inaudita e radicale viene evocata una coppia di concetti cruciali: l'*Essere* e il *Niente*, inteso come totale assenza di qualsiasi positività. Sin da principio il pensiero occidentale innalza a evidenza indubitabile il divenire delle cose inteso in un senso eminentemente nichilistico, ovvero come passaggio degli enti dal Niente all'Essere e dall'Essere al Niente. L'aver posto a fondamento del reale il divenire nichilisticamente concepito è l'atto che, per Severino, fonda quell'immenso edificio concettuale che oggi domina il pianeta con le proprie categorie: *L'Occidente*, destinato a trovare la propria *akmé* nella *Pax Technica* e a tramontare definitivamente.

Proprio in virtù della sua presa sul presente, *Il tramonto della politica* risulta fruibile anche a chi non sia addentro alle più delicate questioni teoriche sollevate, ad esempio, da testi come *La struttura originaria* o *Essenza del nichilismo* (1972). Ancorché ricco di spunti fecondi, tuttavia, esso sembra mancare, a tratti, di quella sistematicità che costituisce il grande pregio di tanta parte degli scritti del filosofo bresciano.

BRUNO CORTESI

TULLIO RIZZINI
COME IMPARAMMO A PARLARE
Edizioni Accademiche Italiane, 2015 (200 pp.)

Come imparammo a parlare è l'ultimo libro di Tullio Rizzini, neuropsichiatra e psicanalista freudiano attualmente ricercatore presso l'Università di Modena, specializzato in studi sulla neuro-cognitività e autore di numerose pubblicazioni afferenti alla neuropsichiatria, tra le quali spiccano quattro lavori sulla comunicazione linguistica.

L'evoluzione del codice linguistico e la sua natura sono due grandi enigmi della storia dell'umanità, e Rizzini, insoddisfatto delle teorie linguistiche secondo cui il rapporto tra significante e significato sarebbe puramente arbitrario, in questo saggio si propone di dimostrare, al contrario, che esso è pienamente motivato e giustificabile. Interrogandosi sulle fondazioni ontologiche profonde delle parole al di là dei semplici fattori culturali, l'autore avanza l'ipotesi che il substrato del codice linguistico umano vada concretamente ricercato nel primitivo repertorio di gesti articolatori orofacciali posseduto dai nostri progenitori, primati e ominidi. Secondo questa ipotesi il linguaggio sarebbe nato quando, nel corso dell'evoluzione, lo sviluppo di una corteccia cerebrale sufficientemente raffinata avrebbe permesso di ricondurre tale repertorio sotto un controllo razionale. Questo, sostiene l'autore, è il punto di partenza per dimostrare che le parole non sono astratte e convenzionali come alcuni credono, né tantomeno esistono come concetti slegati dal parlante. Al contrario, il fatto che i fonemi che le compongono portino con sé una carica di significati istintuali, emotivi, inconsci derivanti dalla loro origine primitiva fa sì che il modo in cui essi si combinano non possa essere ritenuto casuale, bensì strettamente correlato ai significati archetipici che la nostra psiche attribuisce agli elementi della realtà e a cui i fonemi vengono associati.

Dunque, in un discorso in cui si intrecciano evolucionismo darwiniano, medicina, psicoanalisi e filosofia, l'autore ricerca le prove di queste intuizioni attingendo alla propria lunga esperienza con i pazienti psicotici, in quanto individui maggiormente in contatto con la componente emozionale e inconscia del linguaggio. L'indagine che occupa il cuore di questo libro tende quindi a dimostrare come, una volta compreso il significato recondito e subconscio che la nostra psiche attribuisce ai foni, da ciascuna combinazione di suoni sarà possibile derivare in modo quasi automatico i vocaboli delle maggiori lingue indoeuropee, ottenendo risultati di sorprendente uniformità nella costituzione di significati specifici.

Facilitato dall'impiego di un linguaggio non specialistico e a tratti scherzoso, ma sempre chiaro, il lettore viene accompagnato per gradi in questo percorso conoscitivo, il cui obiettivo ultimo non è solo quello di dimostrare la concretezza dei fondamenti del linguaggio, ma anche di favorire la riappropriazione del profondo valore affettivo e istintuale della parola come fatto costitutivo del nostro essere umani.

CARLO MARIA FERLINI

MARCO SONZOGNI

«IL GUINDOLO DEL TEMPO». MONTALE, CLIZIA E IL PEGNO
Archinto, Milano 2017 (104 pp.)

Tra 1933 e 1934 Eugenio Montale promette di inviare alla giovane italianista americana Irma Brandeis, conosciuta a Firenze nel luglio 1933, futura Clizia di molte sue poesie, un «amuleto» che la donna possa conservare in pegno del suo amore e segno di buon auspicio: un «liocorno egiziano o qualche oggetto consimile, se lo troverò», si legge nelle *Lettere a Clizia* (edite nel 2006), un «talismano». A lungo nulla si è saputo dell'aspetto di questo «amuleto», né se fosse stato spedito da Montale, né se fosse stato conservato da Brandeis.

Il libretto di Marco Sonzogni dà finalmente notizia del ritrovamento: dagli Stati Uniti (dove Brandeis era definitivamente rientrata nel 1938) il «talismano» è spedito a Sonzogni, docente di Lingua e letteratura italiana all'Università di Wellington (Nuova Zelanda). Il ritrovamento è annunciato nel *Prologo* e la natura dell'oggetto svelata nell'*Epilogo*: l'«amuleto» – accompagnato da un bigliettino autografo di Brandeis («Etruscan / Amulet / from E. M. / to I. B. / il pegno») – consiste in «un pendaglio in bronzo a forma di figura umana [...] utilizzato come strumento da toilette» (p. 72), un «nettaunghie» etrusco, che Montale avrebbe acquistato da un venditore fiorentino.

Tra *Prologo* ed *Epilogo* sono raccolti quattro capitoletti condotti, come precisa l'*Avvertenza*, senza intento critico e con «un'intonazione conversazionale e un'andatura circolare» (p. 16). Sonzogni riflette, innanzitutto, sul ruolo della donna e degli oggetti nella poesia montaliana, e spiega la citazione messa a titolo del suo volumetto: il «guindolo» (l'arcolaio, cioè, che dipana il filo dal bozzolo) «del Tempo» è tratto da alcuni versi della

poesia *Lettera levantina* in cui Brandeis vede «il racconto e il senso» (p. 28) della relazione con Montale. Proseguendo, Sonzogni conduce un'indagine volta a individuare, sulla base di indizi testuali, possibili forme del «talismano» (poi tutte smentite dal ritrovamento finale): sono così vagliati attestazioni e valori simbolici di oggetti e animali quali il menzionato «liocorno egiziano» delle *Lettere* e il «topo bianco, / d'avorio» della celebre *Dora Markus*.

