

# Quaderni borromaici



# QUADERNI BORROMAICI

*SAGGI STUDI PROPOSTE*

9

2022



Associazione Alunni  
dell'Almo Collegio Borromeo di Pavia  
INTERLINEA



COMITATO SCIENTIFICO:

Alessandro Bacchetta (Università di Pavia), Riccardo Bellazzi (Università di Pavia), Giovanni Borghese (Milano), Giovanni Caravaggi (Università di Pavia), Pierluigi Cuzzolin (Università di Bergamo), Marco Di Antonio (Imperial College, Londra), Antonio Lerario (Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati, Trieste), Gianni Mussini (Pavia), Oreste Nicosini (Università di Pavia), Franco Pierno (Università di Toronto), Giuseppe Polimeni (Università di Milano), Federico Rosti (Pavia), Marco Scoletta (Università di Milano), Marco Sonzogni (Università di Wellington), Angelo Stella (Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milano), Paolo Renon (Università di Pavia)

IN REDAZIONE:

Federica Massia, Marco Budassi, Giovanni Borghese, Matilde Oliva, Viola Introini

DIRETTORE:

Giorgio Mariani

Tutti i contributi raccolti nella sezione *Saggi* sono sottoposti alla valutazione di due revisori anonimi

© Novara 2022, Interlinea srl edizioni  
via Mattei 21, 28100 Novara, tel. 0321 1992282  
www.interlinea.com edizioni@interlinea.com  
Stampato da Italgrafica, Novara  
ISBN 978-88-6857-464-2

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

# Sommario

GIORGIO MARIANI, Piccolo supplemento a <i>Il libro delle dediche</i> di Cesare Angelini	p.	7
ALBERTO LOLLI, La responsabilità dell' <i>Humilitas</i>	»	17

## SAGGI

ISABELLA BECHERUCCI, Seconda postilla a <i>Gli amici di Brusuglio:</i> gli “ardori” di Tommaso Grossi (cap. <i>Digressione d'amore</i> )	»	23
RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI, Seneca e il paesaggio. Riflessioni a partire dall' <i>Epistola</i> 89	»	35
ANDREA GAMBERINI, Peccatrici all'Inferno. La figura femminile nelle raffigurazioni dell'aldilà alla fine del Medioevo	»	63
PAOLO BESANA, Il caos pandemico: applicazione della teoria del caos a certi modelli epidemiologici	»	75
BENEDETTA TESTA, La commutazione di codice nella messaggistica istantanea: un'analisi linguistica e pragmatico-funzionale	»	89
ROSACHIARA MONOPOLI, Dal dramma comico al romanzo: indagine critica di un possibile precedente	»	107
COSTANZA DI LORITO, Il <i>Mouseion</i> di Alessandria: una proposta tra letteratura e archeologia	»	133
ILARIA RICCHI, Graph Analysis and Cell Type. Identification on Cerebellar Networks	»	151
LUCA CARLO ROSSI, Un ignoto frammento pavese del <i>Comentum</i> dantesco di Benvenuto da Imola	»	159

## SCAFFALE BORROMAICO

MARIO PISANI, Due profili borromaici: Antonio Terzi e Mario Talamona	»	173
ARRIGO PISATI, Sulla basilica di San Giovanni in Borgo: storia e storiografia del monumento pavese dalla fondazione al XII secolo	»	177

CATERINA ZAIRA LASKARIS, <i>Rappresentazione del male e conforto della religione: qualche appunto intorno a novità e influenza dell'iconografia carliana</i>	p.	191
BANCARELLA BORROMAICA		
ANTONIO E TOMMASO ZONCA, <i>Storia dell'amata statua aronese e della sua copia. Il Sancarlino</i> (LUISA ERBA)	»	211
EMANUELE SEVERINO, <i>Lezioni Milanesi. Ontologia e violenza (2016-2017)</i> , a cura di Nicoletta Cusano (LUCREZIA MANGANELLI)	»	212
<i>L'orca e la regina. Epos, romanzo, parodia in Stefano D'Arrigo</i> , a cura di Lorenzo Blasi e Federico Francucci (GEMMA TORTELLI)	»	214
FEDERICA MASSIA, <i>Il Fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero</i> (SARA VERZELLESI)	»	215
Almum studium papiense. <i>Storia dell'Università di Pavia</i> , a cura di Dario Mantovani (ANNACHIARA CLEMENTELLI, RICCARDO MARIA VISENTIN)	»	217
CESARE ANGELINI, GIANFRANCO CONTINI, <i>Critica e carità. Lettere (1934-1965)</i> , a cura di Gianni Mussini (DANIELE XHANI)	»	219
Gli autori	»	221
Abstract	»	225

GIORGIO MARIANI

Piccolo supplemento a *Il libro delle dediche*  
di Cesare Angelini

1. *Il libro delle dediche* di Cesare Angelini viene pubblicato nel 1995, presso un editore pavese. Si tratta di una raccolta, curata dal nipote Fabio Maggi, di dediche autografe, per così dire, private, cioè scritte e firmate dal nostro grande rettore, nell'atto di donare un libro (suo o d'altri), collocate fra il 1923 e l'anno della sua morte, il 1976.

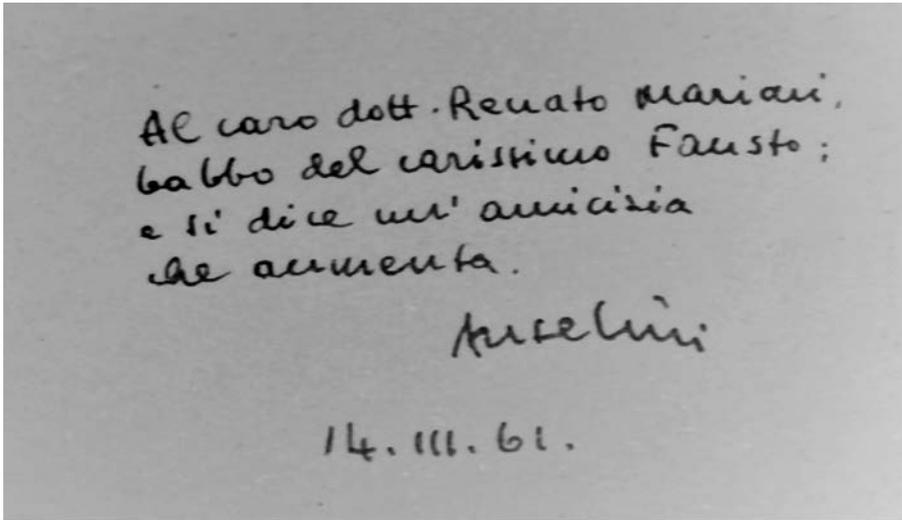
Nella prefazione, Paolo De Benedetti tratta questa preziosa silloge (che dice essere di necessità incompleta) come un genere letterario di cui non si è mai scritta alcuna storia, ma di cui Angelini è stato un vero maestro.

Dedicando un libro, scrive De Benedetti, «lo si trasforma in lettera, in un dialogo a due. Una lettera e un dialogo in cui Angelini lascia vedere o intravedere l'immagine che ha del destinatario – o che vuole rimandar-gli – e il legame che vuole stabilire tra quello e il libro offertogli. E anche l'immagine che vuol dare di sé».<sup>1</sup>

Ebbene, nella biblioteca lasciata da mio padre Fausto, studente borromaico fra il 1955 e il 1959, uno scaffale intero è dedicato alle pubblicazioni del suo rettore, molte delle quali con una piccola dedica autografa. In un altro scaffale si trovano volumi che recano Angelini come autore non *dell'opera*, ma *della dedica*. Essi mostrano quindi, in esergo, quella minuta e composta calligrafia che scandisce un augurio, un saluto, talvolta quasi un verso di poesia.

2. Su alcuni libretti, la dedica è indirizzata a mio nonno Renato, padre di Fausto. Renato Mariani (1890-1969), alessandrino, dottore in Giurisprudenza, fu soldato nella prima guerra mondiale, ispettore dei monopoli di Stato, uomo di lettere e traduttore dal tedesco. Conobbe Angelini in occasione dell'entrata in Collegio del figlio, quindi dopo il 1955.

<sup>1</sup> P. DE BENEDETTI nella prefazione non titolata a C. ANGELINI, *Il libro delle dediche (testimonianze di amicizia)*, Edizioni Tipografia Commerciale Pavese, Pavia 1995, p. V.



Delle tre dediche che ho trovato, la più risalente è del 14 marzo 1961 (la data è scritta in calce) ed è apposta al volumetto *Cinque terre (e una Certosa)*.<sup>2</sup> Vi si legge: «Al caro dott. Renato Mariani, babbo del carissimo Fausto: e si dice un'amicizia che aumenta. Angelini».

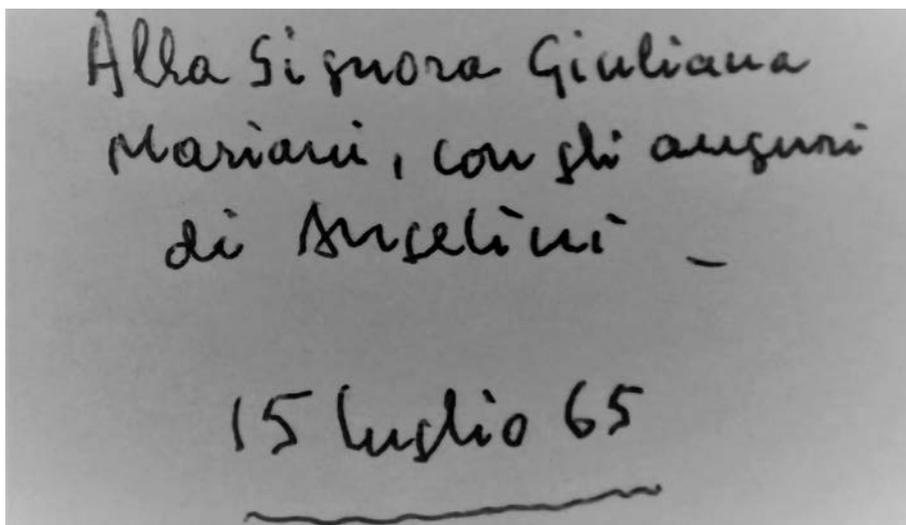
Mio nonno, persona severa e gran chiosatore polemico di libri, nel leggere le pagine delle *Cinque terre* non risparmia critiche (nonostante l'«amicizia che aumenta») all'autore del libretto ricevuto in dono e affettuoso dedicante. Dove Angelini scrive della terra di Lodi («tra le più ricche non ne conosciamo un'altra come questa fertile e lattifera terra, galoppata da interminabili file di pioppi e di salici, di ontani e di platani, con vaste praterie muggenti di mucche e pascolati da buoi che, in mezzo ai campi, hanno solennità di monumenti»),<sup>3</sup> mio nonno annota a matita, in margine: «Bè? Che fai? Era inutile ricordare Carducci».

Angelini continua: «l'autunno, dicevo, qui è più sensibile per lo spogliarsi umanissimo degli alberi nostrani...». Il nonno appunta, con piglio lubrico: «Spogliarello silvestre, tutt'altro che umano».

E ancora si legge nel testo: «nei prati il vecchio verde va via come note di flauto che si affievoliscono nel vento». Il nonno scrive in margine, dopo aver sottolineato il testo con una serpentina che non fa ben sperare: «Spesso in autunno il verde dei prati è più carico».

<sup>2</sup> ID., *Cinque terre (e una Certosa)*, Rebellato editore, Padova 1960.

<sup>3</sup> *Ibi*, p. 21. Anche le altre due citazioni si trovano nella medesima pagina.



Mio nonno Renato non aveva l'animo del poeta contemplativo. Uomo concreto e risoluto, privo di inclinazione a trasognare, aveva l'abitudine di annotare i libri con i pensieri che la lettura gli suscitava, con quella *vis polemica* che molte volte mio padre mi ha riportato, ricordando la sua infanzia.

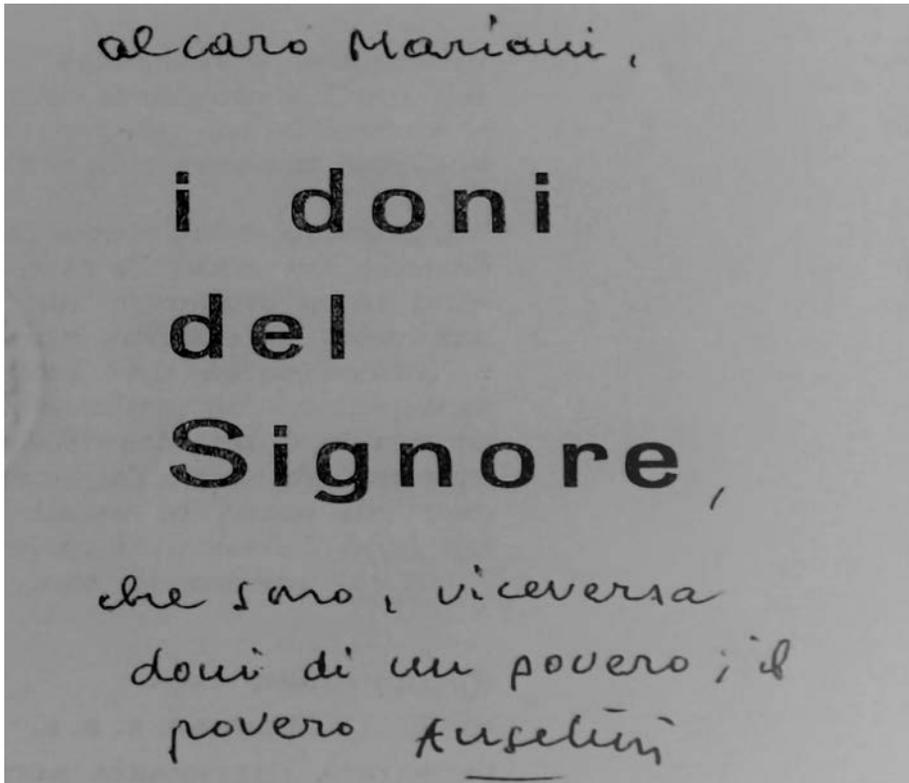
Il nonno non esternò evidentemente i suoi palesi dubbi stilistici al rettore, visto che questi gli dedicò, dopo la prima, altre due sue operette: *De Profundis per il pittore (Ricordo di Romeo Borgognoni)*,<sup>4</sup> e *Il commento dell'esule (Noterelle dantesche)*.<sup>5</sup> Fra queste pagine, non vi sono note manoscritte e il dialogo fra l'esteta e il pragmatico esegeta si interrompe.

3. Due sono le dediche di Angelini rivolte a mia madre, Giuliana Berther (1937-2006). Bresciana di nascita, conobbe mio padre negli anni universitari, come studentessa di Giurisprudenza e alunna del Collegio Castiglioni-Brugnatelli.

Le due dediche non si trovano in volumi scritti da Angelini, ma la prima (senza data) nella pagina iniziale della *Imitazione di Cristo* di Tom-

<sup>4</sup> ID., *De Profundis per il pittore (Ricordo di Romeo Borgognoni)*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1964. La dedica è questa: «Auguri di buone Feste al caro dott. Renato Mariani, dal suo dev.mo Angelini, dic. '64».

<sup>5</sup> ID., *Il commento dell'esule (Noterelle dantesche)*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1967. La dedica è questa: «Al dottor Renato Mariani, padre di Fausto, magistrato. Con l'amicizia di Angelini. Pasqua del '67».



maso da Kempis,<sup>6</sup> che reca una breve introduzione del rettore; la seconda (datata 15 luglio 1965), nella prima pagina del *Vangelo unificato e tradotto dai testi originali*.<sup>7</sup>

I due pensieri dedicatori sono di circostanza («A Giuliana e a Fausto Mariani, buona Pasqua! Da Angelini», dice il primo; «Alla signora Giuliana Mariani, con gli auguri di Angelini, 15 luglio 1965», dice il secondo).

Sembra però farsi evidente, nella scelta dei doni, un intento *lato sensu* catechetico, abbastanza estraneo all'indole angeliniana, quantomeno se non accompagnato dalla mediazione della poesia.

Mia madre comunque annota a matita sotto il nome di Tommaso da Kempis, poco sopra la prima delle due dediche: «Thomas Hemerken

<sup>6</sup> T. DA KEMPIS, *Della imitazione di Cristo*, versione di A. Cesari, introduzione di C. Angelini, Martello Editore, Milano 1945.

<sup>7</sup> *Il Vangelo unificato e tradotto dai testi originali*, realizzazione di P. Vanetti S.J., Editrice Missioni, Venezia 1961.

da Kempen (1397-1471). Agostiniano tedesco, agostiniano della congregazione di Windesheim». Se non la mistica (esperienza, direi, alquanto lontana dall'indole di mia madre) almeno la figura dell'autore era stata diligentemente indagata dall'allora giovane ventottenne laureata in Giurisprudenza.

4. Le dediche angeliniane a mio padre Fausto (1936-2021) si spartiscono in due *species*. Quelle di circostanza e quelle, invece, «dialoganti», secondo la felice espressione di De Benedetti vista poco più sopra.

Fra queste ultime, certamente più coinvolgenti, ve n'è una senza data, apposta al libretto *I doni del Signore*.<sup>8</sup> La data si ricava con buona approssimazione nell'anno di (ri)pubblicazione dell'opera, il 1970. La dedica incorpora il titolo, che viene circondato dalla precisa e minuta grafia del rettore: «al caro Mariani, *i doni del Signore*, che sono, viceversa, doni di un povero; il povero Angelini».

Senza data è pure la dedica del libro *Pensieri dalle lettere* di Giuseppe Capograssi,<sup>9</sup> professore di filosofia del diritto e giudice costituzionale, attento lettore e scrittore d'ispirazione cristiana. Scrive Angelini: «Al caro Fausto Mariani, questi “pensieri” di un Maestro di vita cristiana. A.»

A imitazione del padre Renato, Fausto corregge a matita, nel risvolto di copertina, un fragoroso refuso dell'editore, che, riportando i passi dell'introduzione di Enrico Opocher, scrive che «Del Capograssi proprio dai Pensieri si può trarre le vera immagine: “una immagine che, nella severità come nell'amore, nella fede incrollabile come nell'ansia della ricchezza [...] appare sempre circondata da un misterioso alone di rasserenante purezza”». Fausto cancella la parola “ricchezza” e la sostituisce con “ricerca” (voce corretta), restituendo al Capograssi l'aura cristiana certamente intesa da Angelini, in luogo di quella protestante-weberiana che l'editore s'era lasciata sfuggire, con involontario esito comico.

Vi sono poi le dediche affettuosamente rivolte a Fausto studente fattoso adulto, di cui il rettore apprezza non solo il buon esito degli studi, ma anche quell'amore per le lettere e per i libri che, acquisito dal padre Renato, egli avrebbe poi trasmesso ai figli, facendone la cifra della sua esistenza.

<sup>8</sup> C. ANGELINI, *I doni del Signore*, Bignami, Vimodrone 1970. Non si tratta dell'epistolario di titolo analogo, ma di un'opera anteriore, già pubblicata a Pistoia nel 1932, come scrive Angelini nella breve prefazione.

<sup>9</sup> G. CAPOGRASSI, *Pensieri dalle lettere*, Editrice Studium, Roma 1958.

Caro Dottor Mariani,  
 pagine come queste, gli antichi le  
 chiamavano "scherzi". E la modestia  
 del titolo ne perdonava la loro  
 presenza. Ella le accolga col suo  
 gusto, che è fine. Cordialmente  
 Angelini  
 Gennaio  
 1959.

Leggiamo quindi la dedica dell'anno della laurea (1959): «Caro Dottor Mariani, pagine come queste, gli antichi le chiamavano "scherzi". E la modestia del titolo ne perdonava la loro presenza. Ella le accolga col suo gusto che è fine. Cordialmente, Angelini. Gennaio 1959». Si tratta della dedica di *Autunno (e altre stagioni)*,<sup>10</sup> dove Angelini usa insolitamente (a sottolinearne il peso) il "Dottor" premesso al cognome.

Segue, dopo qualche anno, quella che sembra dar conto di un discorso avviato dopo l'uscita dal Collegio e concluso con la nomina dello studente a magistrato (1963). La dedica si trova in esergo a *Viaggio in Pavia*.<sup>11</sup>

«E, dunque, al caro Fausto Mariani, *lucerna iuris*. Con gli auguri del suo Angelini, dic. '64». Il tono è confidenziale, e il "dunque" implica la continuità con la dedica stampata, diretta «agli alunni – di ieri e di oggi – dell'Almo Collegio Borromeo» o forse suppone una conclusione

<sup>10</sup> C. ANGELINI, *Autunno (e altre stagioni)*, Rebellato editore, Padova 1959.

<sup>11</sup> ID., *Viaggio in Pavia*, Tipografia Succ. Fusi, Pavia 1964.

*Agli Alunni - di oggi e di ieri - dell'Almo Collegio Borromeo dedico naturalmente questo VIAGGIO IN PAVIA, che ognuno di loro abbellirà col meglio dei ricordi dei suoi anni universitari nella città ospitale.*

C.A.

E, dunque, al caro Fausto  
Mariani, Lucerna iuris.  
Con gli auguri  
del suo  
Angelini  
dic-'64

connessa a quella metafora sottolineata (*Lucerna iuris*) presa in prestito dal giurista Irnerio e conferita ora al giovane magistrato.

In entrambi i volumetti ora indicati vi è un capitolo che s'intitola «Piazza Ghislieri». Si tratta della stessa descrizione, pur con qualche minima variazione semantica. E come non ricordarne l'incipit, proprio a mo' di "scherzo" angeliniano: «Questa [Piazza Ghislieri, appunto] va presa, seducentemente, di dietro».<sup>12</sup> Anche questa metafora è persuasiva e il sotteso, che non può sfuggire ad alcun Borromaico, evoca ancora il sorriso di mio padre.

5. C'è poi lo snodarsi nel tempo di un'amicizia che sa di affetto filiale.

«Al caro Fausto Mariani queste paginette di "fedeltà lombarda" e di amicizia borromaica, il suo aff. Angelini. Pasqua 62» si legge nella prima pagina di *Quattro Lombardi (e la Brianza)*.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> ID., *Autunno (e altre stagioni)*, p. 65; ID., *Viaggio in Pavia*, p. 73 dove si legge che Piazza Ghislieri va presa «per di dietro», dove all'atto si aggiunge lo sforzo dell'onomatopea.

<sup>13</sup> ID., *Quattro Lombardi (e la Brianza)*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961.

Probabilmente del 1966 è la dedica che si legge su *Capitoli sul Manzoni vecchi e nuovi*:<sup>14</sup> «A Fausto Mariani, Magistrato, il suo aff.mo Angelini “Cancellarius”». Qui Angelini trova per se stesso quell’espressione che gli era cara, nata da un moto di umiltà (il *cancellarius* è il custode dei cancelli, ossia il portiere) poi trasfigurata in un titolo d’onore, proprio di lui solo.<sup>15</sup>

«Fausto, Fausta. Angelini, Pavia, Natale ’66» e «Al caro Fausto Mariani, uomo di legge e uomo di lettere, con l’amicizia del suo Angelini, Pavia, settembre ’68» si legge nelle ultime due dediche, diciamo, originali, la prima in esergo a *I Promessi Sposi* con commento di Angelini,<sup>16</sup> la seconda premessa a *Carta, penna e calamaio*.<sup>17</sup>

Queste dediche non esauriscono, come ho detto, quelle che ho trovato negli scaffali borromaici; ve ne sono altre che vanno poco più in là degli auguri per qualche occasione di calendario.<sup>18</sup>

Saper leggere quelle righe circondandole della vita del dedicatario le pone in una luce che fa risaltare la figura dell’uomo e del letterato Cesare Angelini. Esse si possono effettivamente considerare un genere letterario, forse minore, forse criptico ma certamente da non sottovalutare, testimonianza di letture e di amicizia che, così come con Fausto Mariani, si sono date per cento e cento altri dedicatari.

E non posso certo dimenticare come Angelini, quando mio padre lasciò il Collegio, scrisse in calce ai suoi voti universitari, senza un motivo o una urgenza apparente, quello che sarebbe stato l’epitaffio della sua vita:<sup>19</sup>

<sup>14</sup> ID., *Capitoli sul Manzoni vecchi e nuovi*, Mondadori, Milano 1966.

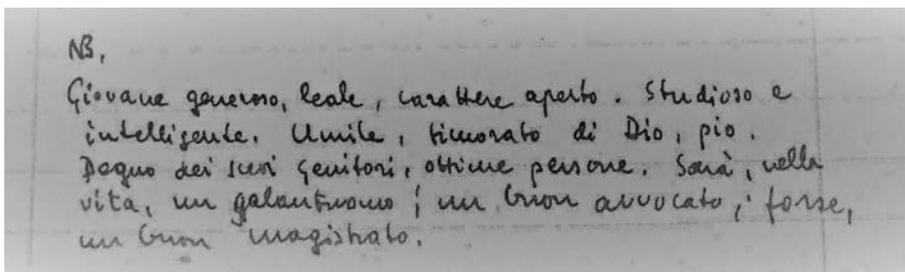
<sup>15</sup> Cfr. G. MARIANI, *Humilitas*, in “Quaderni Borromaici”, 1 (2014), p. 9. Si legga la dedica di Cesare Angelini a Salvatore Donati, allora presidente del Consiglio di amministrazione e presidente dell’Associazione alunni, riportata in C. ANGELINI, *Il libro delle dediche...*, p. 74 dove il rettore si firma «cancellarius borromaicus atque peregrinus».

<sup>16</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, Principato, Milano-Messina 1966.

<sup>17</sup> C. ANGELINI, *Carta penna e calamaio*, Garzanti, Milano 1944.

<sup>18</sup> Ve ne sono in ID., *L’osteria della luna piena*, All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano 1962; ID., *I discorsi di Assisi*, Bignami, Monza 1973; ID., *Notizia di Renato Serra*, Rebellato Editore, Padova 1968; ID., *Cronachette di letteratura contemporanea (1919-1971)*, Massimiliano Boni, Bologna 1971; *Apocalisse*, a cura di C. Angelini, Einaudi, Milano 1972.

<sup>19</sup> Ringrazio Caterina Zaira Laskaris per avermi segnalato questa piccola traccia di poche parole ma di profonda sapienza umana.

A photograph of a handwritten note on lined paper. The text is written in cursive and describes a young man's character and future potential. The note is written in dark ink on a light-colored background with horizontal lines.

NB,  
Giovane generoso, leale, carattere aperto. Studioso e  
intelligente. Umile, timorato di Dio, pio,  
dequo dei suoi genitori, ottiene persone. Sarà, nella  
vita, un galantuomo; un buon avvocato; forse,  
un buon magistrato.

Torna a riprova della grandezza del rettore aver scritto il suggello di una vita quando questa era solo agli inizi, prescindendo dai transiti, dai decorsi e dalle mutazioni di cui nondimeno volle essere affettuoso testimone con la sua piccola penna e il suo piccolo calamaio, nelle pagine dei libri.



ALBERTO LOLLI  
La responsabilità dell'*Humilitas*

«Quando mi chiedono come sto, mi ritrovo a dire: è una fase di passaggio. Tutto è transizione, turbolenza verso la destinazione. Ma lo dico da così tanto tempo che probabilmente dovrei accettare che il resto della mia vita sarà un lungo passaggio: una clessidra senza i bulbi. Solo la strettoia».

(J.S. FOER, *Eccomi*, Guanda, Milano 2016, p. 457)

Per un po' di tempo abbiamo ritenuto passeggiare le singolari circostanze di questi anni. Ci siamo augurati mille volte il meglio, salvo poi essere smentiti alla severa prova dei fatti.

Ora, guardandoci indietro, non abbiamo neppure percezione di quanto tempo sia trascorso dall'inizio della pandemia da Sars-CoV-2. Una lente si è frapposta tra noi e quell'inizio, confondendo ogni ricordo come quando da bambino facevo indossare agli amici più curiosi i miei occhiali da vista, che ai loro occhi sani sembravano uno strano strumento per confondere confini e profondità, mostrando un mondo nuovo. Le reazioni erano sempre le stesse: tra i guaiti e gli strilli si affrettavano a toglierli allo stupido grido: «Ma come fai a tenerli?»

Ci sono lenti che, ci piaccia o no, dobbiamo tenere. E questa pandemia ci costringe a guardare la realtà di sempre sotto lenti diverse. Così tutti noi ora osserviamo il mondo con uno sguardo nuovo. Poco è cambiato ma tutto è cambiato.

Me ne capicito ogni volta che entro in una sala, naturalmente a capienza limitata. La percezione, con o senza occhiali, è il senso vuoto che avverto a ogni evento. Conoscevo il respiro delle sedie vuote. Le ho viste mille volte nelle chiese. In pandemia però è tutto diverso. Il vuoto pesa di più, forse per i desideri di chi avrebbe voluto occupare quelle sedie ed eserci a quegli eventi a porte chiuse. È un vuoto che qualcuno ha provato a riempire di palloncini colorati o con figure cartonate; c'è chi ha messo nastri colorati e chi cartelli con i nomi.

Così a me piace immaginare che quelle sedie si riempiano anche in Collegio, nel nostro Salone degli Affreschi. Come in un sogno a occhi aperti, vedo il catenaccio smosso da mani poco pratiche e la porta laterale aprirsi con delicatezza; li osservo entrare gli alunni che arrivano dal passato e i miei predecessori, ciascuno vestito come al proprio tempo, al proprio passo. Li vedo varcare la soglia e sedersi in quelle sedie vuote: Carlo Borromeo con il cugino Federico in abiti da cerimonia, seguiti da monsignor Angelini con l'immancabile sigaretta tra le mani; Mario Rondini insieme a Contardo Ferrini e Carlo Forlanini con Agostino Bertani e i medici partiti per il fronte di chissà quale guerra; avanza il corpo gracile di Luigi Meschia, ancora ferito all'epoca del Risorgimento, con i suoi commilitoni ed Emanuele Severino che indossa la Medaglia Borromaica. Un corteo strano – roba da sogni – procede per sedersi sugli scranni lasciati vuoti per sicurezza. Sono gli alunni, i rettori e i patroni dei dipinti e delle foto che ci sono in Collegio, sono i nomi delle lapidi che si riprendono la vita per convenire tutti insieme a rassicurarmi che quelle sedie non sono vuote. Quella folla di gente, stanca di fare nulla appesa alle pareti, si raduna a ogni mia occhiata per ricordare quello che un alunno o un rettore non dovrebbe mai dimenticare: nessuno può dirsi solo. A ogni attività, le sedie sono colme della partecipazione e dell'affetto di tante persone: i compagni di vita, accademici e professionisti che si fanno in quattro per noi con grande generosità, una città intera che sostiene il nostro lavoro, insieme a chi ci ha preceduto. Una processione che parte da lontano, dal 1561, e arriva fino a noi.

Li osservo respirare sulle sedie vuote e penso che è stata proprio la capacità di pensarci comunque, pur nell'emergenza, come comunità che ci ha sostenuto nel resistere e reagire nei mesi complessi che abbiamo attraversato. Far parte di questa storia ci ha dato la forza d'animo per affrontare la pandemia, che minaccia non solo la salute individuale ma quella collettiva, perché logora le comunità, rendendo l'incontro tra le persone un pericolo e facendoci sentire soli.

Mentre sulle sedie la loro storia ci fissa, sento che ci viene richiesto di dimostrare la stessa misura di audacia, passione e originalità che è stata necessaria per concepire l'idea stessa di quello che san Carlo chiamava fieramente "il mio Collegio" e per costruire, pietra su pietra, pensiero su pensiero, il grande edificio fisico e culturale del Borromeo.

Uno dei vaccini contro questa pandemia è proprio il senso di appartenenza che costruiamo perché nessuno si senta solo; una identità che non si forma in contrapposizione agli altri, ma che nasce dal lascito di questo

tempo, facendoci sentire «avviluppati da una rete ineludibile di reciprocità, avvolti dalla veste di un unico destino. Tutto ciò che direttamente colpisce uno indirettamente colpisce tutti» (Bernice Albertine King).

Questo è uno dei molteplici significati del nostro motto *Humilitas* che questo tempo, come una lente nuova, ha messo a fuoco: un Borromaico si impegna a non riconoscersi solo, perché sa di non essere né il primo né l'ultimo a vivere questa storia iniziata quasi mezzo millennio fa; è fermamente convinto che non serve a nulla voler essere i migliori ma si spende per dare il meglio di sé; un alunno del Borromeo, indipendentemente dall'età, si riconosce e si assume le proprie responsabilità rispetto a chiunque ed è felice di farsi accompagnare nel proprio cammino.

*Humilitas* è così l'atteggiamento di chi fa parte di una comunità e vive proteso nello sforzo affinché tutti – nessuno escluso – ne siano coinvolti; è la capacità di uscire da se stessi per costruire un *noi* senza sentirsi al centro.

Il mondo visto con la lente drammatica di questa pandemia focalizza il virus più difficile da sconfiggere che è l'individualismo e insieme il suo antidoto, l'*Humilitas*, che traccia un programma di sorprendente attualità.

Prima o dopo la pandemia finirà, ma è tempo di aprire gli occhi perché non tutto sarà di passaggio. E quando torneremo a fare ogni attività in presenza e le sedie saranno nuovamente piene di persone nel nostro Salone degli Affreschi, nessuno dimentichi più la necessità di vivere come parte del tutto con profonda *Humilitas*. Per noi che abbiamo questo motto appeso da secoli alle pareti, una bella responsabilità.



# Saggi



ISABELLA BECHERUCCI

Seconda postilla a *Gli amici di Brusuglio*:  
gli “ardori” di Tommaso Grossi  
(cap. *Digressione d'amore*)

Non è forse fuor di luogo che una manzonista, madre di una laureanda in Giurisprudenza all'Ateneo pavese nonché alunna dell'Almo Collegio Borromeo, festeggi la fine di un ciclo con una postilla sul giurista-poeta, infine notaio, uscito dal medesimo Ateneo più di due secoli fa. D'altronde, l'episodio al centro dell'interesse cade in un arco quasi bicentenario (agosto 1820-febbraio 1821): una scheggia di chissà quante mai altre vicende smarrite che ci è piaciuto recuperare negli *Amici di Brusuglio* recentemente uscito presso Giulio Perrone (novembre 2021), secondo la lezione manzoniana della poesia destinata a integrare i vuoti della storia sulla base dei dati rimasti.

Intanto, proprio a livello della documentazione, le nuove acquisizioni al *Carteggio* grossiano hanno fruttato la riunione di un manipolo di lettere uscite in sedi disparate, che vivacizzano una biografia tutto sommato poco variegata, riempita com'è di solidi studi e vita appartata:<sup>1</sup> l'episodio del rifiuto del passaporto per il previsto viaggio in Toscana nel luglio 1826, mentre avvicina il Nostro ancor più strettamente al suo carissimo Manzoni che nove anni prima aveva subito il medesimo scacco, una volta ancora conferma la gravità dei sospetti accumulatisi sul suo capo nient'affatto innocente l'indomani della circolazione clandestina della *Prineide*. Non per nulla ne era conseguita la chiamata in Polizia con tanto di interrogazioni e una, ancorché breve, carcerazione. A distanza, dunque, di vent'anni dalla diffusione manoscritta del componimento satirico contro il ministro delle finanze Giuseppe Prina, l'atteggiamento del governo austriaco nei suoi confronti si mantenne del tutto prudentiale, tanto che «la risposta al *suo* ricorso per ottenere il passaporto fu = non si fa luogo alla domanda».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> T. GROSSI, *Carteggio (1816-1853)*, a cura di A. Sargenti, Centro Nazionale Studi Manzoni-Insabria University Press, Milano 2005, tomi 2.

<sup>2</sup> A. SARGENTI, *Tommaso Grossi. Carteggio (1816-1853)*, in “Annali manzoniani”, terza serie, III (2020), pp. 190-194. La citazione è alla p. 194 nel *Post scriptum*: la lettera era

Quella reclusione di poche giornate nelle carceri di Santa Margherita (24-26 gennaio 1817) rappresentò davvero uno spartiacque importante, almeno quanto l'altra virata del 1838 con l'abbandono della milizia letteraria per dedicarsi alla professione di notaio, che fu comunicata al «facoltoso stampatore e libraio riminese Giacomo Grandi» a seguito di sue allettanti sollecitazioni:

E sa ella con quale ufficio abbia scambiato quello delle lettere? coll'ufficio del notaio; il più soffocante d'ogni immaginazione, il più positivo, il più radente il suolo di quanto se ne possano contare. Le confesserò che sulle prime ho dovuto fare qualche forza a me stesso per adattarmivi; ma Iddio ha benedetto il mio sacrificio, e ora ho uno studio avviatissimo, ed una famiglia, in seno alla quale vivo beato. La confidenza di cui sono onorato dal pubblico e la felicità domestica mi ristorano largamente di quel vano fumo di gloria, di che vissi inebriato nella mia prima età, e che seguitai faticosamente, senza poterlo raggiungere, per tanti anni, in mezzo a tante amarezze, con passione ostinata e sdegnosa, malcontento sempre di me stesso, degli uomini, e dei tempi.<sup>3</sup>

Di qui il silenzio definitivo della sua musa, mentre ai tempi della prima svolta in seguito ai giorni del terrore per gli interrogatori dell'assessore Giulio Pagani e dell'assistente Carlo Villata questa si era solo trasformata, suggerendo al giovane poeta una strada nuova, che gli avrebbe suscitato un consenso straordinario, non riconducibile all'indubbia militanza antiaustriaca degli esordi: non più versi meneghini e satirici, ma poesia patetico-sentimentale in lingua.

A parte questi due famosissimi episodi, ben poco delle vicende del Grossi emerge negli scritti di chi si è occupato di lui: bisogna infatti tornare indietro di più di un secolo e mezzo per recuperare un aneddoto, romanzato forse, ma di certo costruito sulla base di uno spunto reale, che ci restituisce quel tanto di scapestrataggine e d'irrequietudine giovanili alla radice della sua vocazione poetica.

Si tratta del racconto della fuga del giovanetto dal Seminario arcivescovile di Lecco, dov'era stato collocato dallo zio omonimo, parroco di Treviglio, non senza aspettative nei suoi confronti, malgrado le affermazioni pubbliche, che Ignazio Cantù ricorda nella prima parte della sua biografia:

stata precedentemente pubblicata in ID., *Incrementi grossiani. Con una lettera inedita di Alessandro Manzoni*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, a cura di G. Fioroni e M. Sabbatini, Pensa MultiMedia, Lecce 2018, pp. 411-430.

<sup>3</sup> T. GROSSI, *Carteggio*, tomo II, p. 826, n. 391 (17 giugno 1847).

Rientrato per la quarta volta nelle scuole, cominciò subito a provare i patimenti di chi ha perduta la libertà, e questi patimenti si andarono di giorno in giorno rinvigorendo di guisa che egli non poteva più sostenerne il peso. Se ne vendicava quindi col farne sempre qualche nuova delle sue, e col ridersi dei castighi e de' rabbuffi che i maestri non gli risparmiavano. [...]. Chi conosceva meglio i patimenti del Grossi perché li provava egli stesso, era un condiscipolo, che per somiglianza d'indole e di pensieri gli era divenuto più fratello che amico. Pensarono dunque entrambi di uscire una volta da quel luogo dove si trovavano così a disagio. [...] Decide adunque di partire coll'amico nella prossima notte. «E dove andremo?» si richiesero a vicenda. «In Olanda», decise Tommaso, a cui in quel momento corse alla memoria che un compagno di scuola, il quale aveva là un fratello, gliene aveva ogni giorno sballate delle grosse sul conto di quel paese. [...] E come fosse il viaggio dell'orto, rimangono in questo di scappare da Lecco e recarsi in Olanda.<sup>4</sup>

Più che immaginarsi un'influenza dell'avventura giovanile di uno dei migliori amici di Manzoni nella composizione della vicenda di Geltrude del *Fermo e Lucia* (cap. VI, tomo II), magari perché raccontatagli al principio della sua convivenza in via del Morone, sarà viceversa da scorgervi il riecheggiamento della storia di infelicità e dolori della fanciulla rinchiusa nel monastero di Monza che ha scolorito nel racconto del colto biografo. Infatti Cantù sulla sinopia di quella ripete per il giovane chierico Grossi il medesimo disagio e i medesimi dispetti in risposta ai *castighi e rabbuffi* che gli insegnanti, al pari delle monache manzoniane con Geltrude, gli facevano subire, e soprattutto recupera la stessa meta (l'Olanda) supposta per la fuga della conversa assassina da un buco nel muro dell'orto del convento al cap. X dei *Promessi sposi* (cheché tutti i commenti segnalino quella nazione come la più ospitale per chi abiurasse il cattolicesimo e Bottoni-Raimondi ricordino l'idiomatico *dritton d'Olanda*):<sup>5</sup>

E chi sa quali congetture si sarebbero fatte, se, appunto nel cercare, non si fosse scoperto una buca nel muro dell'orto; la qual cosa fece pensare a tutte, che fosse sfrattata di là [...]. E perché scappò detto a una suora: «S'è rifugiata in Olanda di sicuro», si disse subito, e si ritenne per un pezzo, nel monastero e fuori, che si fosse rifugiata in Olanda».<sup>6</sup>

<sup>4</sup> I. CANTÙ, *Vita e opere di Tommaso Grossi*, Borroni e Scotti, Milano 1852, pp. 8-9.

<sup>5</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Principato 1987, p. 198.

<sup>6</sup> PS X 88-89. Recepisce l'episodio e ne racconta l'esito di un gran febbrone G. BROGNOLIGO, *Tommaso Grossi*, Principato, Messina 1916, p. 9.

Anche il brevissimo schizzo del medesimo Cantù poche pagine più innanzi, che integra quanto documentato dai pennelli di Feodor Antonovich Bruni nel quadretto appeso da Manzoni nella sua stanza da letto a Brusuglio assieme agli altri amici Giovanni Torti, Ermes Visconti, Gaetano Cattaneo per la medesima mano, rimane confinato nel giro di poche righe e il ritratto di Grossi resta costruito essenzialmente sulle sue opere poetiche:

Fu un uomo tra la mezzana e l'alta statura, con capelli prolissi e neri un tempo, che ora cominciavano a brizzolarsi. Il colore del viso fu mezzo fra quello degli alpigiani e quello dei cittadini; due occhi vivi e penetranti e un taglio netto e regolare di lineamenti, che non si guastavano sotto una avvantaggiata sporgenza di naso.<sup>7</sup>

Molto dell'uomo nei suoi tratti fisici e umani, con quella espressione bonaria e sorniona che lo caratterizza, ci restituisce infine il documentatissimo ultimo curatore del *Carteggio*, già editore delle poesie in dialetto milanese.<sup>8</sup> Infatti, le lettere, ci ricorda in apertura lo stesso Sargenti con le parole di Mario Marti, sono «vere e proprie storie di un'anima: schietta, immediata e totale epifania della personalità».<sup>9</sup>

E quella del Grossi fu dirompente, ricca com'era di infinite sfumature: ironia, dolcezza, malinconia, una qualche amaritudine, molta allegria. Le medesime note peraltro risuonanti in tutte le brillanti poesie in dialetto, che sono spesso ospitate in una prima versione proprio nelle missive all'uno e all'altro amico, a loro volta impegnati in analoghe primizie.

Proprio in questi scambi è possibile rinvenire altre pennellate che completano la ricostruzione della personalità del neo-avvocato (aveva conseguito l'abilitazione nel 1815) col tratteggio ironico del suo carattere. Si pensi, per fare un solo esempio, ai «quatter vers ambrosian» di Carlo Porta a cimento della loro nascente amicizia:

Oh che cara, oh bella, oh che stupenda  
Vitta scialosa che te fee, o Tommas!  
Se te vee innanz insci,  
T'ee de ciappà ona motria reverenda  
E dò ganass che t'han sepelli

<sup>7</sup> I. CANTÙ, *Vita e opere di Tommaso Grossi*, p. 30.

<sup>8</sup> T. GROSSI, *Le poesie milanesi*, edizione critica e commentata a cura di A. Sargenti, Libri Scheiwiller, Milano 1988; poi riproposte in nuova edizione rivista e accresciuta: ID., *Poesie milanesi*, a cura di A. Sargenti, Interlinea, Novara 2008.

<sup>9</sup> ID., *Carteggio (1816-1835)*, I, p. IX.

Anch quella pocca pinola d'on nas!  
 Dormì, bev e mangià!  
 Mangià, bev e dormì!  
 Senza olter obblegh tra sto gran deffà  
 Che de incastragh quaj ciaccer e quaj lapp,  
 E poeù doman de capp  
 A dormì, mangià e bev...  
 Oh che gust, oh spass, oh che sollev!

[Oh che cara, oh che bella, oh che stupenda vita da signore che fai, o Tommaso! Se vai innanzi così hai da acquistare una faccia da reverendo e due guance che ti hanno da seppellire anche quel po' po' di un accidente di naso! Dormire, bere e mangiare! Mangiare, bere e dormire! senz'altro obbligo, tra questo gran daffare, che in incastrarci qualche chiacchiera e qualche panzana e poi domani da capo a dormire, mangiare e bere... oh che gusto, oh che spasso, oh che sollievo!]<sup>10</sup>

Oltre che gran poeta, egli fu dunque – malgrado l'esercizio della professione come praticante in uno studio legale – anche un buontempone, un perdigiorno agli occhi degli amici: ma soprattutto un imbranato con le donne, malgrado le improvvise passioni che gli fruttarono subito la lezione in versi meneghini ancora da parte del più navigato Porta:

Oh vergogna! Vergogna! Ona persona  
 Del tò ingègn, del tò coeur, de la toa fatta  
 Adass à incojoni innanz à ona donna  
*Natta fatta creatta*  
 Come dis Don Giocond curat del Domm  
 Per stà dessott all'omm? [...]

Foeura, foeura el mè Gross  
 Quij manegh de la gippa! Andemm! Allon!  
 Ghe l'ee sta bella? Và pettegh adoss  
 Duu oggion de foeugh, fà che la sbassa i soeù,  
 Fà che je porta sulla monizion,  
 Allora la fortezza de scioroeù  
 La diventa de toeùss à fuston.

[Oh vergogna! Vergogna! Una persona del tuo ingegno, del tuo cuore, del tuo stampo, andare a rincoglionirsi davanti a una donna, *natta fatta creatta*, come dice don Giocondo curato del Duomo, per stare sotto all'uomo? Fuori, fuori il mio Grossi, quelle maniche della giubba!... Andiamo! Suvvia! Ce l'hai sta bella?... Va ficcale

<sup>10</sup> *Ibi*, p. 18, n. 7 (21 agosto 1816), vv. 26-38 (la traduzione è riprodotta da C. PORTA, *Poesie*, a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 2000, n. 82).

addosso quei due occhioni di fuoco, fa che abbassi i suoi, fa che li porti sulla munizione, allora la fortezza del cavolo sarà da prendersi giusto coi torsoli.]<sup>11</sup>

Girava, dunque, la voce di queste passioncelle apparentemente senza seguito, con cui lo stesso protagonista non si peritava di scherzare, recuperando i consigli ricevuti e costruendovi sopra addirittura un'avventura in ottave inviata a tutti gli amici («Data dal gran Treviglio il giorno nove / Luglio. Mille ottocento diciassette»).

A una bella ragazza che viaggiava sulla medesima diligenza per Treviglio erano, difatti, state lanciate «certe occhiate» che la dovevano dire lunga sul gradimento del passeggero: un galantuomo, a suo parere, che «il donneare» faceva solo cogli occhi, tanto più che la fanciulla era accompagnata dalla madre, una vecchiaccia guardinga e minacciosa. E invero gli attributi di «ruba-cuori», «tristerello», «femminiero» a lui non sembravano calzare affatto:

E in quanto a questo assicurar vi posso  
 Che non ho alzato mai neppure un dito:  
 Conciossiacosach'io son tanto Grosso  
 Da titubare a prendere partito  
 Se la fortuna me l'avesse offerta  
 Nuda, all'oscuro e sotto alla coperta.<sup>12</sup>

Con queste premesse non stupirebbe se un'improvvisa scintilla fosse scoppiata nel cuore del sensibile poeta dell'*Ildegonda* per la «Damigella gentile», sicuramente colta ed elegante, arrivata con la famiglia Manzoni dalla Francia l'8 agosto 1820, a suo turno colpita dal medesimo colpo di fulmine.

Ne resta una piccola traccia sempre nell'epistolario, questa volta per la penna dell'ultima acquisizione fra gli amici della Cameretta, il marchese Ermes Visconti di San Vito che, in conclusione di una lettera a lui indirizzata per rassicurarlo sulla salute di Manzoni ancora a Brusuglio, sembra alludere a questa nuova passioncella del suo troppo sensibile amico:

Addio, carissimo, meneghino, toscano, avvocato egregio, cacciatore da civetta, futuro maestro di lingua italiana ad una Damigella gentile che vuole insegnarti il fran-

<sup>11</sup> *Ibi*, pp. 23-24, n. 8 (24-26 agosto 1816). La traduzione è quella di D. Isella in C. PORTA, *Poesie*, n. 139.

<sup>12</sup> *Ibi*, pp. 43-46, n. 18 (9 luglio 1817).

cese,<sup>1</sup> affine di toglierti dal pericolo d'un suicidio, padrone colendissimo del / tuo Amico Visconti

<sup>1</sup> Questo enimma ti sarà spiegato al tuo ritorno.<sup>13</sup>

Il diligente annotatore ricorda che l'ultima proposizione fu postillata successivamente dal suo carissimo Luigi Rossari, il «pivello» alunno del Collegio Borromeo, come ci ha a suo tempo ricordato su questa rivista Angelo Stella:<sup>14</sup> «1. Mademoiselle Perrière, che fu istitutrice in casa Manzoni».

Sempre dal *Carteggio* ricaviamo, inoltre, che il 16 di quel mese Grossi si era recato a Brusuglio per trascorrervi un'intera giornata, probabilmente anche con l'intenzione di presentare a Manzoni la sua *Ildegonda* ormai conclusa e già avviata alla Censura:<sup>15</sup> è dunque a quest'occasione, e agli «ardori» che ne dovettero seguire, che sembra alludere maliziosamente l'amico marchese.

È lecito, allora, supporre che galeotta dovette essere stata la lettura pubblica della novella, eseguita magari nel salotto della dimora campestre da parte dell'abilissimo istrione Grossi dinanzi a numerose spettatrici entusiaste, fra cui tutte le donne di casa compresa l'istitutrice francese. Del resto, del consenso femminile che la novella andava mietendo resta testimonianza del Visconti nella lettera appena citata: «Ti posso dire soltanto che ad Affori se n'è pianto e che s'è pianto da molte Signore qui in Milano».<sup>16</sup>

E qualche strascico di questa «simpatia» reciproca, che non poteva avere sviluppo forse a causa delle dissestate condizioni economiche del poeta, sembra suggerito dal quasi improvviso rimpatrio di Mademoiselle Perrière, dopo soli sette mesi di servizio, con una scusa di prammatica, ripetuta da tutti alla stregua di un «comunicato» ufficiale. Per prima dalla vigile e sempre preoccupata Enrichetta in un resoconto dettagliato del *ménage* alla cugina Carlotta de Blasco:

<sup>13</sup> *Ibi*, pp. 229-231, n. 86, 28 settembre 1820.

<sup>14</sup> A. STELLA, *Borromeo manzoniano*, in «Quaderni Borromaici», 4 (2017), p. 11.

<sup>15</sup> T. GROSSI, *Carteggio (1816-1835)*, tomo I, p. 215, n. 78 (lettera a Carlo Porta del Ferragosto 1820): «[...] ti do questo incomodo perché come sai io domattina vado a Brusuglio, e non ritorno che alla sera».

<sup>16</sup> *Ibi*, p. 229, n. 86, 28 settembre 1820. Si tratta della villa poco lontana da Brusuglio di proprietà del marchese Alessandro Visconti d'Aragona.

Mes enfans ont bien gagnés dans le voyage que nous avons fait: Julie est bien grandie et profite bien des leçons qu'on lui donne: nous avons conduit avec nous une Institutrice Parisienne pour l'éducation de mes enfans, mais elle ne pourra pas rester avec nous parceque l'air de ce pays lui est contraire.<sup>17</sup>

Poi dal *pater familias* (in realtà molto meno distratto delle vicissitudini domestiche di quanto sia supposto dalla critica), che ne accennò all'amico Claude Fauriel poco tempo dopo, subito riecheggiato dall'onnipresente Visconti:

Mademoiselle Perrière que nous perdons à cause de la contrariété absolue de cet air avec son temperament, vous donnera cette lettre, et voudra bien y ajouter des détails sur ce qui nous regarde.<sup>18</sup>

M.me Perrière quitte Milan, dont l'air ne convient pas à sa santé. Elle veut bien se charger de vous porter une brochure de Romagnosi.<sup>19</sup>

I commentatori tutti, dal De Gubernatis alla Botta, puntualizzano che si tratta appunto dell'istitutrice che i Manzoni avevano assunto durante il secondo soggiorno parigino e portato con loro quando erano rientrati in Italia e ricordano che non poche erano state le attese riposte in questa scelta, soprattutto dopo le traversie subite con la prima signorina, accolta in casa appena impiantati in Rue Neuve de Seine (n. 66) dopo lunghe ricerche. Era Mademoiselle Émilie de Rancé, licenziata quasi in tronco per la sua esaltazione e le idee politiche accese di carattere «sulpizziano» (cioè monarchiche e reazionarie), sulla quale abbondano le informazioni epistolari, poi recuperate nelle biografie, a partire dalla più celebre della Ginzburg.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> E. MANZONI BLONDEL, *Lettere*, a cura di F. Danelon, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2008, n. 58, p. 178 (15 gennaio 1821).

<sup>18</sup> *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, a cura di I. Botta, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Alessandro Manzoni, vol. 27), n. 65, p. 299 (21 febbraio 1821).

<sup>19</sup> E. VISCONTI, *Dalle lettere un profilo*, a cura di S. Casalini, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2004, n. 11, p. 56 (15-25 febbraio 1821, a Victor Cousin).

<sup>20</sup> N. GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 1984 ("Supercoralli"), p. 54. Ma si vedano le lettere da Parigi di Giulia al fratello e della stessa e di Enrichetta a monsignor Tosi, che ci permettono di ricostruire la vicenda dell'iniziale entusiasta assunzione e poi rapido licenziamento con dovizia di dettagli. Basti qui citarne da una sola: «A quest'ora saprà d'Enrichetta che M.lle de Rancé non ci conviene perché come lei

Poche, invece, le righe riservate anche dalla romanziera alla supplente Perrière, per la vicenda della quale la scrittrice insiste anzi nel recupero letterale di un messaggio frainteso, addirittura rincarandolo nell'errata interpretazione (che non tiene infatti conto delle convenzioni mondane per le quali dei fatti dei domestici non si parla mai esplicitamente):

L'istitutrice che avevano portato dalla Francia, e che era succeduta alla signorina de Rancé, si chiamava Perrière. Ma sia l'aria di Milano, *sia di Brusuglio* le faceva male, e dopo meno di un mese li lasciò.<sup>21</sup>

Eppure, di quante aspettative donna Giulia Beccaria avesse riposto sulla nuova istitutrice resta testimonianza ancora nella sua lettera al fratello Giulio da Parigi del 6 aprile 1820:

Tu mi domanderai *a quoi bon une Institutrice* colla economia che voi altri dovete necessariamente usare, io ti rispondo che solo un maestro di musica come l'avevamo ci costava la metà di quello che in denaro ci costa l'Istitutrice e quella che noi conduciamo sa perfettamente la musica sa bene il disegno, perfettamente lavorare con tutte le altre cose essenziali e l'italiano di sopra più, io la conosco intimamente da tanti tanti anni. Essa viene da noi conoscendo la vita dolce che si conduce in casa nostra preferendo la vita tranquilla a molti vantaggi che poteva trovar qui [...].<sup>22</sup>

Insomma, alla fine l'unica maniera per non mettere in pensione le due figlie più grandi, la malaticcia Giulia e la "poltronella" Cristina (mentre si cercava di mandare Pietro a un «mutuo insegnamento», cioè a una scuola di tipo lancasteriano), fu quella di assumere la nuova candidata, che in fondo Giulia conosceva bene e di cui aveva avuto ottime raccomandazioni in precedenza, allorché l'aveva suggerita per il figlio di una amica, Madame de Lort.<sup>23</sup> Dal febbraio all'agosto 1820 la convivenza dovette essere ottima, visto che gli epistolari tacciono, fino all'arrivo in Italia.

aveva immaginato è troppo esaltata per noi che cerchiamo di allontanare dai nostri figli ogni specie di esaltazione [...]. Non so se ci conviene pensare ad altra come già ce ne ha parlato M.me Geimmuller. Capisco che ad Enrichetta è impossibile applicarsi colla sua salute ad educare le figlie. Questa che non conosciamo sarebbe secondo la nostra maniera di pensare ma siamo imbarazzate. Che ne dice?» (G. BECCARIA, «*Col core sulla penna*». *Lettere 1791-1841*, a cura di G.M. Griffini Rosnati, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2001, p. 248).

<sup>21</sup> N. GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, p. 38 [il corsivo è mio].

<sup>22</sup> G. BECCARIA, «*Col core sulla penna*». *Lettere 1791-1841*, p. 50.

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

L'incontro fra Grossi e la signorina francese parrebbe aver creato, dunque, una situazione "goldoniana", con quel dramma del doppio licenziamento (ma forse il secondo fu piuttosto un amichevole accordo di allontanamento), intitolabile *Le Istitutrici disadatte*, su cui i Manzoni fanno scendere il sipario della formalità.

D'altronde, le lettere successive di Grossi non palesano più di nuovi amori, sebbene un civettare galante emerga ancora nei complimenti per la «gentilissima» Bianca Milesi, ma ormai dirottato solo su argomenti letterari,

alla quale direi che il giudizio che ella ha portato sulla mia *Ildegonda* mi è troppo lusinghiero, e che avendo ella portato questo giudizio nella sua qualità di ragazza, di ragazza bella, e di ragazza molto distinta per talenti e per coltura, mi ha fatto commettere un peccatuccio di superbia: del resto poi se ho dalla mia Signorine, e massime signorine del calibro della Milesi ne disgrado tutti i dotti e i letterati del mondo: che te ne pare? Non dico bene?<sup>24</sup>

quasi che dopo l'episodio con Mademoiselle Perrière il giovane, davvero rubacuori *malgré soi*, fosse diventato più guardingo, limitandosi ad alludere solo a passioncelle che non lo riguardano (si veda, per esempio, l'accenno alla «Marietta» del Rossari).<sup>25</sup>

Anzi, tra gli abbozzi delle *Poesie milanesi*, esiste un componimento in sestine di ottonari che dichiara in modo esplicito il buon proposito di non incagliarsi più in simili avventure:

Cossa l'è sta novitaa:  
 Hoo traa on bui? o gh'hoo la ciocca?  
 O fudess innamoraa?  
 Mancarav anch quella pocca,  
 Neanch per sogn, andà a descor,  
 Hoo finii de fà l'amor,

Hoo battuu la retirada,  
 Sont in salv che l'è già on pezz,  
 El posso dì che l'han falada  
 Fiorettoni de belezz

<sup>24</sup> T. GROSSI, *Carteggio (1816-1835)*, tomo I, n. 889, p. 239 (1° ottobre 1820).

<sup>25</sup> *Ibi*, n. 102, p. 272 (27 giugno 1824): «E tu che non mi scrivesti [della Marietta]: te la sdrucchioli via con disinvoltura senza nemmeno nominarmela: contami qualche cosa, dimmi, non t'ha [ella] fatto qualche bel tiro? già è della buona scuola, e ne avrà in serbo de' prelibati».

Che se daven a d'intend  
De tiramm ancamò dent.

Sont on bullo, a press a pocch  
El soo già che cossa varen;  
[...] va sott che mai più i socch  
De chì innanz no me bozzaren;  
El soo mì pover gogò  
Coss me n'han faa mandà giò.

Giginà per spassass via  
Con sett vott e anca de pù;  
Di gran ciaccer, l'è la mia  
Maciavella ch'hoo tolt sù:  
Cojonass on poo per vun,  
No casciaass mai per nessun

Va benissem... ma coss'eel

[Cos'è questa novità: mi ha dato di volta il cervello? o sono sbronzato? o che sia innamorato? Ci mancherebbe anche questo, nemmeno per sogno, figuriamoci, ho finito di fare all'amore, // mi sono ritirato, sono in salvo già da un pezzo, e posso dire che hanno fallito raffinatissime bellezze che si erano ripromesse di tirarmi ancora dentro. // Sono un bullo, e all'incirca so già cosa valgono; [...] va che mai più le sottane, da oggi in avanti, mi rovineranno; lo so io, povero baggiano, cosa mi hanno fatto mandar giù. // Amoreggiare per divertirsi con sette otto e anche di più; delle grandi chiacchierate, è la politica che ho adottato: minchionarsi un po' per uno, non prendersela mai per nessuno. // Va benissimo... ma cos'è?]<sup>26</sup>

Difatti, da quel momento le effusioni sentimentali sono piuttosto trasposte nelle nuove opere venute dietro al poema dei *Lombardi alla prima crociata* che tanto impegnò l'appassionato autore, siano esse la novella *Ulrico e Lida*, siano il romanzo *Marco Visconti*, corteggiate alla stregua delle signorine: quella «come una donna a cui si è voluto bene una volta e colla quale si vorrebbe pur finirla, ma decorosamente, con onore; questa, cioè l'opera che mi s'aggira adesso per la fantasia è come un amor novo, che scalda, accende, occupa tutto l'uomo, non gli lascia requie, ma non si sa dove andrà a terminare».<sup>27</sup>

<sup>26</sup> ID., *Poesie milanesi*, n. XXIX, pp. 278-279.

<sup>27</sup> ID., *Carteggio (1816-1835)*, tomo I, n. 185, p. 458.



RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI

# Seneca e il rispetto del paesaggio. Riflessioni a partire dall'*Epistola* 89

È proprio così. Anche se calpestato, squartato, tumefatto, ustionato, ulcerato, il paesaggio esercita ancora un continuo richiamo. Attraverso il fischio di anonimi uccelletti o grazie a venti improvvisi e furiosi. Sempre e comunque, il paesaggio, nella sua duplice veste di incanto e gabbia, induce quel sentimento di immanità che percorre strade tutte sue.

ANDREA ZANZOTTO<sup>1</sup>

## 1. Premessa: il paesaggio degli antichi

A mio parere, ogni volta che si decide per un titolo di un saggio che utilizza terminologia attuale per testi antichi si rischia di essere fuorvianti, anche se lo ritengo talvolta un male necessario: per questo premetto fin da subito una cosa che sarà dimostrata, mi auguro, più ampiamente nel corso del lavoro, e cioè che nel mondo antico più che di rispetto del paesaggio, o rispetto dell'ambiente si dovrà parlare di rispetto della Natura, una natura (= *physis*) da interpretare idealmente con la lettera maiuscola in riferimento in particolare a Seneca filosofo. E certamente questo vale tanto più trattandosi non di una visione oggettiva dell'ambiente naturale che circonda l'uomo, ma della funzionalità ideologica e soggettiva che attraverso la scrittura letteraria trasforma il paesaggio reale in un "paesaggio ideale".<sup>2</sup> Non a caso lo studio più famoso ed

<sup>1</sup> La frase di Zanzotto è tratta da un'intervista a "La Repubblica" del 7 dicembre 2009. Il testo qui presentato deriva, in parte, ma con molte rielaborazioni e notevoli integrazioni, da una conferenza dal titolo *Gli antichi e il rispetto del paesaggio*, da me tenuta a Firenze il 20 febbraio 2020 presso l'Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria come inaugurazione del ciclo *Il paesaggio nella letteratura e nell'arte*.

<sup>2</sup> Questo saggio non ha certo la pretesa di disquisire sulla teoria del paesaggio in letteratura né di dare conto esaustivamente dell'ampia bibliografia sul tema: mi limito a ricordare M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze 2005; R. BODEI, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano 2008. Nell'ambito

epocale che tratta del paesaggio antico rimane un capitolo del volume di Ernst Robert Curtius edito a Berna nel 1948 dal titolo *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, il capitolo X, che discute del paesaggio ideale. Il saggio di Curtius ha costituito per anni, e costituisce tuttora, un punto di partenza obbligato per studiare soprattutto il sottile legame che in poesia dalle origini greche, da Omero in poi e attraverso Virgilio, porta alla cultura europea, sottolineando anche l'evidente rapporto con la formazione retorica antica e poi medievale. La stilizzazione del *locus amoenus* è un evidente portato della cultura occidentale non estraneo comunque anche all'ambito filosofico: la tipologia del *locus amoenus* era già archetipicamente presente quale appagante isolamento elitario nello scenario naturale illustrato da Socrate nel *Fedro* platonico 230 b-c, dove un platano ombroso e le acque correnti di una sorgente mostrano già in quel contesto le caratteristiche ideali del *locus amoenus*, un *enclave* naturale, luogo privilegiato per le nobili occupazioni del canto e della saggezza. Non si può a questo proposito non ricordare anche il famoso passo del proemio del II libro del *De rerum natura* dove Lucrezio 29 ss. delinea lo scenario del *locus amoenus* come l'atarattica realizzazione di un'ideale forma di distacco dalle preoccupazioni quotidiane, emblema della scelta epicurea: *inter se prostrati in gramine molli / propter aquae rivum, sub ramis arboris altae, / non magnis opibus iucunde corpora curant* («sdraiati tra loro sull'erba morbida, presso un corso d'acqua, sotto

delle letterature antiche importanti punti di riferimento per la teoria del paesaggio sono gli studi di E. MALASPINA: oltre ai saggi citati *infra*, n. 48, segnalo qui in particolare *Quando il paesaggio non era stato ancora inventato. Descriptiones locorum e teorie del paesaggio da Roma a oggi*, in *Lo sguardo offeso. Il paesaggio in Italia: storia geografia arte letteratura*, Atti del convegno internazionale di studi, a cura di G. Tesio e G. Pennaroli, Centro Studi Piemontesi, Torino 2011, pp. 45-85, corredato di un'eccellente bibliografia. In rapporto al tema più strettamente ecologico, non si può prescindere dai lavori d'insieme di O. LONGO, *Ecologia antica. Il rapporto uomo/ambiente in Grecia*, in "Aufidus" 6 (1988), pp. 3-30; P. FEDELI, *La natura violata. Ecologia e mondo romano*, Sellerio, Palermo 1990; G. TRAINA, *Ambiente e paesaggi di Roma antica*, Carocci, Roma 1990; K.-W. WEEBER, *Smog sull'Attica: i problemi ecologici nell'antichità*, Garzanti, Milano 1991; *Regionis forma pulcherrima: percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina*, atti del convegno di studio (Padova, 15-16 marzo 2011), a cura di G. Baldo ed E. Cazzuffi, Olschki, Firenze 2013; D. BONANNO, C. BONNET, *Uomo e ambiente nel mondo greco: premesse, risultati e piste di ricerca*, in "Hormos", 10 (2018), pp. 89-99 (con ampia e aggiornata bibliografia). Per la letteratura italiana contemporanea e non solo, è molto importante il volume di N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2018.

i rami di un alto albero, con serenità ristorano i loro corpi senza grandi ricchezze»).