«Inteso come nota a piè di pagina del lavoro compiuto da esperti montalisti» (p. 16) e fatto di «folate di pensieri che si sono susseguite da quando ho iniziato a leggere e a studiare l'opera in versi e in prosa di Eugenio Montale... e che si sono improvvisamente accentrate su un *obiectum*» (*ibidem*), *Il guindolo del Tempo* è di intrigante e agile lettura. Pur dovendo segnalare un'imprecisione iniziale (la dedica delle *Occasioni* a «I.B.» non compare nella prima edizione 1939, come Sonzogni scrive a p. 18, ma nell'edizione Mondadori 1949, come si può verificare sull'edizione critica di Bettarini e Contini *L'opera in versi* del 1980, p. 894), l'inchiesta di Sonzogni arricchisce indubbiamente i testi montaliani di nuove risonanze, e si risolve felicemente con il recupero di un tassello mancante nel mosaico del rapporto tra Montale e Brandeis.

LUCA MAZZOCCHI

FLAVIO SANTI
L'ESTATE NON PERDONA
Mondadori, Milano 2017 (235 pp.)

L'estate non perdona è il secondo romanzo *noir* di Flavio Santi, poeta, autore di racconti, traduttore e romanziere di origine friulana, attualmente docente presso l'Università dell'Insubria di Como-Varese. Dopo il successo di *La primavera tarda ad arrivare* (Mondadori, Milano 2016), Santi torna a raccontare dell'ispettore Drago Furlan e delle sue indagini in questo nuovo capitolo della storia, in cui prosegue la scansione stagionale della narrazione, come già accadeva nei romanzi del giallista napoletano Maurizio de Giovanni, “padre” del commissario Ricciardi.

Nel testo si ritrovano molti degli elementi chiave del primo romanzo: i personaggi, i luoghi, la passione di Furlan per il calcio e per l'Udinese, ma soprattutto l'amato Friuli. La cittadina di Cividale e l'assolata camp-

gna circostante, arroventate dall'estate più calda degli ultimi anni, infatti, fanno da sfondo all'intricata vicenda, interamente sviluppata nell'arco di soli venti giorni. Lo stesso ispettore Drago Furlan, ancora una volta indiscusso protagonista, ritorna fedele a quella peculiare personalità con cui l'autore lo aveva tratteggiato già nel romanzo precedente. Un uomo burbero, a tratti rude, attento a mantenere un certo «piglio da contadino», in memoria della tradizione agricola friulana del padre e del nonno, della quale anche lui, Drago Furlan, ispettore di polizia, si sente erede. Insofferente a qualunque costrizione, costantemente in jeans e maglietta («la sua divisa» come ama definirla), lo troviamo spesso a ragionare sui punti irrisolti del caso all'osteria dell'amico Tarcisio, davanti a un tajut del suo vino preferito o a un caffè corretto.

Dopo l'insolito omicidio della primavera precedente, Cividale è di nuovo funestata da un efferato e crudele assassinio: un giovane uomo, dall'identità ignota, è stato ucciso brutalmente con un colpo di kalashnikov in pieno volto. Che fare? Cosa sta succedendo nella tranquilla cittadina del Friuli? Furlan – in vacanza al mare con l'eterna fidanzata Perla – è richiamato dalle ferie e, in questo agosto incandescente in cui il tempo sembra essersi arrestato, inizia una nuova appassionante indagine, che tra mille colpi di scena porterà a un epilogo del tutto inatteso tra Isis, *foreign fighters* e comunità islamiche.

In *L'estate non perdona* Flavio Santi, con grande realismo, è stato capace di raccontare una storia avvincente e nuova, in grado di riflettere il mondo contemporaneo, le paure e le tensioni della sua società, mescolando realtà come l'Isis alla *routine* della provincia friulana. Un romanzo coinvolgente, dallo stile intenso e godibile, da leggere tutto d'un fiato insieme al precedente *La primavera tarda ad arrivare* in attesa dell'indagine autunnale dell'ispettore Furlan.

MATILDE OLIVA

GIACINTO BAGETTA, MARCO COSENTINO,
MARIE TIZIANA CORASANITI, SHINOBU SAKURADA
HERBAL MEDICINES: DEVELOPMENT AND VALIDATION
OF PLANT-DERIVED MEDICINES FOR HUMAN HEALTH
CRC Press, Taylor & Francis Group, Boca Raton 2011
(Clinical Pharmacognosy Series) (519 pp.)

La grande potenzialità terapeutica di alcune sostanze naturali era già nota nell'antichità ed era alla base della medicina tradizionale e popolare. Se ancora oggi per ottenere effetti benefici sulla salute dell'uomo si sfruttano le erbe e le piante medicinali di cui tratta questo libro, significa che, con l'adeguato supporto scientifico, è possibile sfruttarne al meglio i vantaggi. Uno di essi consiste nel racchiudere in un solo estratto vegetale più principi attivi, che possono agire in modo sinergico su un unico *target* oppure produrre un effetto multifattoriale, più efficace di quello prodotto dai farmaci di sintesi nel contrastare malattie di natura multigenica. Un aspetto da non sottovalutare è, tuttavia, quello degli effetti collaterali di tali erbe medicinali e per questo motivo gli autori sottolineano come il loro uso debba avvenire con lo stesso grado di consapevolezza, cautela e rispetto di qualunque altro farmaco, sfatando la convinzione sempre più diffusa che tutto ciò che è naturale faccia per forza bene.