Il paesaggio letterario, pur rispondendo almeno nel mondo antico a categorie descrittive stereotipate, è per forza di cose pur sempre e inevitabilmente qualcosa di fluido che sfugge a delle definizioni nette, e soprattutto è reso “sogettivo” dalla mediazione dello sguardo di chi osserva: mediazione che del resto vale non solo per i letterati, ma per chiunque di noi.<sup>3</sup> In uno stimolante volume di uno psicoanalista come Vittorio Lingiardi<sup>4</sup> si utilizza già nel titolo il neologismo *Mindsapes*, ovviamente fondendo *mind* e *landscape*, e si viene a parlare di rapporto tra individuo e paesaggio in termini di “paesaggio elettivo”: se tutti noi esseri umani abbiamo bisogno di avere molti luoghi dentro di noi, per poter essere noi stessi, se fiumi, montagne, ruderi e spiagge abitano la nostra mente, i nostri viaggi e i nostri sogni, tanto più sarà importante e sogettivo, aggringerei, lo sguardo con cui la psiche di un poeta, di un filosofo, di uno scrittore elabora questi sentimenti ed è capace di trasmetterli agli altri.

Del resto, tornando al mio titolo, a ben vedere nel mondo greco-latino non esiste nemmeno un termine perfettamente corrispondente al nostro concetto di paesaggio e a ciò che compiutamente esprime.<sup>5</sup> Infatti in greco e in latino<sup>6</sup> non esistono vocaboli esattamente coincidenti col nostro “paesaggio”, o con il francese *paysage*, o l'inglese *landscape*: è cosa ben nota che la parola paesaggio entrò nel vocabolario italiano tra Quattro e Cinquecento come calco del francese *paysage*, a sua volta derivato da *lantschap* dell'olandese, lingua nella quale il termine aveva assunto un nuovo significato in concomitanza con l'affermarsi della pittura di pae-

<sup>3</sup> Il paesaggio è anche memoria e memoria culturale: importante in questo senso il saggio di S. SCHAMA, *Landscape and Memory*, Knof, New York 1995.

<sup>4</sup> V. LINGIARDI, *Mindsapes: psiche nel paesaggio*, Cortina, Milano 2017.

<sup>5</sup> Rimando alla efficace sintesi di E. MALASPINA, *Quando il paesaggio non era stato ancora inventato*, pp. 69-79; M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, nel suo importante libro parla addirittura del mondo antico come «di un mondo alle soglie del paesaggio», una posizione credo eccessiva ma che sintetizza un problema che non si può ignorare.

<sup>6</sup> Per il latino si ritiene che “paesaggio” possa corrispondere a *locus* o *regio*, oppure *regionis forma* e *regionis situs* come leggiamo in Plinio il Giovane quando descrive la sua villa (*ep.* 5, 6, 7, 13) oppure *prospectus*, che è piuttosto sinonimo di “panorama”, che implica non tanto l'oggetto in sé, ma la visione sogettiva, dato che è derivato da *prospicere*, «guardare avanti». Tanto meno interessano il versante letterario termini come *topia*, *-orum* e il suo aggettivo derivato *topiarius*, *-a*, *-um*, che si riferiscono in modo tecnico ai giardini, grecismi presenti in una ventina di occorrenze, ma ignoti al greco letterario (cfr. E. MALASPINA, *Quando il paesaggio non era stato ancora inventato*, pp. 74-75).

saggio. In italiano era stato preceduto dall'uso di "paese", con il medesimo significato pittorico, presente per esempio nel lessico di Leonardo e di Machiavelli.<sup>7</sup>

Altrettanto difficile è trovare in latino un termine perfettamente corrispondente al concetto di "rispetto" del mio titolo: non può certo essere il latino *tutela* che è giuridico e dal punto di vista giuridico poco c'è nella legislazione antica sul rispetto del territorio, se non qualcosa riguardo alle acque nel mondo greco<sup>8</sup> e poi romano. Per fare un solo esempio da un'epigrafe scoperta poco sotto l'Acropoli nel 1953 si apprende che nel 430 nel periodo di Pericle ad Atene con un decreto si sanciva che: «Non è consentito né mettere pellami nell'Ilisso a monte del tempio di Eracle né praticare la concia di pelli né gettare gli scarti della lavorazione del cuoio nel fiume». Così anche a Roma la *salubritas* delle acque, tutelata idealmente dalle divinità minori che vi si immaginavano insediate,<sup>9</sup> trovava nella giurisprudenza un supporto anche a difesa della salute dei cittadini con divieti di scarico fognario o dei residui dei colori delle *fulonicae*, le tintorie o lavanderie: secondo Plinio il Vecchio 35, 71, l'opera dei *fullones* era presa molto seriamente tanto che i censori C. Flaminio e L. Emilio già nel 220 a.C. descrissero nella *Lex Metilia* il metodo corretto per la pratica dei *fullones*, anche se non a fini strettamente ambientali, ma per evitare spese eccessive nel periodo di restrizioni economiche delle guerre puniche.

Tornando al concetto di rispetto, *respicere* poi in latino non significa solo come si intende comunemente "guardare indietro", ma già fino dalle prime attestazioni implica affettività come "prendersi cura", "avere considerazione", ma mai risulta attestato in latino per la cura e l'attenzione nel preservare il paesaggio o comunque l'ambiente naturale. Questa esplicitazione non è nella mentalità antica, per la quale prioritariamente vale semmai il concetto opposto a quello del rispetto dell'ambiente e cioè il cosiddetto determinismo ambientale, concezione per la quale l'ambien-

<sup>7</sup> Così Machiavelli nella lettera prefatoria del *Principe* a Lorenzo de' Medici: «come coloro che disegnano e' paesi si pongano bassi nel piano a considerare la natura de' monti e de' luoghi alti».

<sup>8</sup> L. GALLO, *Le normative ambientali nel mondo greco: il caso di Atene*, in "Hormos", 10 (2018), pp. 407-418; L. MONACO, *Sensibilità ambientali nel diritto romano, tra prerogative dei singoli e bisogni della collettività*, in "Teoria e storia del diritto privato", 5 (2012), pp. 1-40. Più in generale, D. K. ROGERS, *Water Culture in Roman Society*, Brill, Leiden 2018.

<sup>9</sup> Cfr. A. SEPPILLI, *Sacralità delle acque e sacrilegio dei ponti*, Sellerio, Palermo 1977.

te naturale è considerato capace di influenzare le popolazioni già a partire dal loro *habitat* e ne plasma quindi anche l'*ethos*, il carattere.<sup>10</sup> Già Erodoto 9, 122 scriveva, attribuendo le parole al re persiano Ciro, che «dai luoghi molli sono soliti nascere uomini molli, perché non è proprio di una stessa terra produrre frutti meravigliosi e uomini valorosi in guerra». Analogamente il trattato pseudo-ippocratico su *Le arie, le acque e i luoghi* 24 si conclude con la riflessione dell'autore secondo cui l'aspetto e i costumi degli uomini sono conformi alla natura del territorio. Anche in Aristotele nella *Politica* 1327 b 23 ss. ritroviamo l'idea dell'influenza del clima sul carattere degli uomini, in funzione chiaramente celebrativa per la condizione e il carattere dei Greci, i soli capaci di avere assimilato e fuso insieme le migliori caratteristiche degli uomini del nord e degli orientali.

I Greci – è vero – non possedevano la nozione moderna di “ambiente”, ma certamente avevano consapevolezza dell'importanza e della varietà del contesto ambientale che li circondava. Per non risalire fino a Omero e allo scudo di Achille, dove trovano posto paesaggi urbani e paesaggi rurali, già negli *Erga kai Emerai* di Esiodo, vv. 225-240, la natura, in particolare la terra, costituisce il fulcro armonico intorno al quale ruotano le relazioni sociali, che così sottostanno alla giustizia sia nell'ambito del lavoro che del potere. Ma l'avvento in una città di un uomo ingiusto provoca l'ira di Zeus che invia malanni e punizioni, carestie e quindi il conseguente sovvertimento dei vincoli morali e materiali. E del resto un mito fondante della mentalità antica, il mito delle età, si declina parzialmente già in Esiodo (*Op.* 106-173) come un implicito rapporto tra il paesaggio incontaminato dell'età dell'oro e l'ambiente modificato dall'attività dell'uomo, siano esse il lavoro agricolo o la più negativa pratica nautica e mercantile, che sradica dalla terra e allontana dalla patria: anche se niente di esplicitamente descrittivo del paesaggio si legge in Esiodo dove conta soprattutto la generazione di uomini. In autori successivi a questi elementi si aggiungerà anche l'attività estrattiva delle miniere, che si permette di far scendere l'uomo nelle viscere della terra a fini di lucro.<sup>11</sup>

Le immagini più forti ed emblematiche, che hanno consegnato questo mito alla cultura occidentale, ci vengono dai versi di Ovidio nel

<sup>10</sup> Cfr. G.F. GIANOTTI, *L'acqua, il clima, la storia. Erodoto e Ippocrate*, in “Serclus”, 2 (2021), online (con ricca ulteriore documentazione bibliografica su uomo e ambiente nel mondo antico).

<sup>11</sup> Cfr. per es. Plin. *nat.* 2, 158; 33, 1.

primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 89-150), quando contrappone la natura dell'età dell'oro, perfetta, splendidamente materna e incontaminata, che dona senza richiedere lavoro (vv. 101-102 *ipsa quoque immunis rastrisque intacta nec ullis / saucia vomeribus per se dabat omnia tellus*; vv. 111-112 *flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant, / flavaque de viridi stillabant ilice mella*), a quella dell'età del ferro, che è foriera di tutti i mali e che porta l'uomo alla fatica del lavoro, alla guerra fratricida. La terra è ormai matrigna e non basta più, si naviga lontano e i terreni richiedono duro lavoro per sostenere l'umanità: l'avidità umana la penetra fin nelle sue viscere, violentandola e avvicinandosi alle tenebre infernali (vv. 138-140).

Pur evocato in estrema sintesi, questo famosissimo mito mi sembra che ci segnali con chiarezza due elementi importanti e utili per il mio tema: infatti in quanto mito antiprogressivo implica che le conquiste e il progresso tecnico abbiano comportato solo mali, deteriorato i rapporti interpersonali e "dannato" l'anima umana, spostando la natura "terrena" dell'uomo su elementi a lui estranei come l'acqua e addirittura l'aria, una *hybris* simboleggiata nel mito dalla saga argonautica e dalla scalata al cielo dei Giganti. Il moralismo etico-religioso si insinua fortemente nella visione del mondo e soprattutto dei rapporti uomo-ambiente. Infatti si delinea già a partire da Esiodo un conflitto assiale e non conciliabile, che è in qualche modo anche della nostra contemporaneità, quando il dibattito sul paesaggio, sul clima, sull'ambiente mette gli uni contro gli altri gli ecologisti e i fautori di un progresso incondizionato. Se il rispetto della terra e dell'ambiente significa anche conservazione e mantenimento, il progresso e l'ansia del cambiamento e soprattutto dell'arricchimento diventano anche nel mondo antico i suoi nemici dichiarati.

## 2. L'epistola 89 di Seneca: un grido di allarme o una tirata retorica?

Lasciando da parte il paesaggio dei poeti e le sue stereotipie millenarie, credo che per riflettere sul paesaggio antico e la consapevolezza del suo valore come bene immateriale, dal grande valore estetico ed etico insieme, e quindi soprattutto non economico, sia molto importante focalizzarsi su alcuni passi importanti di Seneca, autore anche, non va dimenticato, di *Naturales quaestiones*, cioè un'opera in ben sette libri, che nel titolo palesa la priorità dell'intento scientifico, ma che in realtà ha sempre lo

sguardo rivolto verso l'uomo e i suoi *vitia*.<sup>12</sup> Anche in tutte le altre opere non manca l'attenzione di Seneca verso il paesaggio urbano o campestre e non pochi passi si leggono nelle *Epistulae ad Lucilium*: Seneca, un autore che non sempre viene chiamato in causa negli studi sul paesaggio, ma che, a mio parere, ci sollecita invece verso riflessioni profonde, non lontane per certi versi dalla nostra sensibilità moderna e in particolare molto funzionali al percorso di lettura finora qui intrapreso.<sup>13</sup>

Interessante mi pare la lettera 89 non sempre presente negli studi sul paesaggio in Seneca, ma da rivalutare nella sua valenza più profonda.<sup>14</sup> Dopo aver diffusamente trattato un tema molto tecnico, come le partizioni della filosofia (§§ 1-17),<sup>15</sup> il tono cambia nettamente nella parte conclusiva della lettera, molto più breve (§§ 18-23), dove Seneca segnala marcatamente una svolta esplicita nelle sue argomentazioni, richiamando Lucilio non tanto a non leggere quella lunga sezione dottrinale, ma piuttosto *ad mores statim referas*, cioè a ricondurre la teoria astratta alla prassi etica. Da qui in poi cambia anche il linguaggio, che diviene quello della predicazione,<sup>16</sup> l'*admonitio*, tratto fondamentale dello stile filosofico senecano, che in questo caso sembra anche avvicinarsi all'*indignatio*. Il segnale di uno stile vibrante da *convicium saeculi*, da esecrazione moralistica del presente,<sup>17</sup> è costituito dalla ripetizione, molto ravvicinata, di

<sup>12</sup> Coglie molto bene questi aspetti F.R. BERNO, *Lo specchio, il vizio e la virtù. Studio sulle Naturales quaestiones di Seneca*, Pàtron, Bologna 2003.

<sup>13</sup> P. FEDELI, *Seneca e la natura*, in *Seneca e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di Roma-Cassino (11-14 novembre 1998), a cura di P. Parroni, Salerno, Roma 2000, pp. 25-45; cfr. anche T.G. ROSENMEYER, *Seneca and nature*, in "Arethusa", 33 (2000), pp. 99-119.

<sup>14</sup> La lettera, forse anche per il suo carattere composito, non ha trovato commentatori, se si esclude una dissertazione non recente, che ben poco riserva ai temi che ci interessano: H. ZECHEL, *L.A. Seneca, Brief 89. Textkritische Ausgabe mit Sachkommentar und sprachlich-stilistischen Erläuterungen*, diss. Würzburg 1966.

<sup>15</sup> Sulla sezione un'efficace trattazione in G. ZAGO, *Sapienza filosofica e cultura materiale. Posidonio e le altre fonti dell'Epistola 90 di Seneca*, Il Mulino, Bologna 2012, pp. 23-25.

<sup>16</sup> Il riferimento al sempre prezioso saggio di A. TRAINA, *Lo stile drammatico del filosofo Seneca*, Pàtron, Bologna 1987<sup>4</sup>, in particolare pp. 9 ss.

<sup>17</sup> Su questi temi è importante il saggio di S. CITRONI MARCHETTI, *Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano*, Giardini, Pisa 1991, su Seneca pp. 116-173. Sul lusso edilizio contemporaneo, cfr. E. ROMANO, *Dal De Officiis a Vitruvio, da Vitruvio a Orazio: il dibattito sul lusso edilizio*, in "Publications de l'École Française de Rome", 192 (1994), pp. 63-73; P. ESPOSITO, *Parsimonia e luxuria edilizia: Seneca e alcuni eccessi neroniani*, in "Vichiana", 4 (1993), pp. 211-221; L. FIORINI RIPERT, *Seneca, Baia e l'imperatore: per una rilettura dell'epistola 51*, in "Maia", 72 (2020), pp. 610-627.

un'interrogativa retorica caratterizzata dalla presenza di *quousque*, «fino a che punto...», forma<sup>18</sup> resa famosa dal celebre avvio ciceroniano della prima *Catilinaria*, utilizzata qui dai detrattori della morale, prima seccati dalle prediche senecane contro i vizi (18 *quousque eadem?*) e poi polemicamente ripresa come risposta nell'inizio di un ampio discorso diretto che il filosofo suggerisce a Lucilio di pronunciare (19 *quousque eadem peccabitis?*). La replica è ampia, si direbbe volutamente quasi “urlata” (*aliqua ad vos non blanda vox veniat*) e si avvale ancora per ben due volte dell'interrogativa perentoria e quasi irata introdotta da *quousque*, prima per esecrare in un ampio passo descrittivo l'estensione senza limiti dei latifondi contemporanei, segno di un'inappagata smania di grandezza<sup>19</sup> (20 *Quousque fines possessionum propagabitis?*), poi inserita nel passo che mi interessa esaminare perché relativo al tema della *luxuria* edilizia (21 *quousque nullus erit lacus cui non villarum vestrarum fastigia immineant?*), contraltare evidente dell'*avaritia* dei latifondisti. A questo punto è utile esaminare in particolare *epist.* 89, 21:

Nunc vobiscum loquor quorum aequae spatiosae luxuria quam illorum avaritia diffunditur. Vobis dico: quousque nullus erit lacus cui non villarum vestrarum fastigia immineant? nullum flumen cuius non ripas aedificia vestra praetexant? Ubi cumque scatebunt aquarum calentium venae, ibi nova deversoria luxuriae excitabuntur. Ubi cumque in aliquem sinum litus curvabitur, vos protinus fundamenta iacietis, nec contenti solo nisi quod manu feceritis, mare agetis introrsus. Omnibus licet locis tecta vestra resplendeant, aliubi inposita montibus in vastum terrarum marisque prospectum, aliubi ex plano in altitudinem montium educta, cum multa aedificaveritis, cum ingentia, tamen et singula corpora estis et parvola. Quid prosunt multa cubacula? in uno iacietis. Non est vestrum ubi cumque non estis.

[Si ora è con voi che parlo, il cui lusso sfarzoso si diffonde in modo non meno pervasivo dell'avidità di costoro. A voi dico: fino a dove non vi sarà specchio d'acqua su cui non incombano gli alti frontoni delle vostre ville, fiume le cui rive non siano circondate dai vostri palazzi? Dovunque scaturiranno vene di acqua calda, lì s'innalzeranno nuovi lussuosi edifici di dissolutezza. Dovunque la spiaggia

<sup>18</sup> *Quousque eadem* si legge in Seneca anche per sottolineare la nausea del vivere: *epist.* 24, 26; *tran. an.* 2, 15.

<sup>19</sup> Una polemica, molto frequente in Seneca (cfr. per es. *de ira* 1, 21, 2 *videatur et luxuria ebore sustineri vult, purpura vestiri, auro tegi, terras transferre, maria concludere, flumina praecipitare, nemora suspendere*; *ben.* 7, 10, 5) e già oraziana: *carm.* 2, 2, 9-12; *sat.* 1, 1, 45-51). Comunque l'intento polemico è già evidente in Sall. *Cat.* 12 *Operae pretium est, cum domos atque villas cognoveris in urbium modum exaedificatas, visere templa deorum, quae nostri maiores, religiosissimi mortales, fecere.*

s'incurverà in un'insenatura, voi subito getterete delle fondamenta e, non accontentandovi della terraferma, se non per quanto l'avrete manipolata, spingerete il mare dentro. Rifulcano pure dappertutto i vostri palazzi, sia che siano addossati ai monti con ampio panorama sulla terra e sul mare, sia che dal piano sveltino fino all'altezza dei monti. Benché abbiate edificato numerosi e grandiosi edifici, tuttavia ciascuno di voi è costituito da un solo corpo e per giunta piccolino. A che servono molte stanze da letto? dormite in una sola. Non vi appartiene quello in cui non dimorate.]

Da un passo come questo è evidente cosa si intenda per linguaggio della predicazione, un mezzo per rendere ancora più incisivo il contenuto filosofico, mostrando, quasi facendo toccare con mano, a cosa porta la corsa sfrenata al lusso edilizio, l'insensata espansione degli edifici privati a scapito soprattutto delle zone umide, dai fiumi ai laghi fino al mare, quello che con linguaggio attuale si definirebbe "consumo incontrollato del suolo e del territorio". I destinatari dell'invettiva sono sollecitati ad ascoltare, anche se non sono chiaramente esplicitati, ma sono sicuramente da identificarsi con la categoria dei *divites*, ricchi proprietari attenti solo al guadagno e desiderosi di esternare il loro *status symbol* attraverso il messaggio molto evidente che scaturisce dalle loro sfarzose dimore.<sup>20</sup>

Ma si tratta solo di una tirata oratoria che si basa sul sostrato argomentativo e stilistico della scuola di retorica oppure ha basi più profonde e diverse, ed è dunque un portato della formazione stoica? Prima di tentare di dare una risposta, è naturalmente importante confrontare almeno un passo famoso di uno dei maestri di Seneca, Papirio Fabiano,<sup>21</sup> che dimostra di essere estremamente pertinente al nostro tema, ed è naturalmente riportato dal padre di Seneca in *contr.* 2, 1, 11-13 (testo di Winterbottom 1974):

<sup>20</sup> Sulla valenza, anche metaforica, della presenza delle ville in Seneca importante ora il saggio di M. PAPINI, "Non ti posso scrivere nulla di preciso". *Seneca e le ville, in Centro e periferia nella letteratura latina di Roma imperiale*, a cura di M.L. Delvigo, Università degli Studi di Udine, Forum, Udine 2021, pp. 97-134, con ulteriore ampia bibliografia. Sul tema implicito dell'immoralità dei comportamenti C. EDWARDS, *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, CUP, Cambridge 1993, in particolare pp. 143-170.

<sup>21</sup> Su Papirio e i maestri di Seneca, cfr. B. DEL GIOVANE, *Attalus and the others*, in "Maia", 67 (2015), pp. 3-24; E. BERTI, *Scholasticorum studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Giardini, Pisa 2007, pp. 66, 160, 219; B. HUELSENBECK, *Figures in the Shadows: The Speech of two Augustan-Age Declaimers, Arellius Fuscus and Papirius Fabianus*, De Gruyter, Berlin/Boston 2018 (analisi stilistica di *contr.* 2, 1, 11-13 alle pp. 99-117).

13 O paupertas, quam ignotum bonum es! Quin etiam montes silvasque in domibus marcidis et in umbra fumoque viridia aut maria amnesque imitantur. Vix possim credere quemquam eorum vidisse silvas virentisque gramine campos, quos rapidus amnis ex praecipitio vel, cum per plana infusus est, placidus interfluit; non maria umquam ex colle vidisse lenta aut hiberna, cum ventis penitus agitata sunt. Quis enim tam pravis oblectare animum ita possit, si vera cognoverit? Videlicet <haec illis placent> ut infantibus quae tangi comprehendique manibus aut sinu possunt; nam magna non capit exigua mens. Ex hoc litoribus quoque moles iniungunt, congestisque in alto terris exaggerant sinus; alii fossis inducunt mare: adeo nullis gaudere veris sciunt, sed adversum naturam alieno loco aut terram aut mare mentita aegris oblectamenta sunt. Et miraris, <si> fastidio rerum naturae laborantibus iam ne liberi quidem nisi alieni placent?

[Povertà, che bene sconosciuto sei! Per di più loro, nelle loro case malsane buie e fumose, imitano i monti e le selve o i prati verdi, i mari e i fiumi. Posso a mala pena immaginare che qualcuno di loro abbia mai visto boschi e campi verdeggianti d'erba, su cui scorre un fiume impetuoso per lo strapiombo oppure lento, quando si snoda nella pianura: che non abbia mai visto da un'altura il mare calmo o quello invernale, quando è agitato dai venti fin dal profondo. Chi mai potrebbe far godere il proprio animo con rappresentazioni così distorte, se ha ben conosciuto quelle reali? Certo queste rappresentazioni a loro piacciono come fossero dei bambini perché possono essere toccate, prese in mano o abbracciate; una mente meschina non ha spazio per le cose grandi. Per questo accostano anche alle spiagge costruzioni massicce, e accumulata terra fino in alto fanno dighe delle insenature; altri incanalano il mare in fosse: a tal punto non sanno godere delle cose vere, ma per malati come loro sono piacevoli situazioni contro natura che simulano in altro luogo la terra o il mare. Ti meravigli se a loro in difficoltà per il disgusto della natura non piacciono ormai più neppure i figli tranne quelli degli altri.]

Emergono molti punti in comune, in particolare l'idea di edifici costruiti per sfoggio di ricchezza, senza risparmiare materiali preziosi: gli uomini sono accecati da una *demens luxuria* (*contr.* 2, 1, 11), che li porta a far prevalere una natura artificiale ricostruita nelle proprie dimore affrescate piuttosto che ad apprezzare una casa modesta e costruita a misura d'uomo. Già in questo passo di Papirio Fabiano si comprende che l'etica del paesaggio è sempre correlata alla dimensione dell'uomo, alla sua fruizione diretta, non è rispetto del paesaggio, ma consapevolezza dei limiti dei bisogni umani entro i quali ci si deve mantenere. Il concetto di natura, anzi per meglio dire del «contro natura» (*adversum naturam* in Sen. *contr.* 2, 1, 13) si affaccia anche qui, ma non appare una trasgressione etica di rilievo: in Seneca filosofo il messaggio invece si farà, come è naturale, molto più incisivo e sferzante. Vale la pena confrontare a questo proposito quanto si legge in una delle ultime epistole senecane, la 122,

8-9, un passo ancora da *convicium saeculi*, dove il tema del paesaggio s'incunea tra altre critiche ai *mores* contemporanei, costumi simposiaci e sessuali in particolare (§§ 5-10), e si conclude poi con l'*antiexemplum* di Acilio Buta:<sup>22</sup>

Non vivunt contra naturam qui hieme concupiscunt rosam fomentoque aquarum calentium et locorum apta mutatione bruma liliū exprimunt? Non vivunt contra naturam qui pomaria in summis turribus serunt? Quorum silvae in tectis domuum ac fastigiis nutant, inde ortis radicibus quo inprobe cacumina egissent? Non vivunt contra naturam qui fundamenta thermarum in mari iaciunt et delicate natate ipsi sibi non videntur nisi calentia stagna fluctu ac tempestate feriantur? 9 Cum instituerunt omnia contra naturae consuetudinem velle, novissime in totum ab illa desciscunt.

[Non vivono contro natura quelli che smaniano per avere le rose d'inverno e con l'ausilio di impacchi di acqua calda e con opportuno cambio di esposizione fanno crescere il giglio durante la stagione fredda? Non vivono contro natura quelli che piantano i frutteti sulla cima delle torri? Quelli i cui boschetti fanno ondeggiare le fronde sui tetti e sulle parti più alte delle case, piantando radici là dove a stento avrebbero spinto le cime? Non vivono contro natura quelli che gettano in mare le fondamenta delle terme e da delicati quali sono non sembrano apprezzare il nuoto, se stagni riscaldati non sono colpiti dai flutti della tempesta? Dopo aver deciso di voler agire contro il ritmo abituale della natura, alla fine si allontanano in tutto da quella.]

Particolarmente efficace per queste considerazioni ambientaliste anche questa parte della lettera esibisce lo stile della predicazione, attraverso l'insistita e martellante serie di domande retoriche caratterizzate dal *Leitmotiv non vivunt contra naturam*,<sup>23</sup> una vera e propria invettiva che si potrebbe considerare a un'analisi superficiale molto attuale, perché sembra coincidere anche con l'esigenza degli ecologisti odierni di rifuggire dall'usare prodotti fuori stagione e anche da quello che oggi ormai possiamo chiamare "giardino verticale", un evidente paradosso naturale

<sup>22</sup> Un'analisi filosofica della lettera in B. INWOOD, *Selected Philosophical Letters*, OUP, Oxford 2007, pp. 350-352.

<sup>23</sup> Vale la pena notare che in tutti questi passi senecani la descrizione è al presente, cioè si descrive una realtà degradata: nell'età augustea sembrava un dato da stigmatizzare al futuro, almeno stando a Orazio *carm.* 2, 15, cfr. vv. 1-6 *Iam pauca aratro iugera regiae / moles relinquent, undique latius / extenta visentur* Lucrino / *stagna lacu platanusque caelebs / evincet ulmos*. Come nota P. FEDELI, *La natura violata*, p. 47, in questo caso l'attività edilizia è vista come un ostacolo allo sviluppo dell'agricoltura, dal momento che piante ornamentali sostituiscono piante utili al sostentamento umano.

che tenta di coniugare l'esigenza del verde cittadino con il risparmio del costoso suolo delle moderne megalopoli.

Naturalmente nel mondo antico quando si parla di giardini collocati sui tetti dei palazzi cittadini, il pensiero va senz'altro ai giardini pensili di Babilonia,<sup>24</sup> una delle sette meraviglie del mondo, e quindi – io almeno così credo – questo implica a Roma una particolare esecrazione e rigetto come spesso per ciò che ha una provenienza orientale: viene sempre interpretata come un'escogitazione non conciliabile col *mos* romano, quindi come una degenerazione. Per esempio anche uno storico latino come Curzio Rufo 5, 1, 32-35 nelle sue storie di Alessandro Magno dedica spazio alla storia dei giardini pensili babilonesi, definiti *vulgatum Graecorum fabulis miraculum*, e, motivando la creazione di questa meraviglia come dono d'amore di Nino per la sposa Semiramide, evoca il concetto dell'imitazione della natura.<sup>25</sup> E del resto Lucullo, noto per la sua *luxuria* e i suoi *horti*, dispendiosi ed elaborati giardini cittadini frutto del suo gusto orientalizzante, non a caso fu definito da Pompeo *Xerses togatus*, un Serse in toga.<sup>26</sup> Non si può, credo, poi considerare casuale che in questi stessi giardini, secondo un noto e dettagliato racconto tacitano in *Ann.* 11, 37, trovasse la morte la dissoluta Messalina, che usava abitualmente recarsi lì.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Cfr. *Gardens of the Roman Empire*, ed. by W.F. JASHEMSKI *et alii*, CUP, Cambridge 2018 con vari articoli utili; in particolare segnalo K.S. MYERS, *Representations of Gardens in Roman Literature*, pp. 258-277.

<sup>25</sup> Curt. 5, 1, 35 *Syriae regem Babylone regnantem hoc opus esse molitum memoriae proditum est, amore coniugis victum, quae, desiderio nemorum silvarumque in campestribus locis, virum compulit amoenitatem naturae genere huius operis imitari* («Si tramanda che quest'opera fu compiuta per volere del re di Siria che regnava a Babilonia, vinto dalla passione per la moglie, la quale, per la nostalgia di boschi e selve in luoghi campestri, spinse lo sposo a imitare l'amenità naturale con un'opera di tal tipo»).

<sup>26</sup> Vell. 2, 33, 4 *Lucullus, summus alioqui vir, profusae huius in aedificiis convictibusque et apparatibus luxuriae primus auctor fuit, quem ob iniectas moles mari et receptum suffossis montibus in terras mare haud infacete Magnus Pompeius Xerxen togatum vocare adsueverat* («Lucullo, per altri versi uomo di alto profilo, fu il primo promotore del lusso profuso in edifici, conviti e altri apparati, e lui, che aveva gettato massi in mare e aveva fatto entrare il mare in alture scavate, Pompeo Magno, non senza arguzia, lo chiamava abitualmente 'Serse in toga'»).

<sup>27</sup> Per una documentata analisi cfr. K.T. VON STACKELBERG, *Performative Space and Garden Transgressions in Tacitus' Death of Messalina*, in "AJPh", 130 (2009), pp. 595-624: in particolare utile p. 602 «In the *Annales*, Messalina's acquisition of the *Horti Luculliani* not only suggests her affinity for Lucullan luxury and excess but also establishes a correlation between her influence and despotic power».

Tornando a Seneca, l'epistola 89 mi sembra costituire un testo molto stimolante, perché imprime alla nostra lettura l'orientamento giusto, cioè si avvicina molto a quello che abbiamo detto dovrebbe essere il "rispetto della natura", che per uno stoico come Seneca significa armonico coesistere degli elementi naturali e da parte dell'uomo abitudini che non contrastino quello che il *deus*, che è anche *ratio*, *kosmos* e *natura*, ha imposto nella sua creazione, e che imprime il *tonos*, il legame tensivo che tiene unito l'intero cosmo: quindi una filosofia, quella stoica, che può essere perfettamente coesistente con la concezione tradizionale religiosa greco-romana.<sup>28</sup> Un equilibrio tra gli elementi, in particolare tra terra e acqua, che l'uomo stravolge facendo prevalere la *technè* sui bisogni reali e che implica anche un allontanarsi dai dettami della filosofia: per fare un solo esempio, ne leggiamo un'efficace sintesi nella sentenza senecana di *De vita beata* 13, 1 *parum est autem luxuriae quod naturae satis est* («per il lusso poi è insufficiente quello che basta alla natura»).