Coloro che possono trasmettere questo messaggio e rendere più sicuro l'impiego di tali composti sono i ricercatori, a cui questo libro è principalmente indirizzato. Infatti, il volume raccoglie una serie di articoli, che offrono una visione completa dello sviluppo dei prodotti fitochimici, con grande chiarezza espositiva e senza timore di metterne in luce i limiti. Gli autori trattano l'argomento in modo sistematico, facendo emergere la complessità di questo ambito di ricerca e considerando tutte le discipline che in esso convergono. Un esempio è l'etnofarmacologia, che gioca un ruolo essenziale nel primo *step* di individuazione delle potenziali piante medicinali. Dopodiché, vengono illustrate le tecniche spettroscopiche e di chimica analitica, necessarie a isolare e identificare i principi attivi presenti negli estratti vegetali. Inoltre, vengono esaminati anche gli sforzi della ricerca agronomica e gli avanzamenti in campo biotecnologico, utili per affrontare la problematica della disponibilità di erbe e piante medicinali. Il passo più importante, comunque, rimane la caratterizzazione di questi composti e l'individuazione dei loro meccanismi d'azione. Come illustrato in più articoli, infatti, non è ancora possibile predire tutti gli effetti che questi prodotti possono avere, a causa della difficile traslazio-

nalità dei risultati ottenuti *in vitro* e per il fatto che studi clinici diversi ottengano spesso risultati divergenti.

Gli autori non si limitano a definire il problema, ma cercano anche di proporre delle soluzioni, presentando articoli riguardo il miglioramento della standardizzazione e del controllo qualitativo degli estratti vegetali, dell'organizzazione e conduzione degli studi clinici, con riguardo anche agli aspetti regolatori e legislativi. L'ultimo articolo, in particolare, si sofferma sui futuri risvolti che l'uso di questi prodotti fitochimici avrà sulla società, concludendo una trattazione completa ed esaustiva dell'argomento, che stimola il lettore a raccogliere questa sfida e a portarla avanti.

ELENA POGGIO

MASSIMO BOCCHIOLA, MARCO SARTORI
LA BATTAGLIA DI CANNE
Utet, Torino 2017 (372 pp.)

Dopo *L'inverno della Repubblica. La congiura di Catilina* (2012) e *Teutoburgo. La selva che inghiottì le legioni di Augusto* (2014), Utet, nel maggio 2017, ha ristampato *La battaglia di Canne*, il terzo romanzo storico di Massimo Bocchiola e Marco Sartori, edito per la prima volta nel 2012. In quest'ultima prova gli autori si propongono un'analisi accurata della disfatta romana per antonomasia, la catastrofe di Canne del 2 agosto 216 a.C., mirando soprattutto a ricostruire il volto della battaglia, come recita il titolo di un famoso libro di John Keegan (citato dagli stessi autori), e indagandone ogni aspetto: dal *casus belli* alle "cause vere", dalla descrizione del luogo e del campo di battaglia al dispiegamento degli eserciti.

Gli studiosi ripercorrono gli avvenimenti seguendo le fonti storiografiche a disposizione – il XXII libro dell'*Ab Urbe condita* di Livio e il III libro delle *Storie* di Polibio – sottolineando, in particolare, la posteriorità di tali narrazioni rispetto al 216 a.C., la mancata autopsia degli eventi da parte degli storiografi e segnalando di volta in volta discrepanze, anomalie ed enfattizzazioni presenti nelle fonti. Dello scontro fra due potenze che mirano alla supremazia, Roma e Cartagine, vengono messi a fuoco i diversi intenti e modi di combattere: l'uno teso a dimostrare coraggio e maestria (*virtus* e *disciplina*) e l'altro ad annientare il nemico.

Il romanzo, inoltre, descrive con lucidità e precisione gli eserciti in tutte le loro componenti: da un lato quello romano costituito dai cittadini della repubblica e delle popolazioni italiche sue alleate, dall'altro quello cartaginese formato da alleati e mercenari reclutati in circostanze e con modalità varie. A questa parte tecnica segue, poi, la confutazione della contrapposizione moralistica tra il modello eroico del cittadino-soldato, che combatte per difendere i valori collettivi della città, e quello del mercenario, che affronta la guerra al semplice fine di ottenere ricchezza e fama.

Nell'esposizione minuziosa delle manovre militari adottate dagli schieramenti, della loro flessibilità e delle tattiche poliorcetiche si alternano, talvolta integrandosi l'uno con l'altro, due diversi punti di osservazione: la veduta aerea, in grado di mostrare *cosa* succede, e la veduta dal suolo che, invece, mostra *come* succede allo scopo di comprenderne il *perché*.

In appendice al volume è allegato il saggio *Populismi, complotti e scontri nel 216 a.C.* di Siegmung Ginzeberg, una disamina di quella che il giornalista stesso definisce una *conspiracy theory*: durante le elezioni politiche del 216 a.C., infatti, dei sei candidati consoli ne fu eletto soltanto uno, e cioè colui che riuscì – parafrasando Livio – ad avvicinare la plebe per mezzo di una strategia che potrebbe oggi essere definita populista.

FEDERICA ZAMPEDRI

Gli autori

MARCO BUDASSI ha studiato presso l'Università di Pavia come alunno dell'Almo Collegio Borromeo (2011-2016). Nel 2016 si è laureato con lode in Linguistica teorica, applicata e delle lingue moderne. Attualmente è iscritto al dottorato in Scienze linguistiche (Università di Bergamo - Università di Pavia). I suoi interessi di ricerca si focalizzano sulla linguistica storica, con particolare attenzione a italiano antico, latino e antico irlandese.

GIULIA FRIGERIO ha cominciato il suo percorso di studi presso l'Università degli Studi di Pavia, come alunna dell'Almo Collegio Borromeo. Si è laureata in Lettere antiche nel luglio 2017, con una tesi sul mito di fondazione dell'oracolo di Delfi. Durante il terzo anno di studi universitari, trascorso presso l'Università del Kent, ha deciso di specializzarsi in ambito archeologico. Attualmente sta frequentando un Master in archeologia presso l'Università di Oxford, avvicinandosi agli studi di teoria dell'archeologia. La sua nuova ricerca è dedicata in particolare all'applicazione dell'approccio cognitivo in ambito archeologico, prendendo in considerazione il caso di studio dell'oracolo di Delfi.

ALESSANDRO LEONA is an electronic engineer. He works as independent consultant for energy and utility companies as well as manufacturers of industrial goods. He worked in the past for management consultancies such as BCG, McKinsey and Value Partners. He is now active as a mentor for startups in Polihub, the business incubator of Politecnico Milano and he is an associate at Angels 4 Innovation, an angel investors group. He has founded the Pavia Blockchain Group meetup, a voluntary activity to spread knowledge about business applications of blockchain and meet other blockchain and crypto world enthusiasts.

DON ALBERTO LOLLI è sacerdote dell'arcidiocesi di Milano dal 2000. Compiuti gli studi teologici, è destinato a Busto Arsizio (Varese) dove si immerge nel mondo giovanile, fondando il Centro giovanile Stoà, in cui credenti e non credenti si incontrano sotto il segno della Bellezza; inoltre, accompagna la nascita della fraternità giovanile Efraim, in cui giovani fanno la scelta di vivere comunitariamente per un tempo di discernimento. Nel 2013 viene nominato direttore del Centro pastorale ambrosiano e responsabile dell'Ufficio cultura della diocesi, in cui ha promosso progetti formativi rivolti ai laici. Dal 2017 è rettore dell'Almo Collegio Borromeo.

GIORGIO MARIANI ha studiato presso l'Università di Pavia, come alunno dell'Almo Collegio Borromeo (1985-1989), laureandosi con il massimo dei voti e la lode in

Giurisprudenza, con una tesi in Diritto civile. Dottore di ricerca in Diritto civile, dal 1993 è magistrato, attualmente in servizio presso il Tribunale del lavoro di Milano.

DEMETRIO MARRA studia presso l'Università di Pavia, come alunno dell'Almo Collegio Borromeo. Nel 2017 si è laureato in Lettere moderne, con una tesi di Filologia italiana dal titolo *Intertestualità perenne. Percorsi di intertestualità volgare nel Tasso lirico d'amore*. Attualmente è iscritto al corso di laurea magistrale in Filologia moderna dell'Università di Pavia. È all'interno del direttivo editoriale di "Inchiostro", giornale universitario, e di "Birdmen", inserto semestrale di cinema, serie TV, e teatro. Per i "Quaderni Borromaici" ha pubblicato nel 2017 *Gramsci a Ustica, il documento che manca*.

ALICE MARTIGNONI è dottoranda in Italian Studies presso l'Università di Toronto. Si è laureata in Filologia moderna all'Università di Pavia (2016) e ha conseguito il diploma di licenza presso l'Istituto di studi superiori di Pavia (2017). Il suo interesse si concentra principalmente su aspetti filologici e storico-linguistici di testi del Medioevo italiano e romanzo e si estende allo studio della poesia contemporanea in italiano e in dialetto. Nel 2016 ha pubblicato «*La parola e i silenzi della poesia*». *Sulla lirica in dialetto di Giancarlo Consonni*, in "Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca", VI (2016), 24, pp. 61-68.

FEDERICA MASSIA ha studiato presso l'Università di Pavia, come alunna dell'Almo Collegio Borromeo (2011-2016). Nel 2016 si è laureata con lode in Filologia moderna, con una tesi di Letteratura italiana. Attualmente è iscritta al dottorato in Scienze del testo letterario e musicale presso l'Università di Pavia, dove è cultore della materia in Letteratura italiana dal 2017. I suoi interessi di ricerca si concentrano prevalentemente sulla poesia italiana tra l'Otto e il Novecento, con particolare attenzione agli aspetti metrici e stilistici, e sulla traduzione letteraria. In questo ambito ha pubblicato saggi sulle traduzioni italiane di Whitman, sulle fiabe di Charles Perrault tradotte da Carlo Collodi, sulla traduzione di Seamus Heaney dell'*Ultima passeggiata* pascoliana.

ELENA PARALOVO studia presso l'Università di Pavia dal 2014 ed è alunna dell'Almo Collegio Borromeo. Nel settembre 2017 ha concluso il ciclo triennale di studi in Lettere antiche con il massimo dei voti, presentando una tesi sulla protourbanizzazione in Etruria. Attualmente frequenta il primo anno di corso magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali, presso l'Ateneo pavese; svolge, inoltre, da diversi anni il servizio part-time per studenti come bibliotecaria. Ha partecipato a diversi scavi archeologici in Toscana (Parlascio, PI), Romagna (Verucchio, RN), nell'Oltrepò pavese (Rivanazzano Terme), e a ricognizioni di superficie nel Piemonte orientale (Livorno Ferraris, VC), collaborando con altri atenei. È membro del Gruppo archeologico "Le Rocche di Casciana" dal 2016. I suoi interessi riguardano prevalentemente l'Etruscologia, l'Archeologia dell'inurbamento protostorico dell'area padano-emiliana e i processi insediativi della valle Staffora.

VIOLA MARIA PERITI è studentessa di Lettere antiche all'Università degli Studi di Pavia, alunna dell'Almo Collegio Borromeo e dell'Istituto universitario di studi superiori. Ha conseguito, nel novembre 2016, la laurea triennale in Lettere con una tesi dal titolo *Somnium Scipionis: davvero un Antilucrezio? Indagine sul rapporto Lucrezio-Cicerone alla luce di una riflessione sul concetto di sogno* e il diploma triennale IUSS con una tesina dal titolo *Il personaggio buffo nelle novelle di Aldo Palazzeschi. Il palio dei buffi*, ricerca che ha ispirato il breve saggio qui proposto. Attualmente è iscritta al corso di laurea magistrale in Antichità classiche e orientali e si sta dedicando al progetto di tesi *Commento tematico al primo libro del De natura deorum*. Ha frequentato l'Università Ludwig Maximilian di Monaco di Baviera come studentessa Erasmus dal marzo al luglio 2017.

FRANCO PIERNO si è laureato in Lettere a Pavia e ha conseguito un dottorato in Linguistica e filologia romanza a Strasburgo. Dopo aver insegnato in Francia e Svizzera, è ora professore presso l'Università di Toronto, dove è anche membro del Trinity College. Il suo campo di specializzazione è la Storia della lingua italiana, con un'attenzione particolare per la relazione tra lingua e religione. Ha pubblicato articoli nelle riviste "Lingua nostra", "Vox Romanica", "Romance Philology" e in diverse altre, europee e nordamericane. È stato un collaboratore del Lessico Etimologico Italiano, diretto dal professor Max Pfister, ed è attualmente responsabile della zona "Canada" per l'Osservatorio degli italianismi nel mondo (OIM, progetto di ricerca dell'Accademia della Crusca). Ha inoltre dato alle stampe, come autore, i seguenti volumi: *Postille moral et spiritual (Venise, 1517)*, che è l'edizione, con introduzione storica, analisi linguistica e glossario, del primo commento in italiano e a stampa della Bibbia (Strasbourg, Société de Linguistique Romane, 2008; Bibliothèque de Linguistique Romane, n. 3); *Stampa meretrix. Scritti quattrocenteschi contro la stampa*, Marsilio, Venezia 2012 (Albrizziana); l'edizione moderna con commento, introduzione storico-letteraria e analisi linguistica degli *Apologi* di Bernardino Ochino, pubblicati a Ginevra nel 1554 (Vecchiarelli, Manziana 2013 [Cinquecento. Testi e studi della Letteratura italiana, n. 21]); inoltre, per i tipi delle Edizioni di Storia e Letteratura, ha in corso di stampa il volume *La parola in fuga. Lingua italiana ed esilio religioso nel Cinquecento*.