Il messaggio senecano continua e si completa nell'epistola 90, che per la sua lunghezza, inusitata anche per il particolare genere epistolare senecano, si avvicina a un vero e proprio trattato sul tema del progresso umano, collegando strettamente provvidenzialità divina e necessità ineluttabile della filosofia, vera e unica via per la felicità. Se volessimo sintetizzare al massimo il complesso e ricco contenuto dell'epistola 90,<sup>29</sup> potremmo parlare di una storia dell'umanità vista con l'ottica, moralistica, della contrapposizione fra passato idealizzato *vs* presente, negativamente denigrato, una teoria quindi di un progresso, che, lungi dall'aderire al fideismo stoico sulle «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità, contrappone il progresso delle arti al regresso morale dei contemporanei: l'età dell'oro del filosofo non è quindi, paradossalmente, né nel passato né nel presente, è al di fuori della storia, anche mitica, si nutre solo della speranza di un rinnovamento morale, che

<sup>28</sup> K. ALGRA, *Stoic Philosophical Theology and Graeco-Roman Religion*, in *God and Cosmos in Stoicism*, ed. by R. Salles, OUP, Oxford 2009, pp. 224-251. Particolarmente rilevante il rapporto cosmo-caos nel mondo tragico senecano come mostrano ampiamente i numerosi saggi raccolti in G. MAZZOLI, *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palumbo, Palermo 2016. Sul rapporto con gli elementi diatribici di tradizione cinica approfondimenti in B. DEL GIOVANE, *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*, FUP, Firenze 2015, pp. 112-114.

<sup>29</sup> Mi permetto di rimandare a una più ampia analisi di questi temi nell'epistola 90, che ho svolto anni fa: R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Pàtron, Bologna 2008, pp. 105-129.

può lievitare esclusivamente *in interiore homine* e che solo la filosofia stoica sembra poter garantire. Anche qui con uno sviluppo molto più ampio delle lettere prima citate, la contrapposizione passato idealizzato *vs* presente esecrato si esplica soprattutto nell'evocazione dell'immaginario connesso col tema delle *artes* applicate al lusso edilizio: l'ossessione delle insidie in site nella casa, legate ai frequenti crolli, il tema del rischio connesso con le escogitazioni dell'edilizia contemporanea presente già in Papirio Fabiano, come abbiamo visto, diviene in Seneca una sorta di rischio più profondo ed esistenziale, causato da altri, e più sottilmente incombenti, pericoli morali tanto che al § 9 culmina in un'affermazione molto emblematica: *Mihi crede, felix illud saeculum ante architectos fuit, ante tectores* («Credimi, veramente fortunata fu quella generazione che non conobbe architetti, che non conobbe decoratori d'interni»).

Due sono comunque gli stereotipi dei danni all'ambiente naturale che Seneca indica in modo concreto nei passi che abbiamo prima esaminato: la regimazione forzata delle acque, siano esse marine o dolci,<sup>30</sup> e la ricreazione artefatta di spazi verdi, addirittura boschivi nell'ambito dei giardini cittadini o anche sui tetti di ricche dimore. In entrambi i casi, a ben vedere, si tratta di degenerazioni, che, pur in un contesto genericamente etico e deliberatamente "apolitico" come le *Epistole a Lucilio*,<sup>31</sup> possono costituire tuttavia un indiretto monito anche nei confronti di un imperatore come Nerone, le cui smanie edilizie sono ben note.<sup>32</sup>

Soprattutto indicativa di questa tendenza appare la consonanza su questi temi di Seneca filosofo con Seneca tragico,<sup>33</sup> in una tragedia il *Thyestes* che è sicuramente la più antitirannica e nella quale emerge l'attenzione proprio verso il tema del sovvertimento deliberato dell'assetto naturale

<sup>30</sup> F. BORCA, *Isole e porti, tra natura e artificio*, in "Bollettino di Studi Latini", 29 (1999), pp. 550-563.

<sup>31</sup> Interessante in questo senso il recentissimo saggio di C. EDWARDS, *Looking for the Emperor in Seneca's Letters*, in *Unspoken Rome*, ed. by T. Geue, E. Giusti, CUP, Cambridge 2021, pp. 165-184.

<sup>32</sup> Tacito *ann.* 15, 42 fa capire come la costruzione di una lussuosissima villa suburbana artificialmente collocata al centro di Roma fosse sentita come una forma di oltraggio non solo alla città, ma alla natura stessa, come si evince da termini come *miraculum* per la costruzione e *machinatores* per gli architetti. Cfr. la più ampia trattazione in R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Il parto dell'orsa...*, pp. 109-116.

<sup>33</sup> Esauriente il quadro offerto da C. TORRE, *Senecan Drama and the Age of Nero*, in *The Cambridge Companion to the Age of Nero*, ed. by S. BARTSCH, K. FREUDENBURG, C. LITTLEWOOD, CUP, Cambridge 2017, pp. 137-150.

che inquina le *domus* dei potenti contrapposte alla *casae*, le capanne umili e sicure dei sudditi poveri o degli esuli;<sup>34</sup> basterà qui citare i vv. 451-470:

Scelera non intrans casas,  
 tutusque mensa capitur angusta cibus;  
 venenum in auro bibitur – expertus loquor:  
 malam bonae praeferre fortunam licet.  
 Non vertice alti montis impositam domum  
 et eminentem civitas humilis tremit  
 nec fulget altis splendidum tectis ebur  
 somnosque non defendit excubitor meos;  
 non classibus piscamur et retro mare  
 iacta fugamus mole nec ventrem improbum  
 alimus tributo gentium, nullus mihi  
 ultra Getas metatur et Parthos ager;  
 non ture colimur nec meae excluso Iove  
 ornantur arae; nulla culminibus meis  
 imposita nutat silva, nec fumant manu  
 succensa multa stagna, nec somno dies  
 Bacchoque nox iungenda pervigili datur:  
 sed non timemur, tuta sine telo est domus  
 rebusque parvis magna praestatur quies.  
 immane regnum est posse sine regno pati.<sup>35</sup>

Per questo ritengo opportuno trattare i singoli motivi in brevi approfondimenti tematici nei paragrafi successivi in modo da riconnettere, seppur brevemente, queste critiche alla società contemporanea a una tradizione letteraria e storiografica, ben conosciuta e abilmente sottesa nella trattazione del filosofo stoico.

<sup>34</sup> Molto valida l'analisi approfondita di F. MICHELON, *Penetrare regni: natura e paesaggio nel Thyestes di Seneca*, in "Dionysus ex machina", 2 (2011), pp. 234-257.

<sup>35</sup> «Nelle capanne non entrano delitti, sicuro è il cibo che si mangia in una povera mensa. Nelle coppe d'oro si beve veleno. Parlo per esperienza: è meglio preferire la sorte cattiva a quella buona. L'umile popolazione non teme la dimora che spicca situata sulla vetta di un'alta collina, né il rifulgente avorio splende sulla sommità dei tetti, non c'è un guardiano che veglia sul mio sonno. Non sono io che pesco con una flotta, non risospingo indietro il mare costruendo dighe. Non riempio un ventre insaziabile con i tributi dei popoli. Non faccio mietere campi in luoghi più lontani dei Geti e dei Parti. Non vengo onorato con l'incenso né si adornano i miei altari, trascurato Giove. Un bosco non stormisce sui miei tetti, non fumano stagni riscaldati da molte mani. La mia giornata non è per il sonno né la mia notte per l'insonne Bacco. Non sono temuto, la mia casa è sicura senz'armi, una grande tranquillità è garantita dalla condizione modesta. Immenso regno è poter fare a meno del regno».

### 3. Le acque del tiranno

Questa visione di un mondo degradato nei rapporti umani e quindi nell'ambito della natura si insinua già in alcuni passi della tragedia greca classica, per cui mi limito a citare un paio di esempi, ma comunque molto significativi.

In un passo famoso dell'*Agamennone* di Eschilo, siamo ai vv. 945-962,<sup>36</sup> il re esita davanti al tappeto rosso di porpora che la sposa Clitennestra gli ha posto all'ingresso della reggia, simbolo del suo potere, ma anche presagio della sorte che lo attende. Clitennestra di fronte all'esitazione del marito risponde dimostrando la sua *hybris* ed evocando il carattere di risorsa inesauribile del mare e quindi anche degli organismi che da esso traggono nutrimento: «Esiste il mare – chi mai lo asciugherà? – il mare che sempre nutre e rinnova in abbondanza i succhi preziosi della porpora per tingere le nostre stoffe. E, grazie agli dei, o signore, quanta ne possiede questa casa! essa non conosce la povertà» (trad. di G. Paduano). Nel passo appare evidente che lo scarso rispetto nei confronti della natura e la spinta, diremmo oggi, consumistica verso lo sfruttamento indiscriminato delle risorse naturali si colloca in un contesto di sovvertimento dei valori fondanti, come i vincoli parentali e i doveri sociali, e sembra voler attualizzare la vicenda mitica confrontandola implicitamente con la situazione dell'Atene contemporanea. Se soprattutto in Grecia sembra mancare una chiara e diretta esplicitazione del concetto di rispetto e di tutela dell'ambiente e del paesaggio, questa però la si può ricavare dal timore e dalla consapevolezza dell'opposto, cioè dei rischi che l'intervento umano può provocare sull'assetto naturale: è un sentimento innato, che si radica nel rispetto religioso della natura come madre, che non può essere stravolta da azioni umane che per i Greci sono connotate da *hybris*, cioè dalla tracotante volontà superomistica di travalicare i propri limiti, come nell'*Agamennone* è ben rappresentata dalla *virago* Clitennestra. E non a caso i primi esempi di questa topica sono chiaramente legati a figure tiranniche che pensano di poter dominare non solo i popoli, ma anche l'assetto naturale.

L'esempio più importante per il tema del paesaggio e dell'ambiente è quello famosissimo<sup>37</sup> del re dei Persiani Serse, figlio di Dario, che a

<sup>36</sup> Cfr. O. LONGO, *Ecologia antica...*, pp. 27-29.

<sup>37</sup> La bibliografia sul tema è molto ampia: uno studio complessivo è E. BRIDGES, *Imagining Xerxes: Ancient Perspectives on a Persian King*, Bloomsbury, London-New

partire dalla tragedia di Eschilo *I Persiani* diviene l’emblema della volontà umana di stravolgere i rapporti con la natura e quindi di creare una sorta di ritorno al caos, alla confusione degli elementi. Emblematica è l’immagine ricorrente nel dramma eschileo di aver aggogato il mare con il suo ponte di barche, che innaturalmente lega l’Ellesponto come uno schiavo ai ceppi (vv. 745-746): Serse è un *theómachos*, sfida e combatte gli dei, in particolare il dio del mare Poseidone, unendo innaturalmente ciò che la natura ha diviso, sconvolge l’orizzonte geografico e il paesaggio umano, in questo modo contaminando e danneggiando anche l’*ethos* di popoli che sono e devono rimanere “diversi”. L’esempio tradizionale di Serse tiranno prevaricatore anche nei confronti della natura e addirittura dell’orizzonte geografico permane in tutta l’antichità: Erodoto 7, 22-24 parla anche dello scavo di un canale nel promontorio del monte Athos, che si dice il re persiano avesse costruito non per motivi bellici, ma a causa della sua smania di potenza («A pensarci bene trovo che Serse ordinò lo scavo del canale per mania di grandezza, volendo ostentare potenza e lasciare memoria di sé»). Ma fu a Roma che l’esempio di Serse si trasformò in modo ancora più marcato a significare l’abuso dell’intervento umano sull’ambiente, allontanandolo ulteriormente dal tema originario di sfida al potere divino: Serse nella scuola di retorica e poi in molti autori imperiali assume le caratteristiche paradigmatiche di un’entità tirannica e mostruosa che porta alla devastazione del paesaggio naturale. Molto importante è, a mio parere, notare che già Catullo, traducendo *La chioma di Berenice* di Callimaco nel c. 66, 43-46, evoca la vicenda di Serse suggerendone l’impatto ambientale, e così discostandosi dal modello greco; l’espressione *peperere novum mare* infatti implica un parto mostruoso voluto da un popolo barbaro e dal suo tiranno:

Ille quoque eversus mons est, quem maximum in oris  
 progenies Thiae clara supervehitur,  
 cum Medi peperere novum mare, cumque iuventus  
 per medium classi barbara navit Athon.

York 2015; oltre a G.F. GIANOTTI, *L’acqua, il clima, la storia*, lavori recenti con ulteriore bibliografia sono A. RUBERTO, *Ira del barbaro giustizia del re. La punizione dell’Ellesponto fra immaginario greco e ideologia regale achemenide*, in “Ancient Society”, 41 (2011), pp. 31-44; M. LENTANO, *L’eredità di Serse. Suasoria retorica e discorso storiografico a Roma*, in *Attualizzare il passato. Percorsi della cultura moderna europea fra storiografia e saperi degli antichi*, a cura di I.G. Mastrorosa, Pensa MultiMedia, Lecce 2020, pp. 45-64.

[Fu rivoltato anche il monte che lungo costa, fortissima, la progenie di Tia, limpida supera in volo, quando i Medi crearono un nuovo mare, e nuotarono con una flotta attraverso l'Athos quei giovani barbari] (trad. di A. Fo).

Il ricordo di Serse ritorna in Cicerone (cfr. per es. *fin.* 2, 112 *si Xerxes, cum tantis classibus tantisque equestribus et pedestribus copiis Hellesponto iuncto Athone perfosso mari ambulavisset terra navigavisset*), e non manca in un bel passo di Lucrezio (3, 1029-1033), ma è soprattutto con l'avvento dell'impero che assume il valore che più ci interessa, indicando uno spartiacque ideale tra un mondo pacificato e incontaminato e la furia bestiale di un despota, che si fa strumento di un nuovo caos e cambia anche gli elementi naturali del cosmo. È evidente che l'uso che ne fanno Seneca filosofo e prima di lui il padre<sup>38</sup> testimoniano che il motivo poteva suggerire accostamenti con le smanie urbanistiche dei monarchi contemporanei:<sup>39</sup> Caligola prima e Nerone poi. Basterà qui ricordare che nel *De brevitae vitae* 18, 5 Seneca afferma che un ponte di barche tra Baia e Pozzuoli fu voluto da un Caligola, che *pontes navibus iungit et viribus imperi ludit* solo per imitare il folle, barbaro e superbo Serse (*furiosi et externi et infeliciter superbi regis imitatio*). Del resto la stessa concezione sembra valere per il progetto più volte accarezzato nell'antichità del taglio dell'istmo di Corinto, che viene enfatizzato da una consolidata tradizione antitirannica greca, nota a Seneca attraverso la scuola di retorica. Infatti il progetto venne avanzato spesso, ma sempre da parte di personaggi che aspiravano a un potere personale: il primo autocrate a progettare l'impresa fu Periarandro (Diog. Laert. 1, 99), poi fece un tentativo Demetrio Poliorcete (Strabo 1, 54), cui a Roma seguirono Giulio Cesare<sup>40</sup> e Caligola (Suet. *Cal.* 21). Certamente più famoso fu il tentativo di Nerone, del 67, come narra Svetonio *Nero* 19: *In Achaia Isthmum perfodere adgressus praetorianos pro contione ad incohandum opus cohortatus est tubaque signo dato*

<sup>38</sup> Esempi significativi analizza F. CITTI, *Serse e Demarato* (ben. 6, 31, 1-10): *Seneca, Erodoto e le declamazioni di argomento storico*, in "SIFC", 13 (2015), pp. 232-249; cfr. ora anche F. GASTI, *Il "mito" di Serse e la sua impresa. Dalla storia alla retorica alla morale*, in *Il mito, il sacro, la patria dei poeti. Le radici identitarie dell'Europa a 2500 anni dalle guerre persiane*, a cura di G. Manzoni, Ed. Studium, Roma 2021, pp. 132-147.

<sup>39</sup> Naturalmente non era stato da meno anche Alessandro Magno: cfr. C. DI SERIO, *Alessandro e la manipolazione della natura*, in *Pietat, prodigi i mitificació a la tradició literària occidental*, ed. by J.J. Pomer Monferrer, J. Redondo, Hakkert, Amsterdam 2019, pp. 55-67.

<sup>40</sup> Cfr. Plut. *Caes.* 58, 8; Cassius Dio 44, 5; Suet. *Iul.* 44, 3.

*primus rastello humum effodit et corbulae congestam umeris extulit.*<sup>41</sup> Il commento a questi vani tentativi può essere sintetizzato efficacemente dalle parole di Pausania 2, 1, 5 «È difficile per l'uomo alterare con la violenza quello che il cielo ha creato» e del moralista Plinio, che parla di *nefastum inceptum* in *nat.* 4, 10. Il tema è poi ampiamente sviluppato in un dialogo di incerta attribuzione, tradito nel *corpus* luciano, dal titolo *Nerone, o dello scavamento dell'Istmo*, testimonianza rilevante del ruolo svolto da questo motivo nelle topiche antitiranniche anche di età più tarda, dove il progetto neroniano viene presentato come un'estemporanea mania di grandezza scaturita dal soggiorno in Grecia per creare un'opera degna dei grandi despoti del passato. Non ci stupisce quindi che Seneca, a mio parere,<sup>42</sup> alluda a un progetto come il taglio dell'Istmo, considerato *contra naturam* dando la parola a un personaggio dalla estrema volontà di vendetta come la Medea irata del prologo della sua tragedia, una *virago* dalla ferrea volontà che ipotizza la possibilità della distruzione della città di Corinto attraverso un incendio, ma anche unendo due mari che la natura aveva voluto divisi: vv. 35-36 *gemino Corinthos litori opponens moras / cremata flammis maria committat duo* («Corinto frapponendo ostacolo alle due spiagge col suo rogo unirà due mari»).

In questo senso ogni romano ricco dell'età neroniana, che adatti le acque marine o interne a un suo uso di *luxuria* potremmo dire che viene presentato enfaticamente, ma implicitamente come un despota che asservisce al suo volere ciò che la Natura ha donato a tutti gli uomini,<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Molto più ricca di infausti presagi la descrizione dell'evento che leggiamo in Dione Cassio 63, 16: «Nerone volle tagliare l'istmo del Peloponneso, opera a cui diede inizio malgrado la gente continuasse ad indugiare: infatti, quando i primi operai toccarono la terra, essa rigurgitò del sangue; inoltre si continuavano ad udire dei sordi gemiti e apparivano insistentemente diversi spettri» (trad. di A. Stroppa). Sul dialogo pseudoluciano, cfr. G. TRAINA, *L'impossibile taglio dell'Istmo (Ps. Lucian. Nero 1-5)*, in "RFIC", 115 (1987), pp. 40-49.

<sup>42</sup> Ho interpretato così il testo tragico senecano e rimando alla più ampia analisi da me svolta in *Medea tra terra, "acque" e cielo: sul prologo della Medea di Seneca*, in Ibo, ibo qua praeurupta protendit iuga / meus Cithaeron. *Paesaggi, luci e ombre nei prologhi tragici senecani. Incontri sulla poesia latina di età imperiale (IV)*, a cura di L. Landolfi, Pàtron, Bologna 2012, pp. 31-50.

<sup>43</sup> Nella recente bibliografia molti studi sono dedicati a questi temi: cito solo C. BRUUN, *L'acqua come elemento di lusso nella cultura romana: da Varrone alla Historia Augusta*, in "MEFRA", 128 (2016), pp. 97-114, con tutta la bibliografia utile. Non trovo comunque, se ho ben visto, una relazione col motivo di cui mi occupo, cioè il rapporto con il tema tirannico, che indago nel saggio citato alla nota precedente.

come un piccolo Serse, così lo potremmo definire per esasperare il concetto.

#### 4. Il bosco e il giardino

Al di là della complessità della problematica, il tema della natura incontaminata *vs* la natura addomesticata, la contrapposizione tra l'immaginario del bosco, con il suo carico di suggestioni evocative anche religiose, e il giardino cittadino, che, come abbiamo visto, può essere indice di un perverso gusto di asservire ai propri bisogni estetici gli elementi naturali, si incontra anche nell'opera di Seneca e anche il filosofo sembra soggiacere a un condiviso e stereotipato modo di interpretare la natura come un riflesso delle dinamiche della società contemporanea. La stereotipia di giudizio si modella, talvolta assiologicamente, su testi declamatori che conosciamo attraverso l'opera del padre: come vedremo, spero, nella nostra pur breve analisi, testi complessi come quelli delle *Epistole a Lucilio* mostrano in ogni caso contatti stretti con i temi, ma anche con le formalizzazioni espressive tipiche della retorica declamatoria.

Abbiamo già illustrato gli elementi relativi al paesaggio dell'epistola 89, ma per l'ideologia del bosco ci serviremo di un altro importante testo di confronto, la lettera 41, in particolare 41, 3:<sup>44</sup>

Si tibi occurrerit vetustis arboribus et solitam altitudinem egressis frequens lucus et conspectum caeli <densitate> ramorum aliorum alios protegentium summovens, illa proceritas silvae et secretum loci et admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae fidem tibi numinis faciet. Si quis specus saxi penitus exesis montem suspenderit, non manu factus, sed naturalibus causis in tantam laxitatem excavatus, animum tuum quadam religionis suspitione percutiet. Magnorum fluminum capita veneramur; subita ex abdito vasti amnis eruptio aras habet; coluntur aquarum calentium fontes, et stagna quaedam vel opacitas vel immensa altitudo sacravit.

[Se si parerà incontro al tuo sguardo un bosco folto di vecchi alberi, più alti del solito, e i cui fitti rami, con il sovrapporsi gli uni agli altri, ci impediscano la vista del cielo, quella stessa altezza della foresta, il mistero del luogo, lo spettacolo dell'ombra così densa e senza soluzione di continuità in mezzo all'aperta campagna ti renderan-

<sup>44</sup> Dopo la mia conferenza del 2020, ho letto con piacere un recente e ben documentato saggio sulla lettera 41: I.S. VENARUCCI, *La divina foresta spessa e viva (Purg. XXVIII, 2): religiosità naturale e filosofia nell'epistola 41 di Seneca*, in "Bollettino di Studi Latini", 50 (2020), pp. 53-86.

no sicuro della presenza divina. E se un antro, dalle rocce profondamente corrose, dà come la sensazione di tenere un monte in sospenso, un antro non creato da mani umane, ma scavatosi nella profondità dei suoi recessi per cause naturali colpirà il tuo animo per un certo qual senso di religiosa aspettativa. Noi rispettiamo come sacre le sorgenti dei fiumi; l'improvviso zampillare dal sottosuolo di un ampio fiume fa innalzare altari; sono oggetto di culto le sorgenti di acque calde e l'opacità delle acque e l'eccezionale profondità ha reso luoghi sacri alcuni specchi d'acqua.]

Come si evince anche dalla semplice lettura, quella senecana è qui prosa d'arte, capace di suggerire con grande maestria un contenuto alto, correlato al panteismo fideistico stoico,<sup>45</sup> ma anche alla religione tradizionale greco-romana,<sup>46</sup> che aveva fatto sì che il rispetto della natura fosse identificato con le divinità minori che abitavano boschi, sorgenti, fiumi e specchi d'acqua.<sup>47</sup> Dal punto di vista linguistico e stilistico credo che si possa sostenere che il filosofo qui si ispira ai paesaggi della poesia augustea e in particolare mi sembra utile suggerire un luogo famoso del I libro dell'*Eneide*, quando Virgilio descrive il porto di Cartagine come si presenta a Enea naufrago, 1, 159-168, forgiato su modello omerico (la descrizione di un porto di Itaca in *Od.* 13, 96 ss.):

Est in secessu longo locus: insula portum  
 efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto  
 frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.  
 Hinc atque hinc vastae rupes geminique minantur  
 in caelum scopuli, quorum sub vertice late  
 aequora tuta silent; tum silvis scaena coruscis  
 desuper, horrentique atrum nemus imminet umbra.  
 Fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum;  
 intus aquae dulces vivoque sedilia saxo,  
 Nympharum domus.

[Si presenta un luogo con un'insenatura profonda; un'isola forma un porto con la barriera dei suoi fianchi dai quali è spezzata ogni onda proveniente dall'alto mare e

<sup>45</sup> Sulla bellezza insita nella natura e la complessità del passo A. SETAIOLI, *Some ideas of Seneca's on Beauty*, in "Prometheus", 33 (2007), pp. 49-65.

<sup>46</sup> M. ARMISEN-MARCHETTI, *L'expression du sacré chez Sénèque*, in "Pallas", 36 (1990), pp. 89-99, ora anche in EAD., *Seneca saepe noster. Articles de Mireille Armisen Marchetti sur l'oeuvre de Sénèque (1981-2013) réunis en son bonneur*, textes réunis et édités par J.-P. Aygon, J.-C. Courtill, F. Ripoll, Ausonius Editions, Bordeaux 2020, pp. 11-19.

<sup>47</sup> Mi piace ricordare qui il volume di E. FANTHAM, *Latin Poets and Italian Gods*, University of Toronto Press, Toronto 2009, che cita il nostro passo senecano alle pp. 43-44.

si divide verso remote insenature. Da entrambe le parti si ergono minacciose verso il cielo enormi rupi e due scogli sotto la cui sommità per ampio tratto si stendono in silenzio acque sicure; al di sopra poi domina uno scenario di alberi ondeggianti e un bosco scuro incombe con la sua ombra paurosa; di fronte, sotto scogli sospesi, si apre un antro, dentro acque tranquille e sedili scavati nella viva pietra, dimora di Ninfe.]

Virgilio ha trasformato il *locus amoenus* omerico di idillica staticità in un paesaggio di un'evidente dinamicità drammatica, quasi un *locus horridus*,<sup>48</sup> qualcuno lo definirebbe “sublime”, dove un cupo e minaccioso bosco ha sostituito l'olivo frondoso: solo la presenza delle ninfe anche in Virgilio appare un elemento rassicurante, ed è chiaramente derivata dalla descrizione omerica. Se il porto e la presenza divina rappresentano per Enea e i suoi la salvezza raggiunta dopo la tempesta, il cupo della selva sembra voler far avvertire un fremito di timore e di oscure incognite per la terra sconosciuta che li accoglie. Nel passo virgiliano gli scogli si ergono minacciosi verso il cielo (versi non a caso citati da Quintiliano *inst.* 8, 6, 68 come esempio per illustrare l'iperbole) e anche l'antro appare caratterizzato da *scopulis pendentibus*, un particolare descrittivo da poesia “sublime” che attraverso Lucrezio (6, 195 *speluncasque velut saxis pendentibus structas*) risale non casualmente fino alla descrizione di gusto espressionistico di un paesaggio infernale in un frammento tragico arcaico citato da Cicerone e definito *grande carmen*, poesia sublime, nelle *Tuscolane* 1, 37 (*Adsum atque advenio Acherunte vix via alta atque ardua / per speluncas saxis structas asperis pendentibus / maxumis, ubi rigida constat crassa caligo inferum*). Ancora da notare la presenza del termine *scaena* al v. 164, che sembra voler richiamare implicitamente il valore decorativo, estetizzante che assume in questo passo virgiliano la natura: è un'espressione che tro-

<sup>48</sup> Per le classificazioni formali dei *loca* ricordo almeno il fondamentale quadro offerto da studi come G. PETRONE, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, in “Aufidus”, 5 (1988), pp. 3-18; E. MALASPINA, *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina: locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, in “Aufidus”, 23 (1991), pp. 7-22; sul bosco cfr. anche ID., *Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina*, in “Incontri triestini di filologia classica”, 3 (2003-2004), pp. 97-118, e ora anche *Le champ sémantique du “bois sacré” et l'espace religieux à Rome*, in *Le bois sacré. Histoire d'un paysage entre imaginaire culturel et tradition culturelle*, Presses universitaires de la Méditerranée, Toulouse 2021, pp. 21-36; sul passo virgiliano, ID., *I fondali teatrali nella letteratura latina (riflessioni sulla scaena di Aen. I 159-169)*, in “Aevum ant”, 4 (2004), pp. 95-123.

viamo solo qui in Virgilio per indicare una funzione artificiale e simbolica di un paesaggio naturale. Naturalmente è appena il caso di osservare che Virgilio poteva avere presenti soggetti come quelli che ricoprivano le pareti delle case romane e che conosciamo per esempio attraverso i reperti della villa di Boscoreale: del resto Vitruvio 7, 5, 2 parla come soggetto di pitture anche di *portus, promuntoria, litora, luci*.

Non a caso, tornando ora al passo senecano dell'epistola 41, il paesaggio lì evocato per quanto di sacro ispira isolandolo dal contesto può essere stato suggerito da una citazione di Virgilio *Aen.* 8, 352 (*quis deus incertum est*) *habitat deus* («quale dio sia non so, ma vi abita un dio») un verso del famoso discorso con il quale l'arcade Evandro descrive a Enea gli antichi boschi abitati da Ninfe e Fauni (vv. 314 ss.) che diventeranno il Pallanteo sul Palatino, dove Romolo fonderà Roma e dove Augusto avrà il suo palazzo. Il verso citato da Seneca si colloca con precisione nella ripresa di un secondo discorso di Evandro nella sua «passeggiata archeologica», secondo la bella definizione di La Penna, quando Evandro mette in luce che la *dira religio* la “tremenda santità” del luogo incuteva timore nei pastori che *iam tum silvam saxumque tremebant* (vv. 349-350). Evandro dice infatti a Enea: «Questo bosco, questo colle dalla cima fronzuta abita un dio», il verso che Seneca incastona abilmente nel suo ragionamento forzandolo verso un senso di respiro più ampiamente filosofico.

L'atmosfera di timorosa sospensione che il paesaggio attiva è comunque la stessa nel poeta e nel filosofo,<sup>49</sup> ma Seneca si allontana dal dato attualizzante e panegiristico, che il vaticinio di Evandro implicava, per farne un messaggio universale. Seneca riconosce nella purezza della natura non artificiale il vero inno alla divinità, sente qui il paesaggio come fonte di culto e venerazione (noterei l'impressionante sequenza dei termini tecnici cultuali del passo: *veneramur, aras habet, coluntur, sacravit*), ma non per questo parlerei di un paesaggio che può essere opposto al *locus amoenus* dato che in testi poetici il bosco è stato spesso un po' meccanicamente definito *locus horridus* (definizione peraltro non anti-

<sup>49</sup> Vale la pena ricordare anche un famoso passo di Tac. *dial.* 12, 1-2 *Nemora vero et luci et secretum ipsum, quod Aper increpabat, tantam mihi adferunt voluptatem, ut inter praecipuos carminum fructus numerem, quod non in strepitu nec sedente ante ostium litigatore nec inter sordes ac lacrimas reorum componuntur, sed secedit animus in loca pura atque innocentia fruiturque sedibus sacris. Haec eloquentiae primordia, haec penetralia; hoc primum habitu cultuque commoda mortalibus in illa casta et nullis contacta vitiis peccata influxit: sic oracula loquebantur.*

ca, ma molto invalsa negli studi recenti sul paesaggio letterario romano, seppure con sfumature diverse). Il bosco è sacro e incute sacro timore, basti pensare all'uso di un verbo forte come *percutio* per suggerire questa sensazione relativa all'antro, ma, ripeto, la religiosità di Seneca lo porta a una trepida attesa di un'epifania tutta interiore, non suggerisce una paura paralizzante, come invece è presente nelle sue tragedie, nei cupi boschi dai tratti inferi della necromanzia dell'*Oedipus*, vv. 541 ss. e soprattutto del *Thyestes*, dove un'*obscura nutat silva* (v. 655), un bosco innaturalmente ondeggia all'interno della *domus* regale, testimone dei crimini della stirpe, che culmineranno nella cena cannibalica.

Proprio il confronto con la tragedia ci dimostra comunque che Seneca idealizza il paesaggio del bosco sacro per contrapporlo alla ricchezza innaturale e artificiosa delle dimore contemporanee, che sfidano la natura corrompendola, perché il fine ultimo della ricostruzione artificiale del paesaggio all'interno della città contemporanea e delle *domus* è solo l'esibizione della *luxuria*, quindi è il *vitium* etico che ne deturpa l'essenza stessa. Quella dicotomia, che in una tragedia come il *Thyestes* polarizza anche la natura oltraggiata dai ricchi e dai potenti contro i *pauperes*, fruitori idealizzati della natura come tale, ovviamente non è che evocata implicitamente e abilmente sottesa nel tessuto argomentativo delle opere filosofiche, e anche quindi delle epistole: il tono esecratorio e moralistico rende comunque ragione della matrice oratoria e allocutiva che abbiamo rilevato già nell'epistola 89, 21 dove un plurale generico (*vos*) implica la grande platea contemporanea di persone di classe elevata sedotte dal fascino della *luxuria* e della natura artificiale, cui deve rivolgersi il filosofo per indurli a uno stile di vita diverso. Mi riferisco naturalmente a espressioni, prima citate che caratterizzano l'epistola 89, 20-21 come *Nunc vobiscum loquor* [...] *Vobis dico* [...] *vos protinus fundamenta iacietis* [...] *Non est vestrum ubicumque non estis*.