MARIO PISANI, professore emerito nell'Università degli Studi di Milano (2013), ha insegnato Procedura penale in quella Università e, ancor prima, nelle Università di Urbino, Trieste e Pavia. Nel 2011 gli è stata conferita la medaglia Beccaria della Société Internationale de Défense Sociale.

MICHELE PRANDI, dopo aver insegnato nelle Università di Pavia, Ginevra e Bologna, è professore ordinario di Linguistica presso il Dipartimento di Lingue e culture moderne dell'Università di Genova, del quale è direttore. È dottore *honoris causa* dell'Università di Uppsala. I suoi studi vertono sulla grammatica e sulla semantica delle espressioni complesse, al crocevia tra il potere di formazione attiva delle strutture linguistiche e la struttura dei concetti coerenti. Un posto di rilievo è riservato alle figure, in particolare a metafora, metonimia e ossimoro, viste come esiti

conflittuali dell'interazione tra forme linguistiche e strutture concettuali. Tra le sue pubblicazioni, *Sémantique du contresens*, Editions de Minuit, Paris 1987; *Grammaire philosophique des tropes*, Editions de Minuit, Paris 1992; *Gramática filosófica de los tropos*, Visor, Madrid 1995; *The Building Blocks of Meaning*, John Benjamins, Amsterdam - Philadelphia 2004; *La finalité: fondements conceptuels et genèse linguistique*, De Boeck - Duculot, Bruxelles 2004 (con G. Gross); *La finalità. Strutture concettuali e forme di espressione in italiano*, Leo S. Olschki, Firenze 2005 (con G. Gross e C. De Santis); *Le regole e le scelte. Introduzione alla grammatica italiana*, Utet, Torino 2006; *L'analisi del periodo*, Carocci, Roma 2013; *Conceptual Conflicts in Metaphor and Figurative Language*, Routledge, New York - London 2017.

PAOLO RENON ha studiato presso l'Università di Pavia, come alunno dell'Almo Collegio Borromeo (1985-1990), laureandosi, con il massimo dei voti e la lode, in Giurisprudenza, con una tesi in Procedura penale (relatore professor Vittorio Grevi). Attualmente è professore associato di Procedura penale presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Pavia. I suoi interessi scientifici hanno toccato, negli anni, diversi aspetti della normativa relativa sia al processo penale sia al sistema penitenziario, concentrandosi, in particolare, su: l'incidente probatorio; i meccanismi di formazione della prova in dibattimento; l'immutabilità del giudice; il giudizio di appello; la logicità della motivazione e il suo controllo in Cassazione; il processo penale minorile; l'esecuzione delle pene detentive presso il domicilio. È autore, oltre che di numerosi articoli e saggi pubblicati in riviste e in volumi collettanei, di due monografie: *L'incidente probatorio nel procedimento penale tra riforme ordinarie e riforme costituzionali*, Cedam, Padova 2000; *Mutamento del giudice penale e rinnovazione del dibattimento*, Giappichelli, Torino 2008.

FLAVIO SANTI insegna all'Università dell'Insubria di Como-Varese. Si occupa di Dante, letteratura umanistica e rinascimentale, letteratura in dialetto, storia della lingua e traduttologia. Ha collaborato a opere collettive come il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, l'*Enciclopedia del Cinema Treccani*, il *Dizionario Biografico degli Italiani*. Ha scritto le monografie scientifiche *Non altro che un chiosare* (2011); *Per commento e per chiosa* (2013); *Aspettando Superman. Storia non convenzionale dei supereroi* (2013); *Laboratorio di scrittura* (2016); *Figurando il Paradiso. Metafora religiosa e letteratura italiana* (2016). Inoltre, ha tradotto autori classici come Melville, Hawthorne, Fitzgerald, Balzac. È attivo anche come poeta e scrittore (*L'estate non perdona. La nuova indagine dell'ispettore Furlan*, Mondadori, Milano 2017).

Abstract

GIULIA FRIGERIO, *The myth of the foundation of the oracle of Delphi. Apollo and Python*

The research aims to analyse the main versions of the myth of the foundation of the oracle of Delphi, in particular, of the legendary struggle between Python and Apollo. Starting from a literary analysis of the story, the paper will eventually report and study the different iconographical choices made by the artists dealing with the representation of this myth. The literary texts taken into consideration are the Homeric Hymn to Apollo, Aeschylus *Eumenides* and Euripidis *Iphigenia among the Taurians*. As for the iconographical section, the material analysed concentrates on the 5th-4th centuries BC. In conclusion, literary and iconographical aspects are compared to understand the different choices made by the artists according to the various situations. The importance of the research consists not only in giving a complete picture of the diverse representations, but also in its analysis of the logic and the context which led to specific iconographical results.

L'obiettivo della ricerca è l'analisi delle versioni principali del mito di fondazione dell'oracolo di Delfi, in particolare della lotta leggendaria tra Pitone e Apollo. Partendo da un'analisi letteraria della storia, l'articolo arriverà infine a riportare e studiare le diverse scelte iconografiche promosse dagli artisti che si trovavano a rappresentare questo mito. I testi letterari analizzati sono l'inno omerico ad Apollo, le *Eumenidi* di Eschilo e l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide. Per quanto riguarda la parte iconografica, il materiale analizzato si concentra tra il quinto e il quarto secolo a.C. Nella conclusione gli ambiti letterario e iconografico vengono accostati con il fine di comprendere le scelte differenti fatte dagli artisti a seconda della situazione e di ciò che si intendeva trasmettere. L'importanza della ricerca risiede non solo nel fornire una completa descrizione delle diverse rappresentazioni del mito, ma anche nella sua indagine sulla logica che ha condotto a specifici risultati iconografici.

ELENA PARALOVO, *Breve storia di una beffa: in ricordo dei 250 anni dalla morte di J.J. Winckelmann*

Winckelmann died in 1768, leaving us a cultural heritage, in particular for the archaeological studies and for the history of ancient arts. Nowadays his influence is still important. Johan Joachim had a brilliant career, reaching a peak with the publication of his masterpiece *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764). The purpose of the essay is to explain the story of the so-called joke of the fake fresco of *Giove*

and *Ganimede*, that Winckelmann considered authentic. The portrait was made by Raphael Mengs, a good friend of Winckelmann. The infamous fresco will be analysed through iconographical and iconological methods and, furthermore, the original letters of Winckelmann and Mengs will be used to reach a comprehension of the relationship between the two men.

In the first part, I am going to look at the correspondence to understand the sequence of events as precisely as possible, and then I will try to find the iconological meaning of the fresco, based on the biography of Winckelmann. Furthermore, a short attempt will be made to look at the problematic issue of originals and copies at the beginning of eighteenth century.

Eventually, we can still call it a joke? Was Winckelmann certain of the antiquity and originality of the fresco or he preferred to believe it original and ancient?

Nell'anno 1768 Winckelmann muore lasciando un'eredità culturale di cui ancora oggi sentiamo l'influenza, almeno per quanto riguarda gli studi storico-artistici e archeologici. La sua brillante carriera, che vide varie tappe e momenti più o meno fortunati, culminò nel successo legato alla pubblicazione dell'opera *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764).

Nell'occasione dell'anniversario della morte del celebre studioso, questo lavoro si propone di affrontare la questione della presunta beffa e del suo artefice, il pittore Raffaello Mengs.

Si tratterà, dunque, del celebre affresco *Giove e Ganimede*, un falso la cui autenticità è stata messa in discussione, anche dallo stesso Winckelmann, fin dal suo ritrovamento; egli, però, lo pubblicò nella prima edizione della *Geschichte*, ritenendola, in conclusione, antica.

Il fine è quello di far chiarezza, attraverso un'indagine iconografica e iconologica dell'opera in questione, sia sulle vicende biografiche di Winckelmann, grazie ad alcune corrispondenze epistolari, che sul suo studio dell'arte greca in un'epoca culturale in cui molto si dibatteva sulle origini, sulle forme e sui contenuti della stessa. In una prima parte dell'articolo, quindi, mi occuperò di riportare, con occhio critico, la corrispondenza tra Winckelmann e i suoi cari, tentando di ricostruire la versione più corretta della storia del falso; si passerà poi a un tentativo di analisi iconologica del *Giove e Ganimede*. In conclusione, l'articolo propone una lettura della vicenda tramite un differente punto di vista: ha ancora senso parlare di beffa? Fino a che punto Winckelmann ignorava la non autenticità dell'opera?

FLAVIO SANTI, *Approssimazioni traduttive. Tre schede*

This essay explores some of the most important strategies in the Italian translations of three masterpieces of global literature: John Steinbeck's *Of mice and men*, James Joyce's *Ulysses* and *Finnegans Wake*. With regard to *Of mice and men*, the essay draws a comparison between the translations of two Italian writers, Cesare Pavese and Michele Mari, noticing compensation and loss. With regard to *Ulysses*, this essay focuses on three different approaches: a cultural approach (de Angelis's translation), a "democratic", reader-oriented method (Terrinoni's translation), and an ar-

tistic approach (Celati's translation). Lastly, this essay explores some features of the most famous "untranslatable" work: *Finnegans Wake*, in the innovative translation of Enrico Terrinoni and Fabio Pedone.

Il contributo indaga alcune tra le più significative strategie traduttive individuate nelle versioni in italiano di tre capolavori della letteratura mondiale: *Uomini e topi* dell'americano John Steinbeck, *Ulisse e Finnegans Wake* dell'irlandese James Joyce. Per *Uomini e topi* si mettono a confronto le trasposizioni di due scrittori, Cesare Pavese e Michele Mari, rilevando compensazioni e perdite. Per le tre traduzioni dell'*Ulisse* si notano tre distinti approcci: uno più vistosamente letterario (Giulio de Angelis), uno più "democratico", orientato alla leggibilità (Enrico Terrinoni), e un terzo più creativo (Gianni Celati). Infine, si indagano alcuni tratti dell'opera intraducibile per eccellenza: il *Finnegans Wake* nell'innovativa traduzione di Enrico Terrinoni e Fabio Pedone.

DEMETRIO MARRA, «*Qui ripuosan que' casti et felici ossa*». *Su un apocrifo cinquecentesco di Francesco Petrarca*

This essay proposes a material and textual analysis of a copy of *Trionfi e Canzoniere* (A.C. 255) printed by Bernardino da Novara in 1488, discovered in the historical archive of Collegio Borromeo. As recognisable on the basis of the frontispiece, the creation of this codex is due to many hands, the oldest of which dates back to 1564. In the second part of the article is analysed the handwritten witness of three literary works which are present in the frontispiece's verso. The first is *Qui ripuosan que' casti et felici ossa*, an apocryphal Petrarchan sonnet attributed to the French author Maurice Scève, who in 1533 was convinced of the discovery of Laura's grave in Avignone. The second is an apocryphal Petrarchan epitaph for Laura. The third is a stanza from a *canzone* deliberately left by Francis I in the alleged Laura's grave with the purpose of adding value to Scève's finding.

A partire dal ritrovamento nell'Archivio storico del Collegio Borromeo di un *Trionfi e Canzoniere* (A.C. 255), stampato per Bernardino da Novara nel 1488, con integrazioni e *marginalia* manoscritti, il saggio propone in primo luogo un esame del codice dal punto di vista materiale e testuale, con l'obiettivo di dare coordinate sufficienti all'inquadramento storico-letterario: già dal frontespizio approntato sul primo foglio di guardia sono riscontrabili la maggioranza delle mani operanti nel codice, delle quali la più antica è datata 1564. La seconda parte del saggio analizza poi il testimone manoscritto, sul verso del frontespizio, di tre componimenti: *Qui ripuosan que' casti et felici ossa*, sonetto apocrifo petrarchesco (qui con variante significativa) attribuito al francese Maurice Scève, che nel 1533 ritenne di aver scovato il sepolcro di Laura; l'epitaffio di Petrarca a Laura, anch'esso apocrifo; e infine la stanza di canzone che Francesco I dovette lasciare nel sepolcro con l'obiettivo di valorizzare la scoperta del letterato.