Credo che la matrice retorica prima sottolineata con il confronto, frequentemente evocato dalla critica, con il discorso di Arellio Fusco vada precisata e completata con un altro testo del padre, più breve e meno noto, forse perché non vi sono citate voci di grandi declamatori: si tratta di Sen. *contr. exc.* 5, 5 dove un povero e un ricco si trovano a scontrarsi per un albero, precisamente un platano,<sup>50</sup> che ostacola la vista della casa del *dives*, il quale si offre di comprare l'albero e al diniego del conten-

<sup>50</sup> Credo che non sia casuale la scelta del platano, albero ornamentale per eccellenza e di origine orientale: ne delinea le caratteristiche in ambito letterario R. SCHIEVENIN, *Sotto il platano*, in "Incontri triestini di filologia classica", 12 (2012-2013), pp. 239-256.

dente lo brucia, innescando un incendio che si propaga anche alla casa distruggendola.<sup>51</sup> Non ci interessa, com'è naturale, il contesto giuridico della vertenza, ma le modalità con cui il povero lamenta il danno subito e recrimina sull'atteggiamento del vicino, ricco possidente.<sup>52</sup> Citerò in modo molto parziale il testo, seguendo Winterbottom 1974, limitandomi ai passi più rilevanti che rimandano sia per il contenuto che per il lessico e le modalità allocutive al nostro contesto dell'epistola 89:

Liceat et pauperem gaudere prospectu. Vos possidetis agros, urbium fines, urbesque domibus impletis; intra aedificia vestra undas ac nemora comprehenditis. [...] Deliciis tuis, dives, ardebimus? Oculis voluptas incendio quaeritur et prospectus ignibus relaxatur. "Prospectui obstat". Quid? Inambulantibus nobis non obstant servorum catervae? [...] Sub hac arbuscula imaginabar divitum silvas. [...] Scilicet ut domus ad caelum omne conversae brumales aestus habeant, aestivalia frigora, et non suis vicibus intra istorum penates agatur annus <ut sint> in summis culminibus mentita nemora et navigabilium piscinarum freta, arata quondam populis rura singulorum nunc ergastulorum sunt latiusque vilici quam reges imperant. Maria proiectis molibus submoventur.

[Sia lecito anche a un povero godere del panorama. Voi possedete campi, confini delle città, voi riempite di abitazioni le città; voi inglobate nei vostri edifici onde e boschi. [...] Noi bruceremo per il tuo lusso, o ricco? Si ricorre all'incendio per garantire piacere agli occhi e col fuoco si apre la vista. Dirai: "Ostacolava la vista". Che dire? Quando noi camminiamo non ci ostacolano forse schiere di schiavi? [...] Sotto quest'alberello col pensiero m'immaginavo i boschi dei ricchi. [...] Certo perché le case esposte a ogni porzione del cielo abbiano caldo in inverno e fresco in estate e dentro le dimore di questi l'anno non si svolga secondo le sequenze naturali, in modo tale che in cima ai tetti ci siano boschi artificiosamente creati e piscine navigabili come tratti di mare. Un tempo c'erano campi arati da popolazioni, ora sono in mano a singoli schiavi e i fattori comandano per territori più ampi dei re. I mari a causa dei massi gettati dentro vengono allontanati.]<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Collega giustamente quest'incendio al tema dello strapotere dei ricchi M.L. DELVIGO, *La città che brucia: fuoco per distruggere, marmo per ricostruire*, in *Luoghi dell'abitare, immaginazione letteraria e identità romana. Da Augusto ai Flavi*, a cura di M. Citroni, M. Labate, G. Rosati, Edizioni della Normale, Pisa 2020, pp. 312-313.

<sup>52</sup> C. SALIOU, *Aux limites du jardin. Le droit et les limites du jardin dans le monde romain*, in *Archéologie des jardins. Analyse des espaces et méthodes d'approche*, textes rassemblés par P. Van Ossel, A.-M. Guimier-Sorbets, Editions Monique Mergoïl, Montagnac 2014, pp. 195-202, a pp. 198-199 cita il nostro passo solo per affermare che anche i poveri avevano giardini a Roma.

<sup>53</sup> La successiva breve replica del ricco rimanda alle stesse tematiche, rivendicando il panorama come un problema di salute, ma per quanto riguarda Seneca filosofo non è

Mi pare che non sussistano dubbi che passi come questo abbiano suggerito al filosofo situazioni e argomentazioni, certo poi sviluppate in modo più coerente e anche elaborato: noto per esempio il perentorio *Vos possidetis...* significativo precedente del *vos* presente nell'epistola 89, dove la *querelle* tra un ricco e un povero diviene una situazione di più ampia e generale portata, come dimostra l'accusa di essere sempre accompagnati da schiere di servi, *servorum catervae*, un motivo molto frequente in Seneca filosofo, che parla di *servorum agmen* (*tr. an.* 1, 8) o *turba* (*const. sap.* 13, 4). Non è difficile notare che anche gli ambiti argomentativi sono gli stessi: dal latifondo (Sen. *epist.* 89, 20 *Quousque fines possessionum propagabitis?*), all'incontrollato consumo di suolo cittadino tanto che città e campagna ormai si confondono<sup>54</sup> e le terre si estendono a dismisura (20 *Quam vultis late possidete, sit fundus quod aliquando imperium vocabatur* da confrontare con Sen. *contr. exc.* 5, 5 *arata quondam populis rura singulorum nunc ergastulorum sunt latiusque vilici quam reges imperant*), mentre le costruzioni sfidano persino gli effetti stagionali riscaldando specchi d'acqua e piegando anche le coltivazioni ai gusti nuovi (122, 8 *Non vivunt contra naturam qui hieme concupiscunt rosam fomentoque aquarum calentium et locorum apta mutatione bruma liliium exprimunt? vs Sen. contr. exc.* 5, 5 *domus ad caelum omne conversae brumales aestus habeant, aestiva frigora*).

Cosa possiamo aggiungere a queste considerazioni di un Seneca filosofo che retoricamente incalza il lettore a valutare come una vita contro natura quella che porta i ricchi contemporanei a vivere una dimensione artefatta e artificiale? Seneca come al solito radicalizza il suo pensiero nella forma della predicazione, ma sembra trovarsi realmente a disagio

interessante: *Pestilentem mihi faciebat domum arbor; caelum omne, per quod salubris spiritus venire posset, obduxerat. Rogavi pauperem et dixi: nihil tibi nocet arbor recisa, mihi plurimum non recisa. Quid ad te illi rami pertinent, qui extra domum sunt? Quasdam partes domus meae radices premebant, iam etiam quosdam parietes moverant. Scitis, quanta vis sit arborum; muros discutunt* («L'albero rendeva la mia casa non salutare: aveva coperto tutto il cielo, attraverso il quale poteva venire un'aria salubre. Pregai il povero e dissi: A te non fa danno un albero tagliato, a me danneggia moltissimo non tagliato. A cosa ti servono quei rami, che sono fuori casa? Le radici premevano alcune parti della mia casa, anzi ormai erano in grado di smuovere certe pareti. Voi sapete quanto grande sia la forza degli alberi: arrivano a dissestare muri»).

<sup>54</sup> Cfr. N. PURCELL, *Town in Country and Country in Town*, in *Ancient Roman Villa Gardens*, ed. by E.B. MacDougall, Dumbarton Oaks, Washington 1987, pp. 185-203.

con le raffinatezze di un'edilizia che asservisce la natura<sup>55</sup> al godimento di una società ormai alla deriva, di un ambiente e di un paesaggio campestre artificialmente trapiantati in una città urbanisticamente falsa come coloro che vi abitano. Potremmo sicuramente aggiungere altri passi di autori antichi, ma francamente nessuno, almeno io credo, è riuscito a cogliere così profondamente in negativo l'evoluzione del mondo che lo circonda e a suggerire dal passato remoto dell'età romana a noi lettori moderni la necessità di non forzare la natura a esigenze superflue e nocive.

<sup>55</sup> Cfr. A. PELLICER, *Natura et le sentiment de la nature*, in "Pallas", 3 (1955), pp. 21-28.



ANDREA GAMBERINI

# Peccatrici all'Inferno. La figura femminile nelle raffigurazioni dell'aldilà alla fine del Medioevo<sup>1</sup>

Tra le immagini più familiari agli uomini e alle donne del Medioevo vi erano sicuramente quelle dell'Inferno, pressoché immancabili in ogni chiesa, dove ora campeggiavano nel più ampio tema iconografico del *Giudizio Universale*, ora figuravano invece isolate (al più in tandem con la raffigurazione del Paradiso, ma senza gli altri elementi tipici del *Giudizio*, quali appunto il Giudice, la resurrezione dei morti, gli angeli tubicini, ecc.), così da mostrare il destino dell'anima immediatamente dopo la morte, in linea con la posizione teologica ribadita anche dalla *Benedictus Deus* del 1336.<sup>2</sup>

Si sbaglierebbe, tuttavia, a ritenere che queste immagini si limitassero a tradurre in figura ciò che la Scrittura tramandava a proposito dell'aldilà: se c'è infatti un aspetto sul quale tanto l'Antico, quanto il Nuovo Testamento sono piuttosto vaghi, esso è proprio l'Inferno, con la sua morfologia e le sue pene. Per limitarsi ai Vangeli e all'Apocalisse, che peraltro riprendono e sviluppano suggestioni veterotestamentarie, gli elementi più ricorrenti sono le tenebre, il fuoco eterno e il verme imperituro, ma ben poco d'altro questi testi ci dicono del Regno più basso.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Punto di partenza è il mio recente volume *Inferni medievali. Dipingere il mondo dei morti per orientare la società dei vivi*, Viella, Roma 2021, di cui il presente lavoro costituisce una ripresa in una direzione non ancora esplorata.

<sup>2</sup> Sul tema iconografico del Giudizio Universale e su quello dell'Inferno si vedano innanzitutto J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, École française de Rome, Roma 1993, e *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra oriente e Occidente*, a cura di V. Pace, testi di M. Angheben, Itaca Edizioni, Milano 2006. Da ultimo A. GAMBERINI, *Inferni medievali*. Circa la diffusione dei temi iconografici dell'Inferno e del Paradiso, slegati da quello del Giudizio, cfr. F. SCIREA, *L'aldilà prima della fine dei tempi. Proposte iconografiche per la controfacciata di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo*, in *Pittura murale del medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, a cura di P. Piva, Jaca Book, Milano 2006, pp. 185-202. Sulla *Benedictus Deus* si veda da ultimo CH. TROTTMANN, *La vision béatifique, des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, École française de Rome, Roma 1995, pp. 779 ss.

<sup>3</sup> Ampi riferimenti nel volume collettaneo *Inferno e dintorni. È possibile un'eterna dannazione?*, a cura di S.M. Lanzetta, Cantagalli, Siena 2010.

Le arti figurative attinsero perciò soprattutto a quell'ampia letteratura di carattere visionario (in cui il protagonista racconta sogni o visioni dell'aldilà) che si era sviluppata fin dall'età tardo antica proprio per soddisfare la curiosità dei fedeli circa le cose ultime (i *Novissima*: Morte, Giudizio, Inferno e Paradiso).<sup>4</sup>

Per lungo tempo si è perciò ricercato in questa tipologia di fonti la matrice di soluzioni iconografiche destinate poi a larga fortuna, come ad esempio l'*arbor mali*, descritto per la prima volta nella *Visio Pauli* (dai suoi rami secchi i peccatori pendono per la parte del corpo con cui hanno peccato), o come il *Ponte del Giudizio*, di cui rimane una splendida raffigurazione quattrocentesca a Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino.

In realtà, sarebbe riduttivo considerare queste *visiones* unicamente come serbatoi di sadiche fantasie da riprodurre in figura: soprattutto quelle di età carolingia e postcarolingia rappresentarono per i pittori del Medioevo qualcosa di più che non dei semplici depositi di contenuti. Le visioni dell'Inferno, infatti, lungi dal restituire solamente quanto la dottrina insegnava sull'aldilà, si prestavano assai bene a trasmettere anche messaggi metareligiosi, segnatamente di ordine moralizzante e politico: era infatti sufficiente selezionare i peccati da rappresentare, omettendo quelli ritenuti meno significativi e calcando invece sugli altri, e il messaggio prendeva subito una connotazione molto specifica. Né era questa l'unica strada. Un altro stratagemma, ampiamente utilizzato, era quello di declinare i peccatori in modi attualizzanti (dunque, non genericamente l'avar, ma l'usuraio, il mercante che froda sul peso e sulle misure, il falso monetiere, il mugnaio), secondo un procedimento che poteva sfociare nella citazione di specifici individui (Enrico II Plantageneto, Carlo il Calvo, Lodovico il Germanico, ecc.).<sup>5</sup>

Ecco dunque che cos'altro gli artisti del Medioevo appresero dalle visioni letterarie: la tecnica comunicativa che vi era sottesa. Lungi, perciò, dal costituire unicamente un temibile ammonimento, le gallerie dei peccatori si prestavano a veicolare specifici contenuti, con l'obiettivo di indirizzare i fedeli verso comportamenti opposti a quelli puniti.

In questo quadro, in cui le rappresentazioni dell'aldilà finivano spesso col caricarsi di valenze non solo religiose, mi propongo di soffermarmi sulle figure femminili, per vedere quali peccati fossero loro associati e

<sup>4</sup> A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, pp. 21 ss.

<sup>5</sup> Per questi aspetti *ibi*, pp. 27-28.

come essi cambiassero in base ai contesti. Nello specchio delle raffigurazioni infernali è, infatti, possibile scorgere non solo la mentalità corrente sulla donna, ma anche il ruolo che le veniva ascrivito nella società, unitamente alla progettualità di cui veniva investita.

A suggerire una simile indagine è, a ben vedere, già una delle più antiche raffigurazioni infernali sopravvissute, oggi conservata alla Pinacoteca Vaticana (cfr. Figura 1). La tavola ha dimensioni monumentali – è alta quasi tre metri – e proviene dall'oratorio di San Gregorio Nazianzeno, presso Santa Maria in Campo Marzio, a Roma. Realizzata dai pittori Niccolò e Giovanni nella seconda metà del secolo XI, essa raffigura il tema del *Giudizio finale*, distribuito su più registri.<sup>6</sup> In quello inferiore, dipinto sullo zoccolo della pala, figurano sia la Gerusalemme celeste, con la Vergine intenta ad accogliere le due committenti, la badessa Costanza e la consorella Benedetta, sia l'Inferno, raffigurato come una fornace ardente (Ap 20, 14). Soffermiamoci dunque proprio su quest'ultimo. Un uomo è trascinato da un angelo verso l'abisso di fuoco e un *titulus* ne esplicita la colpa: si tratta di colui *q(ui) patre vel matre maledixit*. Prima di lui altri due peccatori sono stati gettati tra le fiamme: sono gli *homicidas* e i *periuuros*. Ai peccati associati all'universo maschile (chi maledice i genitori, gli assassini e gli spergiuri), corrispondono però colpe proprie del mondo femminile. In basso bruciano, infatti, diverse prostitute (si legge distintamente *meretrici* e poi, poco sopra, *[comb]userr[un]t*), mentre poco oltre un secondo gruppo di donne è introdotto dal cartiglio *mulier qui in ecclesia loq(ui)t(ur) | e[t n]on velata*. Si tratta delle donne che trasgredirono le parole di san Paolo circa il divieto di parlare in chiesa (*Come in tutte le comunità dei fedeli, le donne nelle assemblee tacciano perché non è loro permesso parlare*, 1 Cor 14, 34-35), e di quelle che non osservarono il decoro durante la preghiera (*Ma ogni donna che prega o profetizza senza velo sul capo, manca di riguardo al proprio capo, poiché è lo stesso che se fosse rasata*, 1 Cor 9, 5).<sup>7</sup>

La tavola della Vaticana sembra dunque introdurre in campo figurativo la distinzione tra peccati legati prevalentemente all'universo maschile

<sup>6</sup> Sulla tavola della Vaticana si veda R. SUCKALE, *Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programmatische Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform*, in ID., *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge*, Lukas Verlag, Berlin 2002, pp. 12-122.

<sup>7</sup> Riprendo qui quanto analizzato in dettaglio in A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, pp. 37-43.

e peccati peculiari di quello femminile, secondo una partizione per genere che, con specificità dovute ai differenti contesti, ricorre fino alla fine del Quattrocento.

Ma quali erano, dunque, le mancanze delle donne? Quali i comportamenti stigmatizzati da pittori e committenti?

Di sicuro non quelli legati alla sfera economico-produttiva, dove l'agire femminile era fortemente limitato da mariti, padri e fratelli: non è perciò un caso se nelle raffigurazioni infernali del Tre e Quattrocento gli artigiani e i mercanti, che pure compaiono numerosi, siano solo uomini. Diverso, invece, il discorso circa l'ambito creditizio e finanziario, dove – lo hanno mostrato tanti studi<sup>8</sup> – le donne svolgevano un ruolo non secondario: forse anche per questo alcuni celebri cicli di affreschi, come quelli di Buffalmacco nel Camposanto pisano o come quelli di Giovanni da Modena nella cappella Bolognini in San Petronio a Bologna, presentano non solo gli avari, ma pure le avarie.<sup>9</sup> La loro non è in realtà una presenza fissa (sono assenti, ad esempio, nella spelonca dell'avarizia dipinta da Taddeo di Bartolo nell'Inferno della collegiata di San Gimignano), ma certamente rivelatrice.

Altro, tuttavia, è il posto che pittori e committenti sembrano assegnare alla donna nella società, come mostrano le tante peccatrici punite per colpe commesse soprattutto nell'ambito domestico. È qui, ben più che nella sfera pubblica, che alle donne viene attribuito un ruolo riconosciuto, di cui gli artisti e i loro patroni tracciano con precisione i confini. A serbarne memoria sono innanzitutto gli affreschi dipinti nelle chiese di patronato comunale, che con grande efficacia veicolano gli ideali comunitari. Centrale in questi dipinti è il tema della difesa della famiglia, di cui la donna costituisce il perno nella sua duplice veste di moglie e di madre. Di qui, allora, la condanna dei comportamenti devianti, che sono percepiti non semplicemente come trasgressioni della morale o della pastorale ecclesiastica, bensì come elementi destabilizzatori del consorzio civile.

<sup>8</sup> Basti il rimando al volume *Dare credito alle donne. Presenze femminili nell'economia tra medioevo e età moderna*, a cura di G. Petti Balbi e P. Guglielmotti, Reti Medievali Editore, Firenze 2012.

<sup>9</sup> La bibliografia su queste opere è sterminata. Basti qui il riferimento a *Journeys of the Soul. Multiple Topographies in the Camposanto of Pisa*, ed. by M. Bacci, D. Ganz, R. Meier, Edizioni della Normale, Pisa 2020; I. KLOTEN, *La cappella Bolognini in San Petronio a Bologna: il mondo terreno dell'Aldilà*, in *Alfa e Omega*, pp. 225-227; J. BASCHET, *Les justices*, pp. 293-349, 636-639; A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, pp. 76-79, 99-104.

Il primo è naturalmente la lussuria. Le donne «sono arse da un desiderio che, a causa dell'eccessiva debolezza, fanno fatica a dominare e che le porta dritto dritto alla lussuria»: così, almeno, secondo la teologia medievale.<sup>10</sup> Non è un caso se nel tema iconografico della *Cavalcata dei Vizi* (che nell'Italia nord occidentale spesso affianca quello del *Giudizio*) la personificazione della lussuria è sempre declinata al femminile, in genere attraverso una dama con uno specchio in mano,<sup>11</sup> simbolo di quella *vanitas* che si accompagna proprio alla lussuria (e che al pari di questa è associata alle donne).<sup>12</sup>

Già ai primi del Trecento l'Inferno dipinto da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova conferisce ampia rilevanza ai lussuriosi, che tuttavia sono sia uomini, sia donne.<sup>13</sup> La torsione in senso femminile diventa evidente qualche decennio dopo nella collegiata di San Gimignano, dove Taddeo Di Bartolo enuclea tra i lussuriosi la figura dell'*avultera* (come si legge nel relativo *titulus*: si tratta dell'adultera), evidenziando così una fattispecie di peccatrice che nel corso del Quattrocento ritorna con frequenza soprattutto nei dipinti di committenza comunitaria. La violazione della fedeltà coniugale non è naturalmente di per sé un peccato di genere – e infatti a Castignano, nel Piceno, è ricordato l'*omo che fa vergogna alla molge* – ma le mancanze dalle donne in questo campo erano considerate più gravi e per questo su di esse si insiste maggiormente. Come ricordava all'inizio del Cinquecento un predicatore francescano, l'adulterio femminile non solo compromette il buon nome della casa, ma ingenera il problema della legittimità della prole, che a sua volta comporta sviamenti dell'asse ereditario e il rischio di unioni matrimoniali tra fratelli o cugini

<sup>10</sup> Cito da G. DUBY, *I peccati delle donne nel medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 8.

<sup>11</sup> J. BASCHET, *I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale*, in C. CASAGRANDE, C. VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel medioevo*, Einaudi, Torino 2000, pp. 226 ss. Qualche spunto anche in I. GRÖTECKE, *Representing the Last Judgement: Social Hierarchy, Gender and Sin*, in "The Medieval History Journal", 1, 2 (1998), pp. 233-260.

<sup>12</sup> Il domenicano Guglielmo Peraldo, che scrive nel Duecento, considera la vanità, intesa come passione per gli ornamenti, una prerogativa soprattutto femminile, posta all'incrocio tra la superbia (le donne si adornano per essere più belle delle altre) e della lussuria (le donne si adornano per apparire più desiderabili). C. CASAGRANDE, C. VECCHIO, *I sette vizi capitali*, p. 30.

<sup>13</sup> L'Inferno di Giotto appare ispirato al ternario delle concupiscenze: lussuria, superbia e avarizia (1 Gv 16-17). Cfr. G. MILANI, *L'uomo con la borsa al collo. Genealogia e uso di un'immagine medievale*, Viella, Roma 2017, p. 227.

inconsapevoli della propria consanguineità.<sup>14</sup> Di qui, allora, la maggiore attenzione all'infedeltà femminile rispetto a quella maschile.

Un esempio molto indicativo della sensibilità comunitaria per il ruolo della donna viene dal frammentario inferno della cappella Tega a Spello, affrescato nel 1461 da Niccolò di Liberatore, detto l'Alunno, e da Pietro Mazzaforte, dove un cartiglio ricorda *quelle che fallesco allor mariti*, cioè le mogli fedifraghe (non sono invece raffigurati gli uomini traditori!).<sup>15</sup> Ma *q(ue)lle ch(e) fa<llo> alli mariti* sono anche nel *Giudizio* dipinto da Pietro Coleberti nei tardi anni venti del Quattrocento sulla controfacciata della chiesa dell'Annunziata a Cori, importante centro dei Lepini oggi in provincia di Latina.<sup>16</sup> Commissionato dalla comunità, che aveva il patronato della chiesa, l'affresco ritorna quasi ossessivamente sul tema dell'infedeltà coniugale. Nel regno di Lucifero troviamo perciò anche *lu compar(e) e la co(m)mare*, ovvero gli amanti sposati, infilati a testa in giù in una buca infuocata. In un contesto così vigile sulla sessualità femminile, non mancano nemmeno la *femina de puctane* (con una costruzione partitiva che sta per: "una di quelle") e la *ruffiana*, colei che organizza gli incontri amorosi, non necessariamente per denaro. Si noti, infatti, che quest'ultima figura, al di là del caso di Cori, non è in genere associata alla prostituta (e quindi al lenocinio). Compare infatti autonomamente nel dipinto dell'Annunziata a Sant'Agata dei Goti e così pure in quelli in San Pietro ai Muricento, a Montebuono in Sabina, o in San Francesco ad Amatrice (solo nella collegiata di San Gimignano è al maschile: *ruffiano*).<sup>17</sup> Agli occhi della comunità la sua attività di procacciatrice di incontri clandestini, spesso con giovani o donne sposate, è ben più pericolosa del lenocinio vero e proprio: a esplicitarlo è l'Inferno di Notre Dame des Fontaine a La Brigue (oggi Francia, ma a fine Quattrocento contea di Savoia), dove sono puniti la *ruffnana con li soy adulteri*, questi ultimi tutti uomini, come mostra anche il dipinto, e da intendere non come i clienti delle prostitute – verso i quali vi era in genere molta indulgenza nella società bassomedievale – ma come coloro che vanno

<sup>14</sup> A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, p. 66.

<sup>15</sup> *Ibi*, p. 91.

<sup>16</sup> Per l'affresco di Cori: *ibi*, pp. 63-67. Sulle vicende artistiche e architettoniche della chiesa dell'Annunziata si veda il volume *La Castiglia in Marittima. L'oratorio dell'Annunziata nella Cori del Quattrocento*, a cura di C. Ciammaruconi, P.F. Pistilli, G. Quaranta, Edizioni Zip, Pescara 2014.

<sup>17</sup> A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, pp. 69, 73, 107. Sul *Giudizio* nella collegiata di San Gimignano cfr. J. BASCHET, *Les justices*, p. 638.

con donne sposate: questo e solo questo era infatti da intendere come adulterio.<sup>18</sup>

Che per la donna il legame matrimoniale non cessasse di produrre doveri nemmeno con la morte del marito, è cosa che viene ricordata nel *Giudizio* di Montegrazie, dove l'anima di un uomo abbandona il Purgatorio grazie ai suffragi della vedova: *usor tua missam celebrare fecit*, spiega infatti il *titulus* in latino.<sup>19</sup>

Un caso particolare, infine, sono gli affreschi realizzati a fine Quattrocento da Desiderio da Subiaco, rispettivamente a Sermoneta, in Santa Maria Assunta, e a Pereto, in Santa Maria dei Bisognosi (cfr. Figura 2): se nel primo ritorna la peccatrice per antonomasia, la meretrice, nel secondo figura anche la *femina de prete*, cioè la concubina o amante del prete (ma non il prete stesso: ancora una volta la responsabilità è solo femminile).<sup>20</sup>

Il monito contro il tradimento si estende naturalmente anche alle donne che, per scelta o per imposizione familiare decisero di monacarsi: in questo caso l'infedeltà allo Sposo viene sanzionata come la più grave delle colpe, meritevole di punizione nella parte più bassa degli Inferi: come nel *Giudizio* di Santa Maria Maggiore a Tuscania.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Su adulterio e prostituzione si veda M. DAUMAS, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e Modernità*, Dedalo, Bari 2008, pp. 39-47, nonché V. NERI, *I marginali nell'Occidente tardoantico. Poveri, infames e criminali nella nascente società cristiana*, Edipuglia, Bari 1998, p. 226, dove si ricorda che nell'accezione comune l'adulterio venisse riservato ai rapporti con donne sposate (non dunque ai rapporti mercenari). Spunti anche in R. COMBA, «*Apetitus libidinis coherceatur*». *Strutture demografiche, reati sessuali e disciplina dei comportamenti nel Piemonte tardomedievale*, in "Studi Storici", 27/3 (1986), pp. 529-576. Per gli affreschi e i *tituli* presenti a La Brigue cfr. J. BASCHET, *Les justices*, pp. 661-663.

<sup>19</sup> L.L. CALZAMAGLIA, *I cicli affrescati: un corpus delle iscrizioni*, in *Montegrazie. Un santuario del Ponente ligure*, a cura di F. Boggero, Allemandi, Torino 2005, pp. 126-132, in particolare p. 132.

<sup>20</sup> Su questi affreschi cfr. A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, pp. 75, 149. Il *Preite puc-tanero* compare invece nell'affresco dell'Annunziata a Cori. Il tema del concubinato del clero è posto con particolare forza nell'Inferno di Santa Maria della Bruna, la cattedrale di Matera: non solo sono raffigurati qui un francescano e un domenicano accompagnati dalle rispettive concubine, ma anche il *presbyter* e la *presbytera*, cioè la moglie del prete, con un riferimento a quei chierici di rito latino che aderivano al rito greco per eludere l'obbligo del celibato. Si veda A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, p. 66.

<sup>21</sup> A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, p. 143. Sull'affresco si vedano le osservazioni di F. RICCI, *Tuscania, Santa Maria Maggiore. Note critiche sulla decorazione plastica e pittorica*, in *Tuscania. Patrimonio d'arte*, a cura di S. Brachetti, Edizioni Penne e Papiri, Tuscania 2012, pp. 11-58.

Per imbattersi in peccatrici che vennero meno al loro ruolo di madri (o che lo esercitano in modo degenerato) bisogna invece volgere l'attenzione a raffigurazioni dell'Inferno legate a una ben diversa committenza: quella confraternale.<sup>22</sup> L'immagine, molto forte, della donna infanticida compare già sullo scorcio del Trecento in Santa Croce a Leonessa, sede di una confraternita di battuti: nella galleria di peccatori spicca infatti la *corlaia che ocidio li citoli*, come recita il *titulus* che accompagna la figura. Una donna intenta a strozzare un bambino compare invece nel *Giudizio* che nel 1400 una *schola*, probabilmente quella dei lapicidi, commissionò a Franco e Filippolo de Veris per Santa Maria dei Ghirli, a Campione. Il più innaturale dei crimini è presente poi anche nel *Giudizio* realizzato alla metà del Quattrocento ad Antrodoco, nel battistero di San Giovanni, sede dell'omonima confraternita: qui una figura femminile viene mostrata sul punto di passare a fil di spada un fanciullo, mentre un'altra donna osserva disperata.

Ma perché tanta attenzione per il tema dell'infanticidio? Dal momento che le confraternite, comprese alcune di quelle citate, gestivano ospedali in cui si praticava anche l'assistenza all'infanzia abbandonata, le immagini della dannazione della madre assassina costituivano non solo un temibile monito contro un crimine abietto, ma anche un invito a considerare soluzioni alternative, quale appunto l'affidamento dei bambini a istituzioni assistenziali.<sup>23</sup>

Più raro nell'iconografia il riferimento alla donna che ricorre all'aborto (dalla Chiesa assimilato all'infanticidio):<sup>24</sup> una testimonianza è nell'Inferno che i fratelli Biazaci da Busca realizzarono nel 1483 a Montegrazie, dove nel sepolcro degli iracondi trovano posto anche le *mulieres [quae] occidunt filios in ventre*.<sup>25</sup>

Malgrado l'insistenza sul ruolo domestico della donna, le raffigurazioni infernali rivelano però come l'agency femminile trovasse spazi di espressione anche all'esterno, generando la pronta reazione di una so-

<sup>22</sup> A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, pp. 85-91.

<sup>23</sup> L'infanticidio doveva essere piuttosto diffuso. A mero titolo di esempio: I. WALTER, *Infanticidio a Ponte Bocci: 2 marzo 1406. Elementi di un processo*, in "Studi Storici", 27/3 (1986), pp. 637-648. Anche G. DUBY, *I peccati delle donne nel medioevo*, p. 17.

<sup>24</sup> Sulla assimilazione aborto/infanticidio nella riflessione teologica medievale cfr. I. WALTER, *Die Sage der Gründung von Santo Spirito in Rom und das Problem des Kindesmordes*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge, temps modernes", 97 (1985), pp. 819-879.

<sup>25</sup> L.L. CALZAMAGLIA, *I cicli affrescati: un corpus delle iscrizioni*, p. 131.

cietà che rimaneva a trazione maschile. La fattucchiera – colei che con incantesimi e malie era ritenuta capace di cagionare malattia e morte, così come di risolvere problemi sessuali e affettivi – è figura frequentemente rappresentata nelle gallerie di peccatori: la ritroviamo in San Pietro ai Muricento, presso Montebuono, in Sant'Antonino a Pofi, nella chiesa della Madonna della Neve a San Michele Mondovì, San Bernardino a Triora, ecc.<sup>26</sup> Come chiosa Georges Duby, la sua colpa è in realtà duplice: verso Dio, ma anche verso l'uomo. «Lei, che Dio ha voluto rendere *inermis*, disarmata, posta sotto la protezione maschile, [osa] forgiare le proprie armi: le pozioni, gli incantesimi, le malie».<sup>27</sup>

Ma le gallerie infernali restituiscono anche altre figure liminari di donna, che agiscono cioè pericolosamente sul crinale che separa il mondo della famiglia da quello della comunità. Nell'affresco conservato nella chiesa di Sant'Ambrogio a Cademario (oggi Canton Ticino, ma nel primo Quattrocento ancora Ducato di Milano) è punita col taglio della mano la giocatrice d'azzardo (alla quale un cartiglio fa dire: *lusor fui*): come ricorda in una predica Bernardino da Siena, le donne erano particolarmente abili nel gioco dei dadi.<sup>28</sup>

Altrove, invece, è l'associazione fra il genere femminile e taluni peccati della lingua a mostrare ulteriori campi dell'agency femminile: in famiglia, ma non solo.<sup>29</sup> Nel *Liber de doctrina dicendi et tacendi* il celebre giudice Albertano da Brescia diffida i lettori dal parlare di cose segrete con donne di malaffare, ammettendo così implicitamente la liceità di simili discorsi con donne oneste:<sup>30</sup> a cominciare dalla moglie, che in un'altra opera di Albertano, il *Liber consolationis et consilii*, appare, infatti, come la depositaria delle confidenze del marito e sua la prima consigliera

<sup>26</sup> A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, pp. 73, 76, 109, 117, 120.

<sup>27</sup> G. DUBY, *I peccati delle donne nel medioevo*, pp. 22-23. Molti spunti anche in M. MONTESANO, «*Supra aqua et supra ad vento*». *Superstizioni, maleficia e incantamenta nei predicatori francescani osservanti (Italia, sec. XV)*, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 1999, *passim*.

<sup>28</sup> A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, p. 80. Sugli affreschi cfr. D. PACE, *Ingenuità romaniche e ricercatezze tardogotiche: la decorazione pittorica*, in *Cademario, vol. II: Dall'antichità al terzo millennio*, a cura di F. Panzera, Armando Dadò Editore, Locarno 2008, pp. 159-213.

<sup>29</sup> Su questa fattispecie di peccati, divenuti centrali nella riflessione fra Due e Trecento, cfr. C. CASAGRANDE, S. VECCHIO, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica ella parola nella cultura medievale*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1987.

<sup>30</sup> ALBERTANO DA BRESCIA, *Liber de doctrina dicendi et tacendi. La parola del cittadino nell'Italia del Duecento*, a cura di P. Navone, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 1998.