ALICE MARTIGNONI, *Senza soluzione di continuità. L'itinerario lirico di Andrea De Alberti*

Throughout his last collection *Dall'interno della specie* (Einaudi, Turin 2016), De Alberti traces a timeline reaching from prehistory – conceived as an era remote yet still characterized by the internal reformulation made possible by collective consciousness – to the contemporary, a timeline on which he then manages to place himself in a precise moment where past and present converge: the year 1974. Through the analysis of several particularly relevant selections, my study shows how De Alberti clearly defines the themes and goals of his literary project: prehistory and childhood (conceived as shades of the same temporal order); past and present familiar relationships; reflections on current affairs and the potential of poetry itself. Attention will also be given to the complex para-textual dimension of the work, in which the poet attempts to reveal how the means of poetry reside everywhere, and that the task of the writer, successfully achieved, is to flush them out, develop them, and bring them to light.

L'ultima silloge di Andrea De Alberti, *Dall'interno della specie* (Einaudi, Torino 2016), traccia una linea retta che parte dalla preistoria: tempo sì remoto, ma caratterizzato dalla riformulazione interiore operata della coscienza collettiva. E su questa linea, proseguendo in una progressione tematica e cronologica, il poeta arriva ad auto-collocarsi in un punto preciso costruendo un faro, accendendo una luce di segnalazione: l'anno 1974. Dall'analisi di alcuni testi significativi si cercherà di illustrare come De Alberti definisce con cristallina e scientifica precisione i suoi temi e i suoi obiettivi: la preistoria e l'infanzia, sfumature di una stessa cronologia; i rapporti familiari presenti e trascorsi, la riflessione sul potenziale della poesia e sull'attualità. Parte dell'attenzione sarà dedicata all'articolata realtà paratestuale su cui il poeta imposta il suo discorso, nel tentativo di mostrare come la possibilità poetica si annidi ovunque e compito di chi scrive, portato a termine con successo, sia di stanare la parola, elaborarla e portarla in superficie.

VIOLA PERITI, *Alla sbarra: il personaggio buffo nelle novelle di Aldo Palazzeschi*

The buffo character, the fool, is, as the title reveals, the leading figure in the short novel collection *Il palio dei buffi*, written by Aldo Palazzeschi in 1936: indeed every novella shows the reality through the deforming lens which is the eyes of the fool. For this reason the question that immediately pops out is: how could we describe a *buffo*?

Laughing is the first reaction caused by those buffoons: weather produced by Mr. Telemaco nervous tics in *Il dono* or by Mr. Luigi coquettish running in *Lo zio e il nipote* or by the naivety of Gedeone in *Gedeone e la sua Stella*, one thing can be said for sure: the characters apparent oddity, their idiosyncrasy, the repeated actions make the reader laugh. This is not something to be surprised of: Palazzeschi tends to use the comic criteria and not those, as Pirandello does, of irony and humor. The repetitiveness, the tics, the obsession, the jokes are the fundamental ingredients of the comedy and the comic character usually develops within these boundaries, becoming caricature.

La figura del buffo domina, come rivela il titolo, *Il palio dei buffi*, raccolta di novelle di Aldo Palazzeschi del 1936: ogni racconto ci presenta infatti, per così dire, il mondo visto dalla lente deformante dell'occhio del buffo, sul quale è solitamente incentrata tutta la vicenda. Viene quindi spontaneo chiedersi quali siano le caratteristiche di questo tipo.

La reazione immediata che il personaggio palazzeschiiano provoca è la risata: che siano i piccoli tic del signor Telemaco del *Dono*, le corse civettuole di Luigi di *Lo zio e il nipote*, o l'ingenuità di Gedeone in *Gedeone e la sua Stella*, le apparenti stranezze dei protagonisti, l'idiosincrasia spiccata o la ripetitività di certi atteggiamenti non possono non far ridere. Questo non stupisce: con Palazzeschi non ci si trova infatti nell'ambito dell'ironia o dell'umorismo di marca pirandelliana, ma in quello del comico puro. L'iterazione, il tic, la fissazione, la battuta ripetuta costituiscono i fondamentali ingredienti della commedia e i personaggi comici, proprio perché spesso si sviluppano entro questi confini, presentano sovente tratti macchiettistici.

FRANCO PIERNO, «*Usare la lingua e la penna in gloria sua*». *Primi appunti sulla lingua di Pier Paolo Vergerio il Giovane*

Pier Paolo Vergerio the Younger is one of the most famous Reformers of the 16th century. Born in Capodistria, he studied jurisprudence at the University of Padua. He was papal nuncio in 1533 and bishop of Capodistria in 1536. In 1549 he left the Catholic Church and began his life-long exile *religionis causa* in Vicosoprano, becoming the minister of that small village in Val Bregaglia, in Northern Italy. At the same time he started a large production of religious treatises and catechisms, as well as pamphlets against the Pope and the ecclesiastical system. The aim of this article is to put together a preliminary linguistic study of Pier Paolo Vergerio's work in an effort to understand what kind of Italian language Vergerio had learnt and later chose to use, not only for his polemicist production, but also for his pastoral activity.

Pier Paolo Vergerio il Giovane è uno dei più celebri riformatori del Cinquecento. Nato a Capodistria, aveva studiato legge a Padova. Divenne nunzio papale nel 1533 e, in seguito, vescovo della sua città natale nel 1536. Nel 1549 lasciò la Chiesa cattolica e cominciò la sua vita da esiliato *religionis causa*, divenendo ministro di un piccolo villaggio della val Bregaglia, nel Nord Italia. Al tempo stesso aveva inaugurato una larga produzione di trattati, catechismi e libelli polemici contro il papa e il sistema ecclesiastico. Lo scopo di questo articolo consiste in uno studio linguistico preliminare dell'opera di Pier Paolo Vergerio, cercando di capire quale tipo di italiano Vergerio avesse imparato e, in seguito, utilizzato, non solo per la sua produzione polemica, ma anche per la sua attività pastorale.

MICHELE PRANDI, *Per una grammatica della creatività metaforica: metafore vive e sciami metaforici*

The main idea of this paper is that the most typical instances of living metaphors are textual interpretations of conflictual sentence meanings: for instance *The moon smiles* (Blake). Conflictual meanings, which are considered deviant by both the rhe-

torical tradition and the main paradigms of 20th century linguistics, highlight the elective function of syntactic structures, that is, the connection of atomic meanings to form complex ones. This function is performed in an instrumental way when the formal scaffolding simply mirrors entrenched conceptual structures; it is valorised when concepts are combined in unexpected ways and submit a conceptual puzzle to the addressee: for instance, in what sense smile can be attributed to the moon? The answer is metaphorical projection: the conceptual transfer allows one to project onto light anything it makes sense to say about a smiling human being. The idea of metaphorical swarm identifies in texts as metaphorical expressions the same constellation of inferences triggered by transfer and projection.