(tanto che il nome della protagonista è Prudenza).<sup>31</sup> Ecco, dunque, un primo ambito in cui la donna è protagonista delle pratiche della parola: quello domestico. Ma non è l'unico. L'esclusione, almeno formale, dalla dimensione pubblica del dibattito (tanto quello politico, quanto quello religioso) non significa *ipso facto* anche l'esclusione dallo spazio comunitario, entro il quale ci sono ambiti riservati proprio alla socialità femminile. Le fonti – quelle letterarie ma non solo – ci mostrano donne che si riuniscono in riva al ruscello o la sera attorno al fuoco: lavano, cuciono, ricamano, ma soprattutto conversano.<sup>32</sup> Con una qualche pre-occupazione da parte degli uomini, come testimoniano proprio le gallerie infernali. Ad eccezione della bestemmia (che è sempre rappresentata come colpa maschile), i peccati della lingua presenti nelle raffigurazioni infernali sono infatti declinati al femminile: come a Pigna, nel Ponente ligure, dove il *Giudizio* commissionato nel 1482 dalla comunità a Giovanni Canavesio mostra infilzati all'*arbor mali* i *Blasfematores Dei* (uomini) e le *lingue serpentine* (donne).<sup>33</sup> Ma già nell'affresco primo trecentesco in Santa Maria della Bruna a Matera la *malalingua* ha sembianze femminili e in forme analoghe ritorna in quello già in San Francesco ad Amatrice (purtroppo andato distrutto in occasione del sisma del 2016).<sup>34</sup> Non di maldicenza, bensì di doppiezza è responsabile la donna etichettata come *bilingue* a Montegrazie nell'antro dell'invidia; in quello dell'ira, invece, un grande chiodo attraversa le orecchie di una donna, esempio di coloro *qui audiunt et dicunt ob iram verbum inonestum*.<sup>35</sup>

Ancora diverso il caso di San Pietro ai Muricento, a Montebuono, dove troviamo rappresentate le *sussuruse*, cioè coloro che spettegolano di nascosto, parlando piano per non farsi sentire.<sup>36</sup>

<sup>31</sup> E. ARTIFONI, *Prudenza del consigliare. L'educazione del cittadino nel «Liber consolationis et consilii» di Albertano da Brescia (1246)*, in *Consilium. Teorie e pratiche del consigliare nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande, C. Crisciani, S. Vecchio, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, pp. 195-216.

<sup>32</sup> D. REGNIER-BOHLER, *Voci letterarie, voci mistiche*, in *Storia delle donne in Occidente: il medioevo*, a cura di Ch. Klapisch-Zuber, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 463-539, in particolare p. 498.

<sup>33</sup> A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, p. 81. In generale: I. MANFREDINI, *L'iconografia del Giudizio universale tra Piemonte e Liguria: Giovanni Canavesio e la bottega dei Serra*, in "Bollettino della Società Storica Pinerolese", XXIV (2007), pp. 133-140.

<sup>34</sup> A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, rispettivamente pp. 135 e 107.

<sup>35</sup> L.L. CALZAMAGLIA, *I cicli affrescati: un corpus delle iscrizioni*, p. 131.

<sup>36</sup> A. GAMBERINI, *Inferni medievali*, p. 73.

Espressione di una sensibilità che si afferma solo dal XIII secolo, i peccati della lingua guadagnarono rapidamente centralità nella pastorale ecclesiastica, che tuttavia non li associava in via esclusiva o prioritaria al genere femminile. E forse proprio questo è il dato da mettere maggiormente in risalto: la traduzione pittorica di quello che il domenicano Peraldo considerava l'ottavo vizio capitale si risolse, infatti, in una declinazione tutta (o quasi) al femminile, con l'effetto di disvelare le dinamiche di risignificazione del messaggio religioso in ambito locale.



Figura 1: Pinacoteca Vaticana di Roma, Nicolò e Giovanni, *Giudizio Universale*, particolare dell'Inferno.



Figura 2: Chiesa di Santa Maria dei Bisognosi, Cappella, Desiderio da Subiaco, *Giudizio Universale*, particolare dell'Inferno.

PAOLO BESANA

# Il caos pandemico: applicazione della teoria del caos a certi modelli epidemiologici

## Introduzione

L'inaspettata esplosione della pandemia di covid-19 ha svelato la complessità e la caoticità che governano il nostro mondo. La crescita delle popolazioni virali, benché studiata da molti decenni, non aveva mai trovato uno spazio così ampio nell'immaginario dei concittadini e nemmeno del complesso della comunità scientifica. Modernamente, lo studio dei sistemi complessi e della teoria del caos ha riscosso sempre più interesse e così le sue applicazioni al campo epidemiologico attraverso i sistemi di equazioni differenziali.

Per secoli fisici, e scienziati in generale, attraverso l'analisi matematica, hanno tradotto in equazioni i fenomeni osservati, tra cui alcuni tratti dalla dinamica complessa. Fin dai principi della scienza moderna, ci si è confrontati con alcuni fenomeni naturali presentanti uno sviluppo erratico nel tempo e che, spesso, portava gli studiosi a non riuscire a predirne il comportamento per tempi lunghi. D'altra parte, la natura "imprevedibile" di questi fenomeni era stata attribuita alla loro complessità, ossia al fatto che essi fossero composti da molti altri elementi e che fosse, quindi, l'elevato numero di variabili necessario per descrivere il fenomeno a comportare una tale imprevedibilità.

In quest'ottica si comprende la rivoluzione apportata dalla teoria del caos, in quanto essa prevede che un comportamento, che possiamo dire "imprevedibile", possa essere il risultato di modelli matematici molto semplici.

In questo articolo, mutuato dal mio lavoro di tesi triennale, mi ripropongo, in una prima parte, di mostrare brevemente la teoria del caos, fornendo una definizione metrica e topologica. Nella seconda parte, invece, mostro come la teoria del caos si applichi ai modelli di diffusione dei patogeni, esponendo una dimostrazione di tale comportamento caotico in un caso specifico.

# Parte Prima

## 1.1 Equazioni Differenziali e Problemi di Cauchy

Vorrei introdurre il concetto di *equazione differenziale*, in quanto questo tipo di equazioni saranno oggetto di studi più avanzati nel prosieguo.

**Osservazione 1.** Siano  $A, B \subseteq \mathbb{R}^n$ ,  $n \in \mathbb{N}$  e  $A$  un insieme aperto. Sia  $f : A \rightarrow B$  e sia  $\{x_1, \dots, x_n\}$  un sistema di coordinate di  $\mathbb{R}^n$ . Sia, se esiste,  $\partial_s^m f$  con  $s \in \{1, \dots, n\}$  la *derivata parziale di  $f$  di ordine  $m$  rispetto la coordinata  $x_s$* . Inoltre, utilizzerò la convenzione  $\partial_s^0 f \equiv f \quad \forall s \in \{1, \dots, n\}$ .

**Definizione 1.** Sia  $f : A \rightarrow B$  come da Osservazione [1](#). Allora, dato  $k \in \mathbb{N}_0 \doteq \mathbb{N} \cup \{0\}$  definiamo  $C^k(A; B) \doteq \{f : A \rightarrow B \mid \exists \partial_s^m f \text{ continua } \forall s \in \{1, \dots, n\}, \forall m \in \{0, \dots, k\}\}$ .

**Definizione 2.** Siano  $f \in C^1(\Omega; \mathbb{R}^n)$ , con  $\Omega \subseteq \mathbb{R}^n$  un insieme aperto, e  $n \in \mathbb{N}$ . Sia, inoltre,  $\mathbf{u} \in C^1(I; \mathbb{R}^n)$ , con  $I = (a, b) \subseteq \mathbb{R}$  e  $t \in \mathbb{R}$ . Allora definiamo *equazione differenziale autonoma (EDA)* l'equazione

$$\mathbf{u}'(t) = \mathbf{f}(\mathbf{u}(t)). \tag{1.1}$$

Introduciamo il concetto di *soluzione* di un'equazione differenziale autonoma.

**Definizione 3.** Sia data un'equazione differenziale autonoma come da Definizione [2](#), chiamiamo allora *soluzione dell'equazione differenziale autonoma* la funzione  $\mathbf{u} \in C^k(I; \mathbb{R}^n)$  che soddisfa l'equazione [\(1.1\)](#)  $\forall t \in I$ .

In alcune applicazioni vi è un maggiore interesse per la costruzione di specifiche soluzioni piuttosto che per la caratterizzazione dello spazio complessivo delle soluzioni. È allora utile introdurre il concetto di *problema di Cauchy*.

**Definizione 4.** Siano date un'equazione differenziale autonoma, come da Definizione [2](#) e  $\mathbf{u}_0 \in \Omega$ . Sia, inoltre, dato il sistema

$$\begin{cases} \mathbf{u}'(t) = \mathbf{f}(\mathbf{u}(t)) \\ \mathbf{u}(t_0) = \mathbf{u}_0 \end{cases} \quad (1.2)$$

Allora, chiamiamo  $\mathbf{u}_0$  *condizione iniziale* per l'equazione differenziale (1.1). Inoltre, definiamo *problema di Cauchy autonomo (PA)* associato al sistema (1.2) la ricerca dell'insieme  $I = (a, b)$  e della soluzione, nel senso della Definizione 3,  $\mathbf{u}$  dell'equazione differenziale autonoma (1.1) tale che rispetti il sistema (1.2)  $\forall t \in I$ .

A questo punto abbiamo definito correttamente il nostro problema: avremo un determinato fenomeno modellizzato da una (EDA) o da un (PA), ma queste equazioni ammettono soluzione?

In generale il problema dell'esistenza e dell'unicità della soluzione non è per nulla banale, è possibile, però, in determinati casi sfruttare dei potenti teoremi: il teorema di esistenza ed unicità in piccolo e in grande.

Per non distogliere troppo l'attenzione dall'argomento principale di questo articolo, rimandiamo la trattazione di questi risultati ad altri lavori e testi [Cap. 17, [1]] [Cap. 9, [3]] [Cap. 7, [6]].

## 1.2 Flusso delle Equazioni Differenziali Autonome

**Definizione 5.** Sia data l'equazione differenziale autonoma, come da Definizione 2. Allora definiamo  $\Phi_f(t) : \Omega \rightarrow \Omega$  *flusso dell'equazione differenziale (1.1)* se esso, al variare di  $t \in [0, +\infty)$ , definisce una famiglia di operatori che è un *semigruppoo continuo su  $\Omega$* , ossia

1.  $\Phi_f(0) = \mathcal{I}d$ , dove  $\mathcal{I}d$  è l'operatore identità sullo spazio  $\mathbb{R}^n$ ;
2.  $\Phi_f(t) \in C^0(\Omega; \Omega) \quad \forall t \in [0, +\infty)$ ;
3.  $\Phi_f(\tau) \circ \Phi_f(T) = \Phi_f(\tau + T) \quad \forall \tau, T \in [0, +\infty)$ ;
4.  $\Phi_f(\cdot) \mathbf{u} \in C^0(\mathbb{R}; \Omega) \quad \forall \mathbf{u} \in \Omega$ , dove  $\Phi_f(\cdot) \mathbf{u} : t \mapsto \Phi_f(t) \mathbf{u}$ .

**Osservazione 2.** Osserviamo, inoltre, che l'azione del flusso  $\Phi_f(T) \forall T \in [0, +\infty)$  è tale che

$$\forall \mathbf{u}(t) \in \Omega \quad \Phi_f(T) \mathbf{u}(t) = \mathbf{u}(t+T). \quad (1.3)$$

### 1.3 Rudimenti di teoria del caos

In primo luogo, vorrei fornire una definizione qualitativa di cosa s'intenda per "caos". Euristicamente, si potrebbe dire che un sistema, descritto da una o più equazioni differenziali, come da Definizione [2], esibisce un *comportamento caotico* quando in esso è connaturata la proprietà per cui delle differenze nelle condizioni iniziali del sistema piccole a piacere producono nel tempo grandi divergenze nel comportamento dinamico del sistema. In maniera più rigorosa, questa proprietà si esprime dicendo che, posto  $\mathbf{u}_0 \in \Omega$  dato iniziale, come da Definizione [4] allora  $\forall \varepsilon > 0, \exists \mathbf{w}_0 \in \Omega, \exists h > 0$  per cui

$$|\mathbf{u}_0 - \mathbf{w}_0| \leq \varepsilon \implies |\Phi_f(t) \mathbf{u}_0 - \Phi_f(t) \mathbf{w}_0| \geq e^{ht} |\mathbf{u}_0 - \mathbf{w}_0| \quad \forall t \geq 0, \quad (1.4)$$

dove  $\Phi_f(t)$  è il flusso dell'equazione differenziale (1.1), come da Definizione [5]. La proprietà espressa nell'equazione (1.4) è una formalizzazione di una *sensibile dipendenza dalle condizioni iniziali* ed è altrimenti nota come l'*effetto farfalla*.

Mi accingo nel prosieguo a fornire una definizione rigorosa di *comportamento caotico*.

#### 1.3.1 Mappe stroboscopiche

In talune applicazioni, la dinamica è codificata da un sistema di equazioni differenziali il cui studio risulta molto complicato ed una risoluzione, anche solo in termini numerici, potrebbe essere ostica. È utile, quindi, definire un nuovo oggetto derivante dal sistema studiato, ma che, a differenza di quest'ultimo, permetta un'indagine più semplice e rapida delle sue proprietà.

**Definizione 6.** Sia  $\mathbf{p} : A \rightarrow A, A \subseteq \mathbb{R}^n$ . Allora definiamo  $\bar{\mathbf{x}} \in A$  *punto d'equilibrio* per la mappa  $\mathbf{p}$  se  $\mathbf{p}^n(\bar{\mathbf{x}}) = \bar{\mathbf{x}} \quad \forall n \in \mathbb{N}_0$ .

**Osservazione 3.** Il concetto di *punto d'equilibrio* o *critico* riveste centrale importanza nell'ambito della teoria della stabilità: infatti, tali punti determinano il comportamento delle soluzioni almeno in un loro intorno.

**Osservazione 4.** Notiamo come il flusso di un'equazione differenziale, come da Definizione 5, sia una mappa. Dunque, per esso è possibile specificare la Definizione 6 nel modo seguente.

Dato  $\bar{\mathbf{u}} \in \mathbb{R}^n$ , esso è punto d'equilibrio per l'equazione differenziale (1.1) se

$$\Phi_f(t) \bar{\mathbf{u}} = \bar{\mathbf{u}} \quad \forall t \in [0, +\infty), \quad (1.5)$$

dove  $\Phi_f(t)$  è definito come da Definizione 5.

**Definizione 7.** Sia  $\Phi_f(t)$  il flusso dell'equazione differenziale, come da Definizione 5, con  $\Omega \subseteq \mathbb{R}^n$ . Allora, dato  $T \in \mathbb{R}$ , definiamo *mappa stroboscopica*  $s_T \equiv \Phi_f(T) : \Omega \rightarrow \Omega$  tale che

$$\forall \mathbf{u}(t) \in \Omega \quad s_T(\mathbf{u}(t)) = \mathbf{u}(t+T) \quad (1.6)$$

**Osservazione 5.** La Definizione 7 traduce la proprietà della mappa stroboscopica di fornire, per ogni sua applicazione, il valore della soluzione  $\mathbf{u}$  dopo un lasso di tempo fissato, pari a  $T$ . Osserviamo come, in effetti, confrontando la Definizione 5 e la Definizione 7, esse siano formalmente identiche se consideriamo il tempo  $T$  alla stregua di un parametro.

### Esempio 1: *Mappa logistica*

La *mappa logistica* fu introdotta da P. F. Verhulst tra il 1838 e il 1847 come modello di crescita di una popolazione. Esso si contrappose al modello esponenziale di Malthus che, invece, non considerava nella crescita della popolazione la limitatezza delle risorse rese disponibili dall'ambiente, che determina un limite al tasso di crescita della popolazione. La mappa logistica, come vedremo meglio nella seconda parte dell'articolo, può essere utilizzata per modellizzare la crescita della popolazione di un patogeno.

Siano dati  $\lambda \in \mathbb{R}$ , che nel lavoro di Verhulst rappresenta il *tasso di crescita* di una popolazione, e  $x_n \in \mathbb{R} \quad \forall n \in \mathbb{N}_0$ , che rappresenta la popolazione al passo  $n$ -esimo. Allora la mappa logistica è così definita:

$$x_{n+1} = p(x_n) \doteq \lambda x_n(1 - x_n). \quad (1.7)$$

**Osservazione 6.** Osserviamo che la mappa logistica può essere interpretata come una mappa stroboscopica, ai sensi della Definizione [7], considerando i passi  $n$ -esimi pari ad un avanzamento nel tempo di un certo periodo  $T$  fissato.

### 1.3.2 Comportamento Caotico

Vorrei ora fornire una definizione rigorosa di comportamento caotico esibito da mappe e, conseguentemente, di sistemi di equazioni differenziali caotici attraverso il flusso associato, come da Definizione [5] e l'Osservazione [4] [Sec. 14.5, [6]].

**Definizione 8.** Sia data  $\mathbf{p} : B \rightarrow B$ , con  $B \subseteq \mathbb{R}^n$ , e sia dato  $A \subseteq B$ . Allora definiamo il comportamento di  $\mathbf{p}$  *caotico* relativamente all'insieme  $A$  se

1.  $\forall \mathbf{x} \in A$  vale la proprietà di *sensibile dipendenza dalle condizioni iniziali*, ossia, posto  $\mathbf{x}_0 \in A$ , allora  $\forall \varepsilon > 0$ ,  $\exists \mathbf{y}_0 \in A$  e  $\exists h > 0$  per cui

$$|\mathbf{x}_0 - \mathbf{y}_0| \leq \varepsilon \implies |\mathbf{p}^n(\mathbf{x}_0) - \mathbf{p}^n(\mathbf{y}_0)| \geq e^{hn} |\mathbf{x}_0 - \mathbf{y}_0| \quad \forall n \in \mathbb{N}_0; \quad (1.8)$$

2. l'insieme di punti d'equilibrio di  $\mathbf{p}$ , come da Definizione [6], è denso in  $A$ ;
3.  $\mathbf{p}$  è *transitiva* in  $A$ , ossia, dati  $A_1, A_2 \subset A$ ,  $\exists \bar{\mathbf{x}} \in A_1$  e  $\exists n \in \mathbb{N}$  |  $\mathbf{p}^n(\bar{\mathbf{x}}) \in A_2$ .

# Diffusione caotica degli agenti patogeni

## 2.1 Modello SIS

Considerando un semplice modello, nei primi stadi di diffusione di un patogeno, la popolazione che ne è esposta non ha immunità verso di esso. Questo fatto determina una crescita esponenziale dei soggetti ammalati in una prima fase, mentre, successivamente, la mancata presenza di soggetti disponibili per il patogeno, ne determina un rallentamento della diffusione raggiungendo un massimo per quanto riguarda gli individui ammalati.

Consideriamo il *modello SIS*: esso descrive bene la diffusione di quelle malattie la cui esposizione non porta i soggetti a sviluppare un'immunità.

Al fine di sviluppare un modello matematico associato al modello SIS, consideriamo le seguenti quantità:

- sia  $N \in \mathbb{N}$  il numero totale di soggetti;
- sia  $\beta \in [0, +\infty]$  la probabilità di contrarre l'infezione causata dal patogeno moltiplicata per il numero medio di contatti interpersonali che ciascun soggetto intraprende per unità di tempo;
- sia  $\gamma = \frac{1}{\tau}$ , con  $\tau \in \mathbb{R}$  il tempo caratteristico di durata della malattia.

Siano, inoltre,

- $S \in C^1(\mathbb{R}; \mathbb{N})$  la funzione che traduce il numero di soggetti suscettibili al patogeno, in funzione della variabile  $t \in \mathbb{R}$ ;
- $I \in C^1(\mathbb{R}; \mathbb{N})$  la funzione che traduce il numero di soggetti infettati dal patogeno, in funzione della variabile  $t \in \mathbb{R}$ ;

Dunque, otteniamo il seguente sistema di equazioni differenziali autonome, nel senso della Definizione [2](#),

$$\begin{cases} \frac{d}{dt}I(t) = \beta \frac{S(t)I(t)}{N} - \gamma I(t) \\ \frac{d}{dt}S(t) = -\beta \frac{S(t)I(t)}{N} + \gamma I(t) \end{cases} \quad (2.1)$$

Notiamo come

- $\gamma I(t)$  rappresenti la probabilità che un soggetto infetto ritorni ad essere suscettibile;
- $\frac{S(t)I(t)}{N}$  rappresenti la probabilità che un soggetto suscettibile incontri un soggetto infetto, considerando le interazioni governate da una dinamica aleatoria.

**Osservazione 7.** Osserviamo che, per via delle nostre ipotesi, vale che

$$\forall t \in \mathbb{R} \quad I(t) + S(t) = N \implies \frac{d}{dt}I(t) + \frac{d}{dt}S(t) = 0. \quad (2.2)$$

Grazie all'Osservazione [7](#) e al sistema [\(2.1\)](#), otteniamo la seguente equazione

$$\frac{d}{dt}I(t) = (\beta - \gamma)I(t) - \frac{\beta}{N}I^2(t). \quad (2.3)$$

## 2.2 Modello SI

Considerando l'equazione [\(2.3\)](#) e l'ipotesi  $\gamma = 0$ , il modello SIS, si riduce al modello *SI*, secondo la cui dinamica, infine, si ottiene lo stato per cui tutti gli  $N$  soggetti del modello finiscono per essere ammalati. Una tale casistica potrebbe verificarsi se la popolazione  $N$  è abbastanza piccola e  $\beta$  è sufficientemente grande da permettere di considerare  $\tau$  maggiore del tempo impiegato dal patogeno per diffondersi in tutta la popolazione. In questo caso, si può considerare  $\tau \approx +\infty$  e quindi  $\gamma \approx 0$ .

Definendo  $f(t) \doteq I(t)/N$  si può riscrivere l'equazione [\(2.3\)](#) come

$$\frac{d}{dt}f(t) = \beta f(t)(1 - f(t)). \quad (2.4)$$

**Osservazione 8.** Notiamo come l'equazione (2.4) ricordi formalmente la mappa logistica esposta nell'Esempio 1e, per questa ragione, essa è detta *equazione differenziale logistica*.

Al fine di studiare l'equazione (2.4), utilizziamo una mappa stroboscopica  $s_T$ , come da Definizione 7. In effetti, questo procedimento è giustificato anche dall'aspetto pratico. Infatti, non è possibile seguire l'andamento della diffusione della patologia  $\forall t \in \mathbb{R}$ , bensì se ne studia l'evoluzione dopo un dato intervallo di tempo fissato  $T$ , possa esso rappresentare un lasso temporale dell'ordine delle ore, dei giorni od altro. Grazie a questo metodo, dato  $n \in \mathbb{N}_0$ , studieremo nel prosieguo, in vece dell'equazione (2.4), la seguente relazione

$$s_{(n+1)T} = \beta s_{nT} (1 - s_{nT}). \quad (2.5)$$

Vorrei indagare le proprietà caotiche legate al modello *SI* proposto, studiandone le relative proprietà della mappa logistica, come da equazione (2.5). Nel proseguo, proporrò un'analisi del modello per il caso  $\beta = 4$ . Esso è un valore canonicamente scelto per lo studio delle proprietà suddette [Sec. 15.4, 6].

## 2.3 Mappa a Tenda

Prima di analizzare il comportamento della mappa logistica, studiamo quello della *mappa a tenda*, in quanto essa sarà impiegata nella trattazione della mappa logistica.

**Lemma 1.** Sia  $A \subseteq \mathbb{R}$  un intervallo e sia  $p \in C^0(A; A)$ . Allora la mappa presenta un comportamento caotico su  $I \subseteq A$  se e solo se è transitiva su  $I$ .

*Dimostrazione.* Per la dimostrazione si consulti [Prop. pag. 353, 9]. □

**Definizione 9.** Una mappa  $T : (0, 1) \rightarrow \mathbb{R}$  è detta *mappa a tenda* se

$$T(x) = \begin{cases} 2x & \forall x \in (0, 1/2) \\ -2x + 2 & \forall x \in [1/2, 1) \end{cases}. \quad (2.6)$$

**Teorema 2.** *Data la mappa a tenda  $T$ , come da Definizione [9], allora essa esibisce un comportamento caotico in  $(0, 1)$ , come da Definizione [8].*

*Dimostrazione.* Osserviamo che

$$\frac{d}{dx}T^n(x) = \begin{cases} 2^n & \forall x \in (0, 1/2) \\ (-1)^n 2^n & \forall x \in [1/2, 1) \end{cases}. \quad (2.7)$$

Grazie al sistema (2.7), abbiamo che, dati  $I_1, I_2 \subseteq (0, 1)$ ,  $\exists n \in \mathbb{N}$ ,  $\exists I_1^* \subseteq I_1 \mid T^n(I_1^*) \subseteq I_2$ , in quanto  $T$  espande ogni sottoinsieme di  $(0, 1)$ . Per quanto appena mostrato, la mappa  $T$  è transitiva. Dunque, grazie al Lemma [1], concludiamo che  $T$  presenta un comportamento caotico in  $(0, 1)$ .  $\square$

## 2.4 Comportamento caotico della Mappa Logistica

Al fine di studiare il comportamento caotico della mappa logistica, forniamo i seguenti concetti preliminari.

**Definizione 10.** Siano  $p : A \rightarrow A$  e  $m : B \rightarrow B$  due mappe, con  $A, B \subseteq \mathbb{R}^n$ ,  $n \in \mathbb{N}$ . Allora definiamo  $p$  e  $m$  *coniugate* se esiste  $C \in C^0(A, B)$  tale che

- 1)  $C$  sia biettiva e con funzione inversa  $C^{-1}$  continua;
- 2)  $C \circ p = m \circ C$ .

Similmente, definiamo  $p$  e  $m$  *semiconiugate* se esiste  $C \in C^0(A, B)$  tale che

- 1\*)  $C$  sia suriettiva;
- 2)  $C \circ p = m \circ C$ .

**Lemma 3.** *Siano  $p : A \rightarrow A$  e  $m : B \rightarrow B$  due mappe coniugate o semiconiugate, come da Definizione [10]. Se  $p$  presenta un comportamento caotico, allora anche  $m$  presenta tale comportamento.*

*Dimostrazione.* Per la dimostrazione si consulti [Sec. 15.4, [6]].  $\square$

Dimostriamo ora il comportamento caotico della mappa logistica con  $\beta = 4$ .

**Teorema 4.** *Sia  $L_4$  la mappa logistica con parametro  $\beta = 4$ , come da equazione (2.5), allora essa presenta un comportamento caotico su  $(0, 1)$ .*

*Dimostrazione.* La dimostrazione proposta si basa sul dimostrare che  $L_4$  e  $T$  sono mappe semiconiugate, come da Definizione 10, e, quindi, grazie al Teorema 2 e al Lemma 3 discende la tesi.

Sia  $C(x) = \frac{1}{2}(1 - \cos 2\pi x) \forall x \in (0, 1)$ . Osserviamo come essa rispetti le condizioni 1\*) e 2) della Definizione 10. Infatti,

- la condizione 1\*) è rispettata in quanto  $C$  è suriettiva;
- la condizione 2) è rispettata  $\forall x \in (0, 1)$  in quanto

$$C(T(x)) = \frac{1}{2}(1 - \cos 4\pi x) = \frac{1}{2} - \frac{1}{2}(2 \cos^2 2\pi x - 1) = 4 \left( \frac{1}{2} - \frac{1}{2} \cos 2\pi x \right) \left( \frac{1}{2} + \frac{1}{2} \cos 2\pi x \right) = L_4(C(x)). \quad (2.8)$$

□

## Conclusione

In questo articolo ho trattato i concetti cardine della teoria del caos, partendo dalle basilari nozioni riguardo la teoria delle equazioni differenziali autonome e dei relativi problemi di Cauchy. Quindi, ho esposto le definizioni necessarie per trattare il comportamento caotico esibito da una certa classe di mappe, fornendo un enunciato rigoroso per l'effetto farfalla, la transitività topologica e la proprietà di tali equazioni di possedere un insieme di punti critici denso in alcune zone del loro dominio (Definizione 8).

Ciò che è possibile notare è che il comportamento caotico può emergere anche dai modelli più semplici, come abbiamo visto attraverso la mappa a tenda (Teorema 2), e di per sé il caos è comunque governato da certe leggi e certi andamenti. Se queste leggi si conoscono esattamente, ossia senza errore di misura o approssimazione, allora è possibile seguire la dinamica caotica, altri-

menti, soprattutto per via della sensibile dipendenza dalle condizioni iniziali, altresì nota come effetto farfalla che ho esposto con l'equazione (1.4), l'errore che abbiamo commesso si propaga esponenzialmente e, dopo un certo lasso di tempo, l'andamento del fenomeno osservato può divergere notevolmente rispetto quello che abbiamo predetto, proprio a causa dell'errore che possiamo commettere, per quanto piccolo esso sia.

Avanzare dimostrazioni rigorose, come proposte nell'articolo sotto certe ipotesi e condizioni, e mostrare la dinamica caotica di certi sistemi epidemiologici è di natura essenziale, soprattutto in periodi come quello in cui stiamo vivendo. Infatti, al fine di prendere decisioni politiche in merito ai contagi e monitorare l'andamento dell'epidemia, è di capitale importanza sapere se il patogeno si sviluppi attraverso una dinamica caotica, in quanto in caso affermativo è necessario avere accesso a molti dati con cui correggere il proprio modello a causa del propagarsi dell'errore di misura, come sopra discusso.

## Bibliografia

- [1] Kathleen T. Alligood, Tim D. Sauer e James A. Yorke. *Chaos: an introduction to dynamical systems*. USA: Springer, 1996. ISBN: 0387946772.
- [2] Roy M. Anderson. *Population Dynamics of Infectious Diseases: theory and applications*. USA: Springer, 1982. ISBN: 9780412216107.
- [3] Gianni Gilardi. *Analisi due*. Italia: McGraw-Hill Companies, 1996. ISBN: 8838607273.
- [4] Gianni Gilardi. *Analisi uno*. Italia: McGraw-Hill Companies, 1995. ISBN: 8838606536.
- [5] Herbert Goldstein, Charles Poole e John Safko. *Classical Mechanics*. USA: Addison Wesley, 2001. ISBN: 9780201657029.
- [6] Morris W. Hirsch, Stephen Smale e Robert L. Devaney. *Differential Equations, Dynamical Systems and an Introduction to Chaos*. USA: Academic Press, 2004. ISBN: 0123497035.
- [7] Valter Moretti. *Teoria Spettrale e Meccanica Quantistica: operatori in spazi di Hilbert*. Italia: Springer, 2010. ISBN: 9788847016101.
- [8] Tamás Tél e Márton Gruiz. *Chaotic Dynamics: an introduction based on classical mechanics*. USA: Cambridge University Press, 2006. ISBN: 9780511335044.
- [9] Michel Vellekoop e Raoul Berglund. «On Intervals, Transitivity = Chaos». In: *The American Mathematical Monthly* 101 (1994), pp. 353–355. DOI: [10.2307/2975629](https://doi.org/10.2307/2975629).



BENEDETTA TESTA

# La commutazione di codice nella messaggistica istantanea: un'analisi linguistica e pragmatico-funzionale

## 1. Introduzione

A partire dalla seconda metà del Novecento, le nuove tecnologie hanno portato al consolidamento di una nuova serie di usi della lingua che hanno dato luogo a un insieme di sottovarietà denominabili nel loro insieme «lingua della comunicazione elettronica» o, più semplicemente, «lingua del web».<sup>1</sup> L'ambito di studi che si occupa della variazione linguistica su Internet è oggi definito *Computer-Mediated Discourse Analysis* (CMDA),<sup>2</sup> perché si applicano alla comunicazione di rete gli strumenti dell'analisi del discorso. Oggi non si guarda più alla lingua del web come a un'unica varietà caratterizzata da tratti specifici e definibili sulla base delle caratteristiche del mezzo, quanto piuttosto come a un “contenitore” di varietà che a seconda della situazione comunicativa e i vari parametri contestuali presenterà certi tratti piuttosto che altri. Numerosi studi hanno cercato di mettere assieme le caratteristiche che accomunano le varietà del web.<sup>3</sup> Tra i tratti rilevati vi è anche la presenza di codici diversi, sia *internal co-*

<sup>1</sup> G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci Editore, Roma 2012.

<sup>2</sup> Tradizionalmente era noto come *Computer-Mediated Communication* (CMC) perché poneva l'accento sulle caratteristiche tecniche del mezzo che andavano a determinare una certa varietà di lingua. Fonte: E. PISTOLESI, *Il parlar spedito. L'italiano di chat, e-mail e sms*, Esedra, Padova 2004.

<sup>3</sup> Per citarne alcuni: G. ANTONELLI, *L'e-taliano tra storia e leggende*, in *L'e-taliano. Scritture e scritture nell'era digitale*, a cura di S. Lubello, Franco Cesati, Firenze 2016, pp. 11-28; D. CRYSTAL, *Language and the Internet*, Cambridge University Press, Cambridge 2001; G. FIORENTINO, *Sociolinguistica della scrittura: varietà del web nel repertorio linguistico italiano*, in “CLUB Working Papers in Linguistics”, 2 (2018b), pp. 40-60; V. GHENO, *Socializzare in rete*, in *I linguaggi giovanili*, a cura di S. Stefanelli e A. Saura, Accademia della Crusca, Firenze 2011 (Lingua e cultura: l'italiano in movimento); E. PISTOLESI, *Scritture digitali*, in *Storia dell'italiano scritto*, vol. III: *Italiano dell'uso*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Carocci, Roma 2014 (Frecce 178); M. TAVOSANIS, *L'italiano del web*, Carocci, Roma 2011; M. PRADA, *L'italiano in rete*, FrancoAngeli, Milano 2015; F. URSINI, *La lingua dei giovani e i nuovi media: gli SMS*, in F. FUSCO, C. MARCATO, *Forme della comunicazione giovanile*, atti del convegno, Udine maggio 2002, Il Calamo, Roma 2005, pp. 323-336.

*des* (lingua nazionale, dialetti e lingue di minoranza interni al repertorio comunitario) che *external codes* (le varie lingue straniere, quindi codici esterni al repertorio comunitario), spesso usati per «colorire ulteriormente il testo». <sup>4</sup> Con il presente elaborato, si vuole contribuire a comprendere maggiormente la dinamica del fenomeno; <sup>5</sup> per fare questo, sono stati raccolti dati spontanei provenienti dall'applicazione di messaggistica istantanea più utilizzata al mondo e con oltre due miliardi di utenti attivi ogni giorno: WhatsApp.

Il contributo poggerà sul lavoro di Alfonzetti, <sup>6</sup> adattando e ampliando le varie considerazioni della studiosa alla CMDA. Va tenuto conto che gli informanti del presente studio sono tutti italofoeni e, pertanto, le commutazioni avranno come base l'italiano.

Le domande di ricerca a cui si cercherà di rispondere sono: a) quali sono le proprietà linguistiche e pragmatico-funzionali della commutazione di codice (d'ora in poi CC)? b) C'è una correlazione tra le proprietà riscontrate e le variabili sociolinguistiche indipendenti?

L'ipotesi da cui si parte è la seguente: essendo gli informanti del nostro campione tutti di madrelingua italiana, lo *switching* sarà prevalentemente di tipo extrafrasale, con una funzione prevalentemente espressiva e ludica. Questo aspetto si giustifica col fatto che la messaggistica istantanea è

<sup>4</sup> V. GHENO, *Social-linguistica. Italiano e italiani dei social network*, Franco Cesati Editore, Firenze 2017, p. 61.

<sup>5</sup> Alcuni studi a proposito: M. CASONI, *Italiano e dialetto al computer. Aspetti della comunicazione in blog e guestbook della Svizzera*, OLSI, Bellinzona 2011; M. CASONI, G. CECCARELLI, "Al post" del dialetto. Posizione, funzioni, caratteristiche del dialetto trasmesso attraverso il computer e altri media nella Svizzera italiana, in G. MARCATO, *Dialetto parlato, scritto, trasmesso*, Cluep, Padova 2015, pp. 251-265; M. CERRUTI, R. REGIS, *Code switching e teoria linguistica: la situazione italo-romanza*, in "Italian Journal of Linguistics/Rivista di Linguistica", 17/1 (2005), pp. 179-208; M. GRIMALDI, B. SISINNI, *Dialetto e italiano in rete. Chat e Instant Messaging nel Salento*, in *Lingua e Linguaggio dei media*, a cura di M. Aprile e D. De Fazio, Aracne, Roma 2010, pp. 250-270; I. MATTICCHIO, *Il code-switching di giovani istriani bilingui nelle chat dei social networks*, in *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione*, testi presentati in CD al XIII Congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana, raccolti da Francesco Paolo Macaluso, Palermo 22-24 settembre 2014, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo 2014; R. VIDESOTT, I. FIORENTINI, *Il ladino dolomitico nel mondo digitale: tra norma e uso*, in "Rivista Italiana di Dialettologia", XLIII (2020), 43, pp. 193-224.

<sup>6</sup> G. ALFONZETTI, *I giovani e il code switching in Sicilia*, in *Materiali e ricerche dell'Atlante Linguistico della Sicilia*, a cura di G. Ruffino e M. D'Agostino, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo 2012.

un ambiente caratterizzato da rilassatezza comunicativa; pertanto, i vari *switching* espressivi dovrebbero occorrere con maggiore frequenza nei contesti informali, e saranno sostanzialmente nulli (ma non è detto a priori) in quelli maggiormente formali. Allo stesso tempo, gli *switching* dei parlanti più anziani del nostro repertorio probabilmente si limiteranno a una sola lingua e svolgeranno una qualche funzione *discourse-related* che non per forza sarà quella espressiva.

Il prossimo paragrafo include alcune considerazioni sulla CC e precisazioni terminologiche essenziali; si procederà con una sezione metodologica e sulla raccolta dati, per poi concludere con l'analisi degli stessi.

## 2. La commutazione di codice e alcune precisazioni terminologiche

I fenomeni linguistici di commutazione di codice sono definiti generalmente come «the juxtaposition within the same speech exchange of passages of speech belonging to two different grammatical system or subsystem».<sup>7</sup> La CC è un fenomeno estremamente indagato e in letteratura non c'è sempre accordo sulla definizione dei termini, per questo è opportuno fare una precisazione terminologica. Nel presente studio si utilizzerà il termine “commutazione di codice” come termine ombrello per indicare qualsiasi passaggio da un codice all'altro all'interno dello stesso *speech event*. Nel dettaglio, l'uso ampio del termine includerà:

- α *Code switching* (anche commutazione di codice in senso stretto o commutazione interfrasale; da questo momento CS). Questo tipo di commutazione consisterebbe nell'uso alterno e funzionale dei due codici all'interno dello stesso episodio comunicativo e, dal punto di vista sintattico, si realizzerebbe prevalentemente a livello interfrasale.<sup>8</sup>
- β *Code mixing* (anche enunciazione mistilingue o commutazione intrafrasale; da questo momento CM). Questo tipo di commutazione si riferirebbe alla giustapposizione intrafrasale dei due codici, normalmente, ma non necessariamente, priva di una funzione specifica.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> J.J. GUMPERZ, *Discourse strategies*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, p. 59.

<sup>8</sup> G. ALFONZETTI, *Il discorso bilingue. Italiano e dialetto a Catania*, FrancoAngeli, Milano 1992, p. 20.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

- γ *Tag switching* (anche *emblematic switching* o commutazione extrafrasale; da questo momento TS). Il fenomeno si riferisce a una commutazione a livello di segmento in un altro codice ed è limitato a interiezioni, parentetiche o riempitive, segnali discorsivi, allocutivi, e a pochi altri elementi, ciascuno slegato dalla sintassi della frase. Nel nostro caso rientreranno anche gli acronimi e le citazioni di personaggi famosi che hanno assunto lo *status* di *meme*. Si è deciso di includere anche i proverbi e quelle espressioni idiomatiche usate come inserzioni brevi, in quanto anch'essi non dipendenti dalla frase.
- δ *Intra-word switching* (anche ibridismi; da questo momento IWS). Si tratta di una commutazione a livello di parola, in cui questa risulta essere composta da morfemi provenienti dalle diverse lingue in contatto. Generalmente la commutazione a livello di parola viene trattata come un caso di commutazione intrafrasale.

### 3. Metodologia e raccolta dati

Il presente studio si colloca nel quadro della *Computer-Mediated Discourse Analysis* (CMDA), considerato più propriamente un “approccio”, che non una “teoria” o un “metodo”. Herring riporta i tre principali assunti teorici sottostanti la CMDA:<sup>10</sup>

It is assumed that discourse exhibits recurrent patterns. [...] A basic goal of discourse analysis is to identify patterns in discourse that are demonstrably present but may not be immediately obvious to the casual observer or to the discourse participants themselves. Second, it is assumed that discourse involves speaker choices. These choices are not conditioned by purely linguistic considerations, but rather reflect cognitive and social factors. [...] A third assumption is about online communication: computer-mediated discourse may be, but is not inevitably, shaped by the technological features of computer-mediated communication systems. It is a matter for empirical investigation in what ways, to what extent, and under what circumstances CMC technologies shape the communication that takes place through them.

<sup>10</sup> S. HERRING, *Computer-mediated discourse analysis: an approach to researching online communities*, in *Designing for Virtual Communities in the Service of Learning*, a cura di S.A. Barab, R. Kling, J.H. Gray, Cambridge University Press, New York 2004, pp. 338-376: 341.

La CMDA è un approccio dinamico che permette di impiegare metodi di livello micro per fare luce su fenomeni di livello macro, come quelli sociali e cognitivi. Herring osserva come la CMDA sia in grado di applicare all'analisi della comunicazione mediata dal computer metodi adattati da discipline quali la linguistica, la comunicazione e la retorica;<sup>11</sup> inoltre, può comportare un'analisi qualitativa o quantitativa. In linea generale, «qualsiasi analisi del comportamento online fondata su osservazioni empiriche e testuali è un'analisi del discorso mediata dal computer».<sup>12</sup>

Tenuto conto del quadro generale entro cui si colloca il lavoro, l'analisi linguistica e pragmatico-funzionale della commutazione di codice partirà – come già anticipato – dagli assunti di Alfonzetti.<sup>13</sup> L'obiettivo della studiosa è stato quello di indagare la presenza e l'uso del dialetto catanese presso le generazioni più giovani, fornendo allo stesso tempo una descrizione linguistica a livello strutturale e pragmatico dei vari tipi di commutazione.

Per quanto riguarda la raccolta dati, è stato effettuato innanzitutto un campionamento accidentale contenente chat di WhatsApp. Per evitare un campionamento troppo sbilanciato per età si è ricorso a un piccolo campionamento a grappolo. Il corpus è inoltre sbilanciato per provenienza<sup>14</sup> per una questione di convenienza<sup>15</sup> di raccolta dati, motivato anche dall'interesse di chi scrive di indagare in parte la distribuzione del sardo. Gli informanti non sono stati informati della raccolta, pertanto non si è posto il problema del paradosso dell'osservatore:<sup>16</sup> i dati (spontanei) sono stati raccolti nell'arco dell'anno 2021 e in un momento successivo alla produzione degli stessi. Per ciascun informante sono stati poi raccolti i metadati, utili per la nostra seconda domanda di ricerca. Il corpus così ottenuto comprende 8 diverse chat (di cui due gruppi) per un totale di 11

<sup>11</sup> S.C. HERRING, *Computer-mediated discourse*, in *The Handbook of Discourse Analysis*, a cura di D. Schiffrin, D. Tannen, H. Hamilton, Blackwell Publishers, Oxford 2001, pp. 612-634.

<sup>12</sup> S. HERRING, *Computer-mediated discourse analysis*..., p. 340.

<sup>13</sup> G. ALFONZETTI, *I giovani e il code switching in Sicilia*.

<sup>14</sup> Nel dettaglio, 7 informanti provengono dalla provincia di Cagliari, 2 dalla provincia di Oristano, 1 dalla provincia di Piacenza e 1 dalla provincia di Frosinone.

<sup>15</sup> Gli informanti corrispondono qui alla rete digitale di chi scrive.

<sup>16</sup> W. LABOV, *The study of language in its social context*, in *Advances in the sociology of language*, vol. I: *Basic concepts, theories and problems: Alternative approaches*, a cura di J.A. Fishman, De Gruyter, Berlino 1971 (Contributions to the Sociology of Language. Volume 1).

informanti di età compresa tra i 22 e i 60 anni. Ciascuna chat comprende circa 100 messaggi. Le lingue rilevate, in ordine di frequenza, sono: l'italiano (lingua di partenza per ogni *switching*), il sardo, l'inglese, il tedesco, lo spagnolo e il romanesco.<sup>17</sup> In totale sono state rilevate 815 occorrenze di commutazione di codice.

#### 4. Analisi dei dati

Le commutazioni rilevate hanno tutte come base la lingua italiana, essendo gli informanti italofoeni. La scelta dell'italiano, infatti, viene mantenuta costante per tutta la durata delle interazioni e la CC risulta essere confinata alla sfera del dominio privato e non formale. Le lingue rilevate sono strettamente connesse alla composizione del repertorio linguistico individuale e dall'uso che i parlanti ne fanno dei codici linguistici. Si rileva che il sardo è presente in quasi tutte le chat, con una maggiore frequenza presso i parlanti più anziani; questi ultimi sono più facilmente bilingui rispetto ai giovani sardi, che si limitano a una più limitata gamma di espressioni linguistiche. Un aspetto interessante che è emerso e che riguarda i parlanti di sardo di età più avanzata è che questi ultimi preferiscono adottare la lingua sarda soltanto nell'oralità; pertanto, una buona quantità di commutazioni sono rilevabili nei messaggi vocali, mentre nei messaggi scritti ci si limita a poche parole o inserzioni molto brevi. Interrogando gli informanti è in effetti emerso che si preferisce usare l'italiano per i messaggi digitati perché non si conoscono bene le norme di ortografia sarda.

Una situazione opposta al sardo si riscontra con la lingua inglese, che risulta molto più frequente presso le generazioni più giovani e limitata a poche espressioni tra i parlanti di età maggiore. L'inglese è oggi la lingua franca nel mondo e su internet; ciò ha portato alla nascita di numerosi tecnicismi, ma anche di socialinismi,<sup>18</sup> che appaiono particolarmente frequenti anche nell'italiano comune. I giovani rappresentano la fetta di popolazione maggiormente presente sui social,<sup>19</sup> oltre al fatto che l'inglese

<sup>17</sup> Con "frequenza" intendiamo qui il numero di *switching* nella lingua di riferimento.

<sup>18</sup> I socialinismi sono anglicismi che connotano aspetti, azioni e comportamenti che tipicamente hanno luogo sui social network. Fonte: V. GHENO, *Social-linguistica. Italiano e italiani dei social network*, Franco Cesati Editore, Firenze 2017, p. 52.

<sup>19</sup> V. GHENO, *Social-linguistica...*, p. 41; E. PISTOLESI, *Il parlar spedito. L'italiano di chat, e-mail e sms*, Esedra, Padova 2004.

viene appreso fin dalle scuole elementari; questo ha contribuito a rendere i giovani d'oggi probabilmente più versatili nella lingua inglese che non in altre, e la competenza in questa lingua non si limita solitamente ad alcune parole apprese su internet. Tracce di altre lingue riguardano lo spagnolo, il tedesco e il dialetto romanesco. Come fa notare Gheno, «la presenza dello spagnolo è stata fatta risalire al *paninarese*, cioè al gergo di quel movimento giovanile che ebbe un certo successo durante gli anni Ottanta».<sup>20</sup> È da questo momento in poi che comincerebbero a diffondersi falsi ispanismi (es. *passami los libros, va bien, pregos*) ed espressioni fisse come *hola, que pasa, está bien* ecc. Quanto al tedesco, la presenza del codice è motivata dalla presenza dello stesso nei repertori individuali dei parlanti, altrimenti pressoché assente; si limita a poche espressioni o a stringhe più lunghe se da parte dei parlanti c'è l'intenzione precisa di voler far pratica con la lingua. Infine, si rileva il dialetto romanesco: si è parlato di «sregionalizzazione dei dialetti»,<sup>21</sup> ovvero la situazione che prevede la diffusione dei dialetti italiani anche in area extraregionale come mezzo di arricchimento della lingua usata. Tra i vari dialetti italiani, quello romanesco sembra assumere particolare prestigio ottenuto «sia grazie a una lunga tradizione di comici e cabarettisti romani, sia grazie al “fattore simpatia” che sembra portare con sé questa parlata».<sup>22</sup>

Entrando ora nel dettaglio dei tipi di CC, la distribuzione è risultata come indicato nella *Tabella 1*.

Lo *switching* extrafrasale risulta essere il più frequente di tutti, confermando dunque l'ipotesi iniziale. La più ridotta quantità di *switching* interfrasale e intrafrasale si ritiene che sia motivata dal fatto che entrambi richiedono un maggiore bilinguismo da parte dei parlanti. Il *code mixing* è comunque più frequente del *code switching*: i parlanti possiedono una buona competenza metalinguistica per includere nella sintassi italiana elementi delle altre lingue garantendo comunque la grammaticalità della frase. I casi di *code switching* riguardano invece due diverse situazioni: in un primo caso, si verifica un *code switching* (in particolare, ita > srd) motivato a livello comunicativo; in un secondo caso, si verifica un *code switching* (più precisamente, ita > deu) che non ha una vera e propria

<sup>20</sup> V. GHENO, *Social-linguistica...*, p. 59.

<sup>21</sup> F. URSINI, *La lingua dei giovani e i nuovi media: gli SMS*, in *Forme della comunicazione giovanile*, atti del convegno di Udine (8 maggio 2003), a cura di F. Fusco e C. Marcato, Il Calamo, Roma 2005, pp. 323-336.

<sup>22</sup> V. GHENO, *Social-linguistica...*, p. 62.

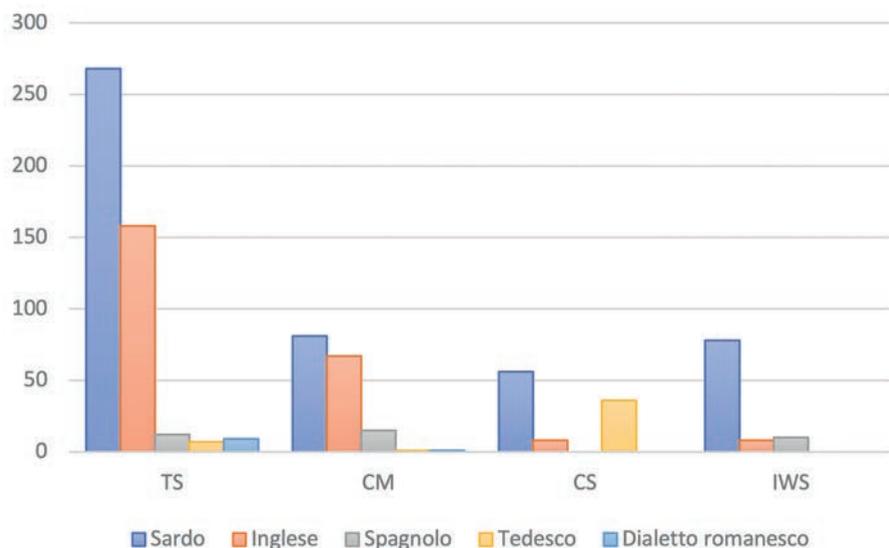


Tabella 1. Distribuzione tipi di CC anche in relazione alla lingua.

funzione comunicativa: i parlanti hanno in comune questa lingua e di comune accordo passano al tedesco (il passaggio avviene con una richiesta esplicita o implicita) con l'obiettivo di praticare il codice. Essendo una lingua che non padroneggiano bene, il ritorno all'italiano è determinato dal tipo di argomento e dalla necessità di comunicare in tempi brevi i propri pensieri. Infine, si è rilevato che l'*intra-word switching* (IWS) non risulta così frequente come ipotizzato all'inizio. I casi di IWS con funzione ludica presso i parlanti più giovani sono stati rilevati in diverse interazioni, ma ciò che emerge in modo più rilevante è la fusione tra italiano e sardo a livello di parola. Il sardo, lingua di minoranza in regressione, comprende due principali varietà: il sardo logudorese-nuorese e il sardo campidanese. La varietà di sardo presente nel corpus è la seconda, che a sua volta si suddivide in alcune sottovarietà. Essendo quasi tutti gli informanti provenienti dalla provincia di Cagliari, la maggior parte degli *switching* è pertanto in dialetto cagliaritano, «spesso considerato il più italianizzato del gruppo linguistico sardo»,<sup>23</sup> e questo spiegherebbe anche la presenza di numerosi ibridismi.

<sup>23</sup> G. DEPAU, *Osservazioni sul code-switching Italiano-dialetto nell'area urbana di Cagliari*, in *CILPR XXV-25° Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, De Gruyter, Innsbruck 2007, pp. 71-82.

Alcuni degli *switching* rilevati sono difficili da collocare in uno dei quattro tipi. È il caso dell'esempio (1):<sup>24</sup>

(1)

NQ: Che seminario stai seguendo?

LC: \*immagine omessa [foto; risposta]

LC: La mediazione linguistica incontra il m del lavoro

LC: *Piccolina la craba* quella di destra

LC: Non hai capito le cose che ci sta dicendo

L'espressione *piccolina la craba* è la forma italianizzata (ma solo parzialmente) del sardo *pitticca sa craba*, che significa “grande capra” (*piccolina* è ironico), quindi il significato è “persona stupida”. L'espressione *piccolina/o il/la* + nome (dispregiativo) per manifestare sentimenti negativi è piuttosto diffusa nell'area del Campidano. Si è deciso di trattare tali fenomeni come casi di *code mixing* tra una forma italiana – ma, ricordiamo, traduzione diretta del sardo – e una parola sarda, in quanto difficili da trattare in maniera univoca.

#### 4.1. Analisi linguistica e pragmatico-funzionale

Entrando ora nel dettaglio dell'analisi linguistica e pragmatico-funzionale dei vari tipi di commutazione di codice, il *tag switching* (TS), come detto, è il tipo più frequente, per due motivi: da un lato, i parlanti hanno una conoscenza frammentata della lingua e, dall'altra, essendo le interazioni tutte in italiano, l'utilizzo di elementi linguistici isolati in un altro codice svolge una funzione stilistico-espressiva. È emerso che la maggior

<sup>24</sup> Alcune precisazioni a proposito delle convenzioni usate per riportare i dati. A ciascun informante è assegnata una sigla formata dalla terza lettera del nome e dall'iniziale della città di provenienza. Sempre per motivi di privacy, i nomi delle vie sono stati sostituiti con @luogo e i cognomi con i colori. Tutte le immagini sono omesse e indicato tra parentesi se si tratta di foto, gif o stickers; inoltre, viene indicata la funzione svolta dall'immagine, per esempio se si tratta di una risposta a un messaggio o una condivisione che segnala l'inizio della conversazione. Per quanto riguarda gli audio, questi sono stati trascritti e segnalati con la dicitura \*audio\* posta dopo la sigla dell'informante. Le pause dei parlanti nei messaggi orali vengono segnalati dalla barra | per agevolarne la lettura. Se viene riportato soltanto una parte del messaggio, questo viene indicato con [...]. Le informazioni extralinguistiche, come per esempio una risata, viene indicata con \*ride\*. Infine, i due punti : segnalano un suono prolungato.

parte delle commutazioni di tipo TS è una interiezione impropria.<sup>25</sup> Per comodità distingueremo le interiezioni improprie formate da un'unica parola (interiezioni improprie semplici) da quelle formate da più parole (interiezioni improprie complesse). Tra le interiezioni semplici più frequenti rileviamo srd. *ajò*, srd. *cess*, srd. *oja*, srd. *minca*, eng. *fuck*, dialetto romanesco *'mazza*. *Ajò* significa “andiamo” o “dai” e può assumere due principali valori pragmatici: può essere usata come interiezione relativa alla forza illocutiva con funzione di incitazione; oppure, se mantenuto il significato letterale (anche se più enfatico), esprime una sorta di invito e/o proposta, come in *ajò in gelateria* (ita. “andiamo in gelateria”). *Cess* (da *cessu*) è una interiezione di stupore e/o disappunto; le varianti sono: *cessu cessu* o *ce*, anche con allungamento vocalico.<sup>26</sup> *Oja* è usata per esprimere dolore, ma non ha necessariamente valore negativo: viene spesso usato nel contesto *oja, che ridere*, ed è la variante sarda dell'italiano *ohi*. *Minca*, che deriva dallo stesso lessema sardo (ita. “pene”), è una interiezione plurivoca molto usata tra i giovani cagliaritani; rappresenta in alcuni casi un'interiezione informativa, denotante disappunto, sorpresa o approvazione, mentre in altri è piuttosto ottativa, del tutto assimilabile a una forma di imprecazione. A seconda del grado di sorpresa, disappunto o approvazione si rilevano altre varianti come *minca mia* (lett. “il mio pene”). Data la frequenza piuttosto alta di questa espressione presso parlanti giovani, si potrebbe parlare di un regionalismo che caratterizza il linguaggio giovanile più propriamente inteso.

Singole parole come aggettivi, nomi e verbi possono essere usate con funzione interiettiva: il nome sardo *callona* (ita. “cogliona”), come interiezione di insulto; l'aggettivo sardo *belliscedda*, (ita. “che carina”), usato per esprimere apprezzamento, anche in senso ironico; il verbo sardo *fri-gadindi* (ita. “fregatene”) usato come incitazione, spesso accompagnato

<sup>25</sup> Le interiezioni improprie sono quelle voci appartenenti al sistema lessicale che hanno assunto il valore di frase intera e possono derivare da nomi, verbi, aggettivi e avverbi. Si distinguono dalle interiezioni “proprie” o “univoche” che non derivano da alcun lessema e hanno un valore sempre olofrastico. Fonte: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/interiezione\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/interiezione_(Enciclopedia-dell'Italiano)/>) (ultima consultazione: 21 marzo 2022).

<sup>26</sup> L'allungamento vocalico è uno dei tratti caratteristici delle varietà del web, generalmente impiegato per ricalcare il parlato. L'allungamento può riguardare anche la consonante, come accade nel sardo *cesssss*, molto frequente nell'oralità e nelle varietà del web. Fonte: G. FIORENTINO, *Sociolinguistica della scrittura: varietà del web nel repertorio italiano*, in “CLUB Working Papers in Linguistics”, 2 (2018).

dal segnale discorsivo rafforzativo *ma*; il nome sardo *ganiscedda* (ita. “che voglia”) usato per esprimere riluttanza. Nel computo delle interiezioni semplici vi sono anche le tachigrafie (es. srd. *tgz* > *tagazzu*, eng. *wtf* > *what the fuck*, entrambe con lo stesso significato), interiezioni espositive di esultanza (es. eng. *yuppy*, *ye*, *biitch*, srd. *esss*, deu. *super*, *wüunderschon*, dialetto romanesco *daje*, talvolta anche come disapprovazione), fumettosi (eng. *fuuu*, per manifestare stati d’animo negativi come rabbia, disapprovazione, indignazione o come sostituzione dell’imprecazione *fuck*),<sup>27</sup> interiezioni di tristezza e/o disapprovazione (srd. *baiddoi*, eng. *fail*, eng. *cringe*, eng. *sigh*), interiezioni ironiche di sorpresa, come il sardo *spantu*.

Molte delle interiezioni complesse sono interiezioni comportative che esprimono imprecazioni o insulti. La lingua prevalente in questo è il sardo, grazie al quale si possono manifestare stati d’animo negativi attraverso locuzioni esclamative del tutto assenti nella lingua italiana oppure lo si predilige perché ritenuto più espressivo: *scetti accallonara* (ita. “molto rincoglionita”), *la is callonisi* (lett. “i coglioni”, ita. “che palle”; spesso contratto in *scallonisi* o abbreviato in *scall* tra giovani), *su cunnu de aundi* (lett. “la figa del dove”, ita. “porca troia”), *sa mamma chi du sa fattusu* (lett. “la mamma che lo ha fatto”, ita. “maledetta chi l’ha partorito”), *malarittu siara* (ita. “che sia maledetto”). Altre interiezioni esclamative connotate negativamente (ma non definibili come imprecazioni) sono: srd. *po carirari* (ita. “per carità”), srd. *ta dannu* (ita. “che danno”), srd. *ta arrori* (ita. “che spavento”, in senso dispregiativo verso qualcuno o qualcosa), srd. *pitticcu su casinu* (lett. “piccolo il casino” in senso ironico), *ta lastima* (anche attaccato, “che peccato” in senso ironico, generalmente detto a qualcuno verso cui si prova *Schadenfreude*) eng. *oh god*, eng. *oh my*, deu. *oh mein gott*, srd. *ma gandu mai* (ita. “ma quando mai”), srd. *ta leggiu* (ita. “che brutto”, sia per persone che per oggetti). A questi si aggiungono interiezioni complesse comportative di vario genere:

- affetto: eng. *love u*, con ortografia tipica della varietà del web;
- saluto: srd. *a si biri*, ita. “ci vediamo”; srd. *a crasi*, ita. “a domani”; srd. *a pustisi*, ita. “a dopo”; srd. *c’intendesusu* (ita. “ci sentiamo”), esp. *hola*, eng. *bye*, deu. *hallo*;
- augurio: eng. *good luck*, esp. *feliz cumple*;

<sup>27</sup> I fumettosi nascono sui social network e sono tipici delle varietà del web. Sembrano essere prevalentemente presenti nelle varietà scritte informali che non nelle varietà parlate informali. Fonte: V. GHENO, *Social-linguistica...*, p. 78.

- cortesia: esp. *muchas gracias*, eng. *thank u*, anche *thank you very moccio* (si gioca sulla somiglianza fonetica tra *much* inglese e *moccio* italiano), eng. *no problem* o *no probl*, anche usata in risposta a una espressione di rimpianto con funzione di *negative-face-threatening strategy*;
- interiezioni improprie di disapprovazione: eng. *no words*, eng. *no comment*.

Altri TS sono:

- tormentoni, anche con storpiatura fonetica, molto diffusi tra i giovani, che giocano con le lingue a vari livelli: *shok*, *beecheeuuz in mai maind iz totali conectid*;<sup>28</sup>
- acronimi (soprattutto inglesi): *lol*, *omg* (per dare enfasi, anche con allungamento vocalico, ripetizione e/o maiuscolo), *bf* (da *boyfriend*), eng. *lmao*;
- vari segnali discorsivi, come quelli di richiesta di attenzione (srd. *castia*, ita. “guarda”; srd. *ascurta*, ita. “ascolta”), di riformulazione (eng. *actually*, eng. *I mean*), di richiesta di attenzione (srd. *enzà*, molto informale e comune tra i giovani cagliaritari);
- allocutivi: eng. *baby*, srd. *sa sposa*, srd. *ninnu* (ita. “bambino”), eng. *guys* (con funzione di citazione), deu. *oma* (ita. “nonna”), esp. *amigo/a*, deu. *Mädchen* (ita. “ragazze”);
- espressioni idiomatiche e colloquiali: srd. *fattu*, *cottu e calandeddu* (“fatto, cotto e mangiato”, dicesi di chi prende decisioni frettolosamente), eng. *I’m in* (ita. “ci sto”);
- proverbi: srd. *peddi mala non di moriri* (lett. “pelle cattiva non muore”), srd. *chi tenniri santusu in corte non timiri sa morti* (ita. “chi ha santi attorno non teme la morte”);
- avverbi positivi e negativi olofrastici: eng. *yep*, eng. *yup*, eng. *yes*, srd. *eja*, eng. *nope*, deu. *nein*, deu. *ja*;
- locuzioni interiettive di conferma e approvazione: eng. *absolutely*, srd. *a postu*, srd. *diarerusu* (ita. “davvero”), esp. *está bien*, esp. *muy bien*, deu. *genau* (ita. “esatto”), eng. *perfect*;

<sup>28</sup> Il *meme* è basato su un discorso in inglese pronunciato da Matteo Renzi e che aveva provocato grande ilarità <<https://www.youtube.com/watch?v=9h2IBZzK5oM>> (ultima consultazione: 21 marzo 2022).

Il secondo tipo di CC più frequente è il *code-mixing* che, come si rileva dal grafico sopra, riguarda prevalentemente il sardo e l'inglese, pochissimi *switching* sono in spagnolo e rarissimi in tedesco e in dialetto romanesco. Il CM verso il sardo accomuna sia i parlanti più giovani che i parlanti più grandi, mentre il CM verso l'inglese è presente solo nei parlanti giovani. Un'altra differenza è che, se la lingua selezionata è il sardo, i parlanti più giovani (*semi-speakers*) sembrano più che altro commutare singoli lessemi, mentre i parlanti più grandi commutano più elementi assieme e non si riducono ai nomi, essendo loro maggiormente bilingui. Lo *switching* può interessare diverse categorie:

## (2) INTERE PROPOSIZIONI

ZS \*audio\*: mo' io e babbo stanotte vestiti lui da diabolik e io da eva kant andiamo con una tanica di benzina e di donausu fogu perché mi sa che qui non è rimasta: non è rimasta altra soluzione | *titzia du cruxiara*<sup>29</sup>

## (3) COSTITUENTI MAGGIORI

NQ \*audio\*: allora la Verdi la Rossi | *s'atra callona*<sup>30</sup> come si chiama la: Gialla: | cazzo si chiama | Gia: Giallo vabbè' qualcosa del genere | sono amiche strette quindi può essere che ci sia LA GIALLI non la Giallo | la Gialli può essere che ci sia in quel gruppo di merda (SINTAGMA NOMINALE)

IQ: Nella piazza gente *mali pigara*<sup>31</sup> (SINTAGMA AGGETTIVALE)

## (4) SINGOLI LESSEMI

LC: Tu come va con le *lessons* (NOME)

UC: Io ci *seu*<sup>32</sup> (VERBO)

RS: *Also* la Perez se ne va l'anno prossimo  (AVVERBIO)

NQ \*audio\*: [...] alla fine mi sono detta ma sì facciamo antropologia culturale anche se avrei voluto fare istituzioni di logica però ce è uno sbatti non avevo voglia di *scimprarmi* quindi ho scelto una cosa molto più *easy*<sup>33</sup> (AGGETTIVO)

<sup>29</sup> Traduzione: e gli diamo fuoco | giustizia lo perseguiti. *Titzia du cruxiara* è TS, in particolare una imprecazione.

<sup>30</sup> Traduzione: l'altra cogliona.

<sup>31</sup> Traduzione: messa male.

<sup>32</sup> Traduzione: sono.