L'idea centrale del saggio è che le metafore vive più tipiche sono interpretazioni testuali di significati conflittuali di frasi: per esempio, *L'amore è un'erba spontanea* (Nievo). I significati conflittuali, considerati devianti sia dalla tradizione retorica, sia dai paradigmi dominanti della linguistica del Novecento, sono in realtà forme di valorizzazione della funzione elettiva delle strutture sintattiche: combinare significati atomici in significati complessi. La funzione si realizza in modo strumentale quando le strutture formali si limitano a riprodurre strutture concettuali condivise, in modo creativo quando combinano i concetti in modo inatteso e sottopongono al destinatario un quesito concettuale: per esempio, in che senso l'amore è un'erba spontanea? La risposta è nel meccanismo proiettivo: il trasferimento metaforico ci autorizza a proiettare sull'amore tutto ciò che ha senso pensare dell'erba selvatica. L'idea di sciame metaforico identifica nei testi, sotto forma di espressioni metaforiche, un riscontro dell'ampio spettro di inferenze attivate dal meccanismo proiettivo.

ALESSANDRO LEONA, *Bitcoin, criptovalute e blockchain: bolla o nuovo paradigma?*

In 2017, Bitcoin was the second trending topic in global news on Google, after hurricane Irma. Cryptocurrency market capitalization grew from 17,7 billion dollars (it was 7 at the beginning of 2016) to 828 and more than 800 initiatives collected 5 billion dollars through an Initial Coin Offering (ICO). Gartner has upgraded Blockchain in its Hype Cycle curve from the Peak of inflated expectations to the Trough of disillusionment, we are still far from the Plateau of productivity. Blockchain is in the strategic agenda of many companies in various industries. Are we witnessing a speculative bubble or the creation of a censorship resistant infrastructure, with no middleman and intrinsically incorruptible, is really a revolution, the one many define Internet of Value?

Nel 2017 Bitcoin è stato il secondo *trending topic* nelle notizie globali su Google dopo l'uragano Irma. La capitalizzazione delle criptovalute è passata da 17,7 miliardi di dollari (era 7 a inizio 2016) a 828 e più di 800 iniziative hanno raccolto un totale di 5 miliardi di dollari attraverso una *Initial Coin Offering* (ICO). Gartner ha aggiornato *Blockchain* nella sua curva dell'*Hype Cycle* (ciclo dell'esagerazione) dal Picco delle aspettative inflazionate al Trogolo della disillusione, siamo ancora lontani dal raggiungere la produttività. *Blockchain* è nell'agenda strategica di molte grandi aziende in vari

settori. Stiamo assistendo a una bolla speculativa o la creazione di una infrastruttura non censurabile, priva di *middleman* e intrinsecamente non corruttibile costituisce una vera rivoluzione, quella da più parti definita Internet del Valore?

MARIO PISANI, *Pietro Prini tra le carte del Collegio Borromeo*

Pietro Prini (1915-2008) was a student of the Almo Collegio Borromeo. The first part of this essay surveys all the Borromeo's Associazione Alunni publications regarding Prini. In the second part Prini himself speaks through his essays belonging to the journal "Saggi di umanesimo cristiano", founded by Cesare Angelini. The third part concerns what Prini writes about St. Charles and the future perspectives of the College.

Pietro Prini (1915-2008) è stato Alunno dell'Almo Collegio Borromeo. Nella prima parte si tratta di ciò che dicono di lui le pubblicazioni dell'Associazione Alunni del Borromeo. Nella seconda parte Prini ci parla attraverso i suoi contributi alla rivista "Saggi di umanesimo cristiano" fondata da Cesare Angelini. La terza parte riguarda ciò che Prini scrive di San Carlo e, da ultimo, delle prospettive dell'istituzione collegiale.

GIORGIO MARIANI, *Le infinite vie dell'ingiustizia*

Beyond good and evil, the jurist tries to translate in legal terms the human aspiration for Justice. He finds that it results in prevailing action on judgement, in a denial of judgement, in the refusal of what, in a quickly declining world, is still Justice.

Al di là del bene e del male, il giurista cerca di tradurre in termini giuridici l'aspirazione umana alla Giustizia. Trova che essa si risolve nel prevalere dell'azione sul giudizio, nella negazione del giudizio, nel rifiuto di quella che, per un mondo che sta rapidamente declinando, è ancora giustizia.

PAOLO RENON, *La lezione di Giovanni Falcone*

The Author's contribution presented here deals with intertwined recollections: the institutional and proper memorial of Giovanni Falcone, a victim of mafia violence, 25 years after his tragic death, as well as a personal human memory of the lecture Falcone gave at the University of Pavia on May 13th, 1992, just ten days before the Capaci massacre. He had been invited by professor Vittorio Grevi to close that session of the penal procedure course, addressing the subject of investigative coordination in the context of organized crime prosecution; this was at the time – right after the enactment of the judicial reform instituting District Antimafia Attorney Offices and the National Antimafia Attorney – a hotly debated topic. To recall this episode is an opportunity to emphasize the importance and continuing relevance of the Palermitan judge's thought and deeds.

Nella rielaborazione condotta dall'autore del contributo qui presentato il ricordo, istituzionale e doveroso, di Giovanni Falcone, vittima della violenza mafiosa, a venticinque anni dalla sua tragica scomparsa, si intreccia con quello, personale e umano, della lezione dallo stesso tenuta presso l'Università di Pavia il 13 maggio 1992, soltanto dieci giorni prima della strage di Capaci. Giovanni Falcone era stato invitato dal Professor Vittorio Grevi a concludere il corso di procedura penale di quell'anno affrontando un tema, quale quello del coordinamento investigativo nell'ambito dei procedimenti per delitti di criminalità organizzata, allora – all'indomani della entrata in vigore della riforma istitutiva delle direzioni distrettuali antimafia e della direzione nazionale antimafia – al centro delle polemiche. Rievocare questo episodio è l'occasione per sottolineare l'importanza e l'attualità del pensiero e dell'azione del magistrato palermitano.