<sup>33</sup> *Easy*, come altre parole inglesi (es. *trash*, *cringe*, *top* ecc.) ha una frequenza piuttosto alta presso i giovani. Si potrebbe meglio pensare a degli anglicismi caratteristici della lingua dei giovani d'oggi, e quindi si dovrebbe più propriamente parlare di prestiti. D'al-

## (5) RAGGED SWITCHING

DC \*audio\*: c'è caldo *de si creppai* | che poi ieri ha vinto l'Italia *su cunno de aundi* devi vedere qui con trombe con cose | tutti senza mascherina si sono tutti | perché ho letto oggi internet | erano tutti in piazza yenne a fare casino con striscioni con tutto [...]<sup>34</sup>

Il *code-switching* nel corpus riguarda prevalentemente il sardo, seguito poi dal tedesco e infine dall'inglese. La presenza del CS tedesco, come già sottolineato, è motivata dal fatto che gli informanti hanno a disposizione questa lingua nel loro repertorio linguistico individuale e l'intento è quello di praticare un codice che ancora non si padroneggia bene; pertanto, la commutazione qui non svolge una particolare funzione comunicativa. L'interesse di voler comunicare in un'altra lingua viene espresso esplicitamente con una richiesta oppure implicitamente:

## (6)

CC: \*immagine omessa [foto; condivisione]\* Ich ruhe mich aus 🤔🤔🤔 Ich schaue einen deutschen Film

NQ: *Du brauchst es! Ich mache gerade ein Referat für Computerlinguistik-Prüfung und ich habe keine Luuuust*

UC: Si si ma nella mia testa se aprivi la finestra aprivi pure quelle 🤔🤔🤔

UC: Welcher Film? 😊<sup>35</sup>

Fino alla stringa precedente rispetto all'estratto riportato in (6), i parlanti usavano l'italiano. CC, inviando una foto e commentando la stessa in tedesco, manifesta il desiderio implicito di voler commutare al tedesco. Ciò che funge da *trigger* dello *switching* è il cambio di argomento repentino. Infatti, UC risponde al nuovo argomento in tedesco ma quello precedente lo conclude in italiano. La maggior parte degli *switching* ora sarà *deu > ita* e riguarderà più che altro casi di TS (es. interiezioni come *boh*). Il mantenimento del tedesco è garantito fin tanto che l'argomento di cui si parla è semplice e non richiede troppo impegno dai parlanti per

tra parte, *scimprarmi* (dal sardo *a mi scimprai*, significato "incasinarmi") è stato trattato qui come un fenomeno di IWS; anche in questo caso, si potrebbe trattare come un regionalismo data la sua frequenza presso parlanti che condividono la stessa provenienza.

<sup>34</sup> Traduzione: da morire | porca puttana. *Su cunno de aundi* è TS e imprecazione.

<sup>35</sup> Traduzione: CC: mi riposo | sto guardando un film; NQ: ne hai bisogno! | Io sto facendo la tesina per l'esame di linguistica computazionale e non ne ho voglia; UC: Che film?

formulare le risposte. Quando, invece, la conversazione ha sempre come base l'italiano si verificano perlopiù casi di TS ita > deu (es. allocutivo *Mädchen* e la locuzione interiettiva *oh mein Gott*).

Quanto al sardo, la maggior parte dei CS avviene tra i parlanti più grandi in quanto maggiormente bilingui, anche se pure in questo caso si riscontra la difficoltà a mantenere il sardo per lungo tempo. Infatti, la netta maggioranza delle commutazioni ita > srd è seguita dal ritorno al codice di partenza alla fine della frase commutata, oppure si conclude la frase in sardo ma l'interlocutore può decidere se continuare o meno in sardo. Risulta, inoltre, che la maggioranza delle frasi con sintagma verbale commutate in sardo è costituita da frasi molto brevi e con struttura sintattica elementare, alcune delle quali sono locuzioni più o meno cristallizzate; in quest'ultimo caso, come anche fatto notare da Alfonzetti,<sup>36</sup> sarebbe più appropriato parlare di «inserzione di brevi e semplici frasi [sarde] in un discorso altrimenti in italiano».

(7)

IQ \*audio\*: *eja* sono appena rientrata dovevo andare alla onlus per farmi una passeggiata a portare delle tazzine che non vuole nessuno e: mi sono guardata tutti i libri | tutte le cose | ho preso quattro libri a Francesca anche se due li devo restituire perché Verga non le piace e neanche gli aforismi | poi sono andata al Conad e ho fatto affari perché con cinque euro ho comprato un sacco di cosa | e poi *seu torrara stanca motta poitta c'è una basca de morri* | e Silvia è sempre lì rinchiusa e io coricata con i gatti \*ride\* | e *tui itta ses fendi? No ses bessia mancu oi?*<sup>37</sup>

(8)

ZS \*audio\*: di Truzzu non me ne frega un cazzo perché io vivo in un paesino [...] Truzzu *non mindi frigara nudda* | non è la mia città quindi non me ne frega nulla | *s'aliga: s'aliga* com'è possibile che noi 130 abitanti tutti vecchi | siamo riusciti a organizzarci e *aliga non c'ind'è* | è che c'è un sacco di gente che non paga e purtroppo non ha i bidoni i così e quindi *da furiara aicci* | perché c'è per esempio in @luogo tutta una parte pulitissima e l'altro lato che fa schifo | perché da un lato pagano le tasse e l'altro no \*ride\*<sup>38</sup>

<sup>36</sup> G. ALFONZETTI, *I giovani e il code switching in Sicilia*, p. 64.

<sup>37</sup> Traduzione: sono tornata stanca morta perché c'è un caldo boia | e tu cosa stai facendo? Non sei uscita manco oggi? Qui il parlante fa una commutazione verso l'italiano, anziché mantenere il sardo (in tal caso, avrebbe dovuto usare *c'esti* anziché l'italiano *c'è*).

<sup>38</sup> Traduzione: di Truzzu non me ne frega nulla | l'immondizia | immondizia non ce n'è | la butta così.

Lo stesso discorso sulle inserzioni di brevi e semplici frasi può essere fatto per l'inglese. In un solo caso si riscontra un mantenimento dell'inglese abbastanza costante e per diverse battute. La scelta del *code switching* è qui motivata più dall'intento ludico: i parlanti scelgono di passare a questa lingua da un lato per attenuare un pensiero potenzialmente scomodo, dall'altro per mettere il focus su una informazione o, semplicemente, per garantire un tono più espressivo all'interazione. In altre occasioni, la commutazione ha una funzione di citazione, ma sempre in situazioni in cui si voglia suscitare ilarità.

La funzione nettamente prevalente delle commutazioni, soprattutto quando si tratta di sardo, è di tipo stilistico-espressivo. Il ricorso alla lingua locale presso parlanti che usano l'italiano come mezzo di comunicazione principale sembra essere usato soprattutto nella comunicazione spiritosa. Laddove si raccontino degli aneddoti, la scelta di questo idioma sia nelle commutazioni interfrasali che in quelle intrafrasali ed extrafrasali garantisce sicuramente maggiori risate che non il semplice italiano. Possiamo, dunque, condividere quanto detto da Alfonzetti<sup>39</sup> relativamente alle funzionalità, ovvero che il passaggio all'altro codice segnala, da un lato, un cambiamento nella chiave del discorso in senso ludico, comico, scherzoso, ironico, sarcastico, e modula, dall'altra, per lo più in senso rafforzativo, l'intensità di atti nei quali il parlante pone in primo piano l'espressione di emozioni o atteggiamenti, di segno positivo o negativo, verso il destinatario, verso terze persone o più in generale, verso l'oggetto del discorso.

Infine, si riscontrano casi di *intra-word switching*, anche noti come ibridismi. Le lingue interessate, in questo caso, sono il sardo, l'inglese e lo spagnolo. La lingua locale ha ovviamente una maggiore influenza ma emergono comunque le evidenze sulla popolarità della lingua inglese come lingua di internet. Una principale distinzione che viene fatta è quella tra ibridismi che assumono lo status di prestiti e quelli che non lo assumono. La lingua locale, a tal proposito, gioca un ruolo fondamentale: si riscontrano numerosissimi casi in cui italiano e sardo si mescolano dando vita a lessemi molto frequenti nella popolazione. Quello che accade dal punto di vista morfologico è l'unione della radice sarda con morfema derivazionale e/o grammaticale italiano. Si tratta di forme italianizzate perché esiste un corrispettivo sardo che interessa entrambi

<sup>39</sup> *Ibi*, p. 86.

i morfemi. Dal punto di vista della classe grammaticale, tali ibridismi sono nomi, verbi e aggettivi. Alcuni esempi sono: *bogare*, dal sardo *bogai* che significa “togliersi da mezzo i piedi”; *sbroccato*, dal sardo *sbroccau* che significa “vomitato”; *scallando*, dal sardo *scallendi* (forma gerundiva dell’infinito *scallai* o del riflessivo *scallendisiri*) che può assumere diversi significati a seconda del contesto, come “morire dal caldo” o “rompersi/rompere”. Generalmente la formazione degli ibridismi avviene sostituendo il suffisso sardo con il suffisso italiano, ma può anche accadere che si formino delle parole *ad hoc* sfruttando il materiale di entrambi i sistemi: *sganito* (lo si dice di sé stessi quando non si ha voglia di fare nulla, quasi apatico) è un ibridismo formato dalla radice sarda *gana* (“voglia”) con prefisso privativo italiano *s-* e suffisso grammaticale *ito*; è una forma ibrida a tutti gli effetti perché non deriva da una precisa parola sarda (non esiste, infatti, *\*sganau*). A questi casi si aggiungono quelli che ora chiamiamo ibridismi occasionali, ovvero termini ludici creati dai parlanti usando il materiale linguistico a disposizione. In una delle interiezioni raccolte, NQ racconta a LC dell’ennesimo esame superato con successo e LC risponde con un audio in cui dice *brava sbagonchiella*. Il parlante ha qui palesemente giocato con il materiale linguistico a lui noto: prefisso con valore rafforzativo e italiano *s-* + ibridismo *bagonchio* (srd. *bagonchi*, ita. “testone”, sia letteralmente che figurativamente) + suffisso diminutivo italiano *ella*. *Sbagonchiella* assume così il significato di “piccola cervellona”.

Altri esempi di ibridismi occasionali hanno riguardato: termini formati da lessema sardo e suffisso derivazionale italiano (*ginughite* da srd. *ginugu* + it. *-ite*, con il significato di “malattia infiammatoria al ginocchio”); fusione tra due parole (in particolare, un lessema e un cognome) con somiglianza fonetica e il risultato è una neoformazione ludica;<sup>40</sup> termine formato esclusivamente da materiale sardo (si potrebbe parlare più propriamente di neologismi), come in *alighendi*,<sup>41</sup> costituito da radice lessicale sarda (*aliga*, ovvero “immondizia”) e suffisso sardo gerundivo *-endi*.

<sup>40</sup> Per motivi di privacy non viene riportato l’esempio perché ha riguardato il cognome di un docente universitario.

<sup>41</sup> Nell’area cagliaritano, soprattutto tra giovani, si usa il suffisso gerundivo sardo *-endi* anche per finalità comiche. Il suffisso crea, naturalmente, nuove forme verbali ma la radice (in una qualsiasi lingua) può essere sia verbale che nominale, come nel caso di *alighendi* (N + *-endi*). Il significato è, pertanto, aspettuale e, a seconda della semantica della radice, la comicità è garantita data l’assurdità che ne può derivare (es. *biscottendi*).

Anche per l'inglese (anche se con frequenza minore) si rileva la stessa situazione (es. *googlo*, *fashissima*, *switcha*). Si rilevano, inoltre, maccheronismi, ovvero anglismi ibridi formati da materiale linguistico inglese adattato all'italiano secondo la pronuncia (es. *oies* da *oh yes*), tipico delle varietà del web ludiche. Ibridismi spagnoli hanno riguardato *biene* (da *bien*) e *soldis*, con l'aggiunta del morfema plurale spagnolo al termine italiano (un caso di paninarese).

## 5. Conclusioni

La commutazione di codice può essere annoverata tra i fenomeni delle varietà del web e, tra parlanti italofofoni, è particolarmente frequente nei contesti informali laddove si voglia assolvere a una qualche funzione stilistico-espressiva. Ci ritroviamo anche di fronte a casi di detabuizzazione linguistica, in cui forme scatologiche, anche blasfeme, possono essere tranquillamente usate per intenti ludici. A tal proposito, la lingua locale sembra assumere un ruolo fondamentale rispetto agli altri codici rilevati, con qualche distinzione legata alla variabile età in termini di quantità e tipi di commutazione. L'inglese sembra prevalere laddove sia richiesta immediatezza comunicativa e sappiamo che la lingua inglese è spesso considerata una lingua concisa. Inoltre, si riconferma la caratteristica dell'inglese di essere considerata la "lingua di internet", anche se maggiormente presente tra parlanti più giovani. Il tedesco non è sicuramente lingua di internet; allo stesso tempo, il dialetto romanesco e lo spagnolo si riducono a poche espressioni. L'uso dei vari codici è comunque strettamente correlato alla configurazione interna del repertorio linguistico individuale, e questo giustifica la presenza massiccia del tedesco che non svolge una precisa funzione comunicativa e la distribuzione dei vari tipi di CC a seconda della fascia d'età. D'altra parte, l'analisi linguistica ha confermato la netta prevalenza del tipo TS in una comunicazione che altrimenti si svolgerebbe tutta in italiano, confermando anche la caratteristica dei giovani sardi come *semi-speakers*. Seguono i casi di CM che hanno interessato anche parole che possono essere annoverate nel quadro dei prestiti, così come molti ibridismi; è, infine, nei casi di CS in cui emergono le maggiori differenze legate alla variabile età e alla configurazione dei repertori linguistici.

ROSACHIARA MONOPOLI

# Dal dramma comico al romanzo: indagine critica di un possibile precedente

## 1. Introduzione

Nella trattazione manualistica dei romanzi di età ellenistica e imperiale viene spesso evidenziato come all'interno delle fonti antiche non si possa rintracciare un termine univoco per la definizione del loro genere di appartenenza. I maggiori studiosi di queste opere hanno però sempre tentato di ricondurle a un unico genere letterario o comunque, qualora abbiano considerato il romanzo come frutto della commistione di molteplici modelli narrativi, a un unico processo di formazione. Tale tentativo si è rivelato specialmente infruttuoso dal momento che non ci è dato di sapere neppure se gli antichi considerassero tutte le narrazioni cosiddette romanzesche come appartenenti alla medesima tipologia. La comprensione del fenomeno è poi ulteriormente complicata dalla scarsa consistenza numerica delle opere venute in luce e dalla loro appartenenza esclusiva all'età ellenistica e imperiale.

D'altro canto le cinque opere meglio note perché incluse nel "canone" antico e tramandate fino al Medioevo, tutte incentrate sull'amore in-crollabilmente fedele tra due giovani, suggeriscono la comparazione non tanto con il romanzo moderno *tout court*, quanto con il romanzo rosa o, al più, con il romanzo di formazione.

Il discorso sembra diverso per le narrazioni restituite dai ritrovamenti papiracei, anche se il loro stato frammentario consente analisi di minore estensione. Frammenti come quelli del *Romanzo di Nino e Semiramide*, del *Romanzo di Iolao*, del *Romanzo di Protagora*, eccf., lasciano intravedere orizzonti tematici più ampi: racconti con prevalenza di motivi erotici su quelli sentimentali, una comicità più grottesca, cornici storiche e ambientazioni esotiche, narrazioni fantastiche paragonabili a quelle luciane.

Un ulteriore punto di interesse è costituito dalle tracce della varietà non solo dei prodotti letterari in sé, ma anche del ventaglio tipologico dei loro fruitori, i quali potevano includere anche esponenti delle classi sociali meno elevate. Per questo aspetto, almeno per alcuni romanzi, la critica ha fatto ricorso alla categoria di "letteratura di consumo".

Questo articolo muove dunque dall'idea che l'indeterminatezza terminologica che si riscontra negli autori antichi circa la definizione del "romanzo" dipenda da una reale disomogeneità del "genere". Più in particolare, esso indaga un terreno ancora poco studiato, cioè i rapporti della produzione romanzesca con la commedia greca di età classica ed ellenistica, spingendosi a valutare se e in che misura l'opera di Aristofane possa essere annoverata fra i precedenti del romanzo o di alcuni dei suoi sottogeneri.<sup>1</sup>

## 2.1 Il canone medievale

La storia degli studi sul romanzo è divisa nettamente dallo spartiacque del 1893, data in cui venne pubblicato il primo frammento papiraceo del *Romanzo di Nino*. Fino a quel momento la critica conosceva soltanto le cinque opere di tradizione diretta. Secondo il loro presumibile ordine cronologico esse sono: *Le avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone di Afrodisia, I sec. d.C.; *Abrocome e Anzia* di Senofonte Efesio, II sec. d.C.; *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, II sec. d.C.; *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista, seconda metà del II-III sec. d.C.; *Le etiopiche o Teagene e Cariclea* di Eliodoro di Emesa, IV sec. d.C.

A questi, sotto la denominazione convenzionale di Ἐρωτικῶν λόγων συγγραφεῖς o *Erotici scriptores Graeci*, negli studi si aggiungono tradizionalmente i riassunti, conservati nella *Biblioteca* del patriarca Fozio, di *Le incredibili avventure al di là da Tule* di Antonio Diogene (seconda metà del I sec. d.C.) e di *Le babiloniche o Rodane e Sinonide* di Giamblico (II sec. d.C.).

In traduzioni latine di età molto tarda sono pervenuti il *Romanzo di Ditti*, di Ditti Cretese, e il *Romanzo di Darete*, di Darete Frigio (I sec. d.C.), oltre al romanzo di autore sconosciuto e contenuto aretalogico *Apollonio re di Tiro*, del II sec. d.C.

Un ruolo fondamentale per questo ambito di studi rivestono i due romanzi latini, il *Satyricon* di Petronio (I sec. d.C.) e *Le metamorfosi* o *L'asino d'oro* di Apuleio (II sec. d.C.). È indubbio che essi vadano ascritti

<sup>1</sup> Questo contributo è una sintesi della tesi *Dal dramma comico al romanzo: indagine critica di un possibile precedente*, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici, corso di laurea triennale in Lettere, rel. prof. Fausto Montana, corr. prof. Anna Albertina Beltrametti, a.a. 2020-2021.

alla medesima temperie culturale delle coeve narrazioni in prosa in lingua greca.

Vi sono poi alcune narrazioni liminali che ha senso accostare alla categoria di romanzo soltanto se si adotta una definizione a maglie larghe, cioè di narrazione relativamente estesa destinata a intrattenere, ma che non hanno molte caratteristiche in comune con gli esemplari del canone.

Fra questi bisogna includere in primo luogo il *Romanzo di Alessandro* dello pseudo-Callistene, raccolta di episodi e aneddoti leggendari incentrati sulla figura di Alessandro Magno, principalmente di epoca ellenistica, confluiti da occidente e oriente in una narrazione che porta le marche delle sue molteplici superfetazioni. Se ne possiedono diverse versioni e traduzioni in varie lingue, fra cui latino, siriano, arabo, ebraico e persiano. La prima è in greco antico e risale al III sec. a.C.

Come un insieme di vari racconti e tradizioni, frutto di una lunga trasmissione per via orale, si presenta anche il *Romanzo o Vita di Esopo*, narrazione biografica delle vicende del celebre favolista schiavo, caratterizzata da un tono ironico e sentenzioso. La sua prima versione scritta sarebbe risalente al I-II sec. d.C.

Anche la complessa opera *Storia vera* di Luciano di Samosata (II sec. d.C.) mostra caratteristiche in comune con i romanzi, e in particolare con *Le incredibili avventure al di là da Tule* e *Le babiloniche*, più spiccatamente fantastici e caratterizzati da una netta predominanza del tema del viaggio su quello amoroso.

Nel corpus luciano è stato trasmesso altresì il romanzetto *Lucio o l'asino*, del II sec. d.C., che condivide il nucleo narrativo con *Le metamorfosi* di Apuleio e forse con *Le metamorfosi* che il patriarca Fozio attribuisce a Lucio di Patre, per il resto sconosciuto.

## 2.2 I ritrovamenti papiracei

Il patrimonio superstite di tradizione medievale fu la base sulla quale Erwin Rohde formulò le sue teorie sulle origini del romanzo e sulla datazione degli scrittori del canone, poi pubblicate a Lipsia, nel 1876, in *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Egli ritenne che il romanzo fosse un prodotto dell'età imperiale e, per ciò stesso – all'interno di una visione dello sviluppo della civiltà antica di tipo classicista ed evoluzionista –, estenuato e scadente e collocò al primo posto nella cronologia degli autori Giamblico, nel II sec. d.C., e all'ultimo Caritone di Afrodizia,

nel V. Questa ricostruzione fu smentita meno di vent'anni più tardi dalla pubblicazione del primo frammento del *Romanzo di Nino* (restituito da P.Berol.inv. 6926, di provenienza sconosciuta e conservato presso la collezione di Berlino), a opera di Ulrich Wilcken sulla rivista "Hermes".<sup>2</sup>

Il reperto apparve subito importante per due aspetti distinti: da un lato il romanzo documentò una, pur sfumata, ambientazione storica; dall'altro, la presenza sul *verso* del papiro di una nota contabile datata al 101 d.C. consentì la collocazione di questa copia del *Romanzo di Nino* a un'epoca non posteriore al I sec. d.C.

Partendo da questo sicuro *terminus ante quem*, Wilcken ipotizzò di collocarla in età tolemaica basandosi principalmente su un'analisi paleografica.

A partire da questa prima rivoluzionaria scoperta, i ritrovamenti papiracei si sono susseguiti fino ai nostri giorni pressoché ininterrottamente. Alcuni di essi hanno gradualmente permesso di scardinare precedenti teorie erranee sul romanzo greco e di entrare in contatto con esemplari di genere differente da quello sentimentale. Qui di seguito si offre una rapida rassegna dei momenti più salienti.

Era il 1895 quando, ancora su "Hermes" e dalla collezione di Berlino, Fritz Krebs pubblicò P.Berol.inv. 7927.<sup>3</sup> Nel 1933 Franz Zimmermann curò poi l'edizione di P.Berol.inv. 9588,<sup>4</sup> e Herwig Maehler nel 1976 quella di P.Berol.inv. 21179.<sup>5</sup> I tre frammenti pertengono a due colonne consecutive di un *volumen* di II sec. d.C., contenente il *Romanzo di Metioco e Partenope*. Anche questo romanzo, la cui composizione è stata ipoteticamente collocata alla fine del I sec. a.C., vanta come protagonisti personaggi storici fra i quali Policrate, tiranno di Samo, il filosofo milesio Anassimene ed Egesipile, moglie di Milziade. La vicenda sarebbe dunque ambientata nel VI sec. a.C.

Nel 1900, Bernard P. Grenfell e Arthur S. Hunt pubblicarono P. Fay.1, rinvenuto durante lo scavo archeologico del villaggio arsinoitico di Karanis. Esso è databile con certezza alla fine del II sec. d.C. e riporta, in tre colonne alquanto mutile, parti dei capitoli 2 e 3 del libro IV di *Cherea*

<sup>2</sup> U. WILCKEN, *Ein neuer griechischer Roman*, in "Hermes", 28 (1893), pp. 161-193.

<sup>3</sup> F. KREBS, *Metiochos und Parthenope*, in "Hermes", 30 (1895), pp. 144-150.

<sup>4</sup> F. ZIMMERMANN, *Ein unveröffentlichtes Bruchstück des Metiochos-Parthenope-Romans*. *Pap. Berol.* 9588, in "Aegyptus", 13 (1933), pp. 53-61.

<sup>5</sup> H. MAEHLER, *Der Metiochos-Parthenope-Roman*, in "ZPE", 23 (1976), pp. 1-20.

e *Calliroe*. Fra il 1901 e il 1910 furono scoperti tutti gli altri testimoni papiracei del romanzo oggi noti. Dalle datazioni divenne certo che Caritone non poteva essere il più tardo dei romanzieri.

Il 1914 segnò la comparsa del romanzo di Achille Tazio, con il rinvenimento di tre colonne di un rotolo da Ossirinco del III secolo, P.Oxy. X 1250. Attualmente il romanzo di Tazio, con ben 8 papiri, è il più testimoniato nell'Egitto romano. Il testimone più antico, P.Oxy. LVI 3836, fu edito nel 1989 e, in base all'analisi del *ductus*, fu assegnato da Peter Parsons al II sec. d.C. Con questo testimone, dunque, e dopo le incertezze suggerite dai ritrovamenti precedenti, veniva definitivamente scardinata l'ipotesi di Rohde di collocare il romanziero nel V secolo insieme a Caritone.

Nel 1915 venne edito P.Oxy. XI 1368 con il titolo di *Le avventure di Glaucete*. Il nome di Glaucete ricomparve nel 1969, quando si iniziò a diffondere il testo delle *Storie fenicie* di Lolliano, dopo la scoperta dei 46 frammenti del papiro di Colonia inv. 3328, codice papiraceo di fine II sec. d.C. e di provenienza ignota.<sup>6</sup> Dunque il ritrovamento del 1915 andò riaccorpato alla nuova opera, caratterizzata dall'abbondanza dell'elemento fantastico e da orrifiche stravaganze quali violenza sessuale, orge, sacrifici umani e cannibalismo, travestimenti da fantasmi, apparizioni. Nel 2008 Dirk Obbink aggiunse P.Oxy. LXXIII 4945, del III sec. d.C. Questi frammenti, insieme a P.Oxy. III 416, a P.Mich.inv. 5, a P. PalauRibLit. 26 e a P.Mich.inv. 3378, recano tutti storie di spettri e fantasmi.<sup>7</sup>

Tra i *Minor Literary Fragments* si inserì, nel 1922, il primo dei frammenti del *Romanzo di Sesonchosis*, n. 1826 dall'XI volume dei papiri di Ossirinco. Il codice papiraceo fu assegnato agli anni fra III e IV secolo; il testo conservato narra le gesta del leggendario Senwosret, personaggio sincretico di vari faraoni della XII dinastia.

Carlo Gallavotti pubblicò negli SIFC del 1931 un papiro di II-III sec. d.C., probabilmente proveniente dall'Arsinoite e recante sul *verso* una colonna con un brano che lo studioso propose di attribuire al poderoso romanzo di Antonio Diogene, originariamente in 24 libri, basandosi su consonanze con il riassunto di Fozio e sul nome dell'ancella Myrto. Da allora sono stati ricondotti alle *Incredibili avventure al di là da Tule* anche

<sup>6</sup> A. HENRICHs, *Lollianos und P.Oxy. 1368*, in "ZPE", 6 (1970), pp. 42-44.

<sup>7</sup> P.Oxy. III 416 viene da Ossirinco ed è datato al III sec. d.C.; P.Mich.inv. 5 e P. PalauRibLit. 26 sono di provenienza sconosciuta e di II-III sec. d.C.; P.Mich.inv. 3378 è di provenienza ignota e si data al I-II sec. d.C.

P.Oxy. XLII 3012, P.Oxy. LXX 4760, di II-III sec. d.C., e P.Oxy. 4761, di III sec. d.C.

Il 1947 vide la pubblicazione, da parte di Dino Pieraccioni, di PSI XII 1285, da Ossirinco e datato al II sec. d.C., testimone di un frammento del *Romanzo epistolare su Alessandro*.

Nel 1971 fu ritrovato P.Oxy XLII 3010 (II sec. d.C.), cosiddetto *Romanzo di Iolao*, scoperta paragonabile per la sua innovatività soltanto a quella dell'opera di Lolliano. Parsons giunse infatti a intitolare il frammento *A Greek Satyricon?*:<sup>8</sup> esso contiene anche un discorso in versi sota-dei, pronunciato da un *gállos*, figura assai somigliante a quella del cinedo che compare in Petronio.

La forma prosimetrica si riscontra anche nel testo trådito in P. Turner 8 (provenienza sconosciuta, II sec. d.C.), pubblicato per la prima volta da M. Haslam nel 1981, in cui è protagonista il profeta egiziano Tinufi.

Nel 2006 comparve infine P.Oxy. LXX 4762 di III sec. d.C., il *Romanzo dell'asino*, il quale sembra quanto meno rielaborare lo stesso nucleo tematico che è alla base dei romanzi dello pseudo-Luciano e di Apuleio.

La storia dei ritrovamenti papiracei di frammenti romanzeschi, qui sinteticamente esposta, dimostra quanto il tema della definizione del genere sia ancora aperto: la documentazione si presenta varia e abbondante ma frammentaria e perciò sfuggente in un'ottica di ricostruzione di caratteri complessivi e di uno sviluppo unitario. Ciononostante tentativi ricostruttivi di questo tipo non sono mancati in relazione alle origini del romanzo: nelle pagine che seguono, ripercorreremo le principali ipotesi al riguardo.

### 3.1 Precedenti letterari e tipologie di fruitori

Gli intrecci dei cinque romanzi “canonici” hanno in comune alcune caratteristiche narrative e strutturali fisse: i coprotagonisti sono un ragazzo e una ragazza di bellezza quasi divina e di condizione sociale elevata, il cui amore è ostacolato dalla presenza di rivali e da una serie apparentemente infinita di difficoltà fra cui naufragi, rapimenti, equivoci, morti apparenti *et similia*. Gli innamorati si preservano casti e fedeli l'una all'altro nonostante la separazione forzata e durante l'intero susseguirsi delle

<sup>8</sup> P.J. PARSONS, *A Greek Satyricon?*, in “BICS”, 18 (1971), pp. 53-68.

peripezie, che culminano nel loro ricongiungimento e riconoscimento e nel successivo lieto fine, generalmente coronato da nozze. Anche se gli esemplari eccentrici, fra i quali molti frammenti papiracei, variano queste costanti in tutto o in parte, talvolta fino al capovolgimento, è comunque possibile isolarle come caratteristiche sostanziali del genere. Questi elementi si ritrovano come costitutivi in altri generi letterari o singole opere di epoca anteriore, che possono essere considerati veri e propri precedenti del romanzo.

Per ciò che riguarda gli elementi del viaggio e dell'*anagnórisis* finale si può certamente cogliere l'ipotesi dell'*Odissea*, archetipo di tutte le narrazioni di viaggi fantastici in terre esotiche. A questa analogia strutturale corrisponde la presenza abbondante di citazioni omeriche dirette e allusioni. Quintino Cataudella rintracciò nel poema altri possibili modelli degli autori di romanzi:<sup>9</sup> la descrizione della vita dei Feaci (*Od.*, 6-13, *passim*), per il romanzo utopistico; lo stesso personaggio di Odisseo, per il romanzo aretalogico; l'ambientazione durante la guerra di Troia, per il romanzo storico; la storiella in stile milesio su Ares e Afrodite (*Od.*, 8.266-366), l'*áimos* di Odisseo ed Eumeo (*Od.*, 14) o i ritratti di personaggi minori come le dissolute ancelle di Penelope per il romanzo di tipo realistico. Si può forse notare, in aggiunta, che episodi odissiaci come quello del ciclope Polifemo (*Od.*, 9.105-566) mostrano una crudezza e un indugio sui particolari più macabri tipici anche delle narrazioni romanzesche di spettri e fantasmi.

Il viaggio avventuroso in terre lontane è inoltre presente nella storiografia tragica di età ellenistica, in particolare in quella incentrata sulla figura di Alessandro Magno. D'altro canto, nel sistema letterario antico l'opera storica si configura spesso come propriamente narrativa; la piacevolezza della lettura si raggiunge anche attraverso la drammatizzazione dei dialoghi e l'inserimento di aneddoti divaganti.

Non è mancato chi facesse notare che la maggior parte dei romanzi greci noti ha il titolo formulato come un aggettivo al neutro plurale – Αἰθιοπικά, Φοινικικά, ecc. – una modalità condivisa con molte opere di ambito storiografico. Certamente il romanzo e la storiografia hanno in comune il registro di stile, prevalentemente medio, alcune chiusure con *sphragís*, il ricorso alla riepilogazione nei punti più salienti, gli aneddoti e

<sup>9</sup> *Il romanzo antico greco e latino*, a cura di Q. Cataudella, Sansoni Editore, Firenze 1958<sup>1</sup> e 1973<sup>2</sup>.

le digressioni di carattere geoetnografico, il racconto di azioni, reali o fittizie. Inoltre la tendenza degli storiografi a privilegiare vicende e imprese di singoli personaggi considerati di maggior rilievo si spinge spesso fino alla delineazione di veri protagonisti, simili a quelli romanzeschi.

La componente aretologica e didascalica può essere fatta risalire al genere biografico. La *Ciropedia* senofontea che, insieme all'*Anabasi*, viene spesso annoverata tra i precedenti diretti, fonde elementi storiografici e caratteristiche proprie della biografia laudativa.

Dall'oratoria, sia epidittica che giudiziaria, provengono il gusto per il dibattito e l'abbondanza di lamentazioni funebri condotte in tono encomiastico. È altresì evidente l'influenza delle esercitazioni retoriche e dei *progymnasmata* tipici della Seconda Sofistica, interamente condotti su temi immaginari e a volte stravaganti. La preferenza per gli argomenti incredibili riscontrabile negli scritti di retori e sofisti trova spesso corrispondenza nel romanzo nella tendenza manieristica a moltiplicare e accentuare situazioni d'intreccio irrealistiche e assurde, presentate come assolutamente vere.

Secondo la maggioranza dei critici, la novella, in particolare quella di tipo licenzioso esemplificata dalle *Storie milesie* di Aristide di Mileto (II sec. a.C.), non è da considerare un precedente del romanzo. Ciò nonostante, questo tipo di produzione potrebbe avere influenzato il genere o realizzazioni particolari di esso. Alcuni romanzi, soprattutto quelli dall'intreccio più esile, paiono configurarsi come una giustapposizione di novelle, mostrando una mancanza di interesse per la loro correlazione e per la struttura unitaria. Per di più i romanzi "canonici" e la novella condividono la peculiarità di sviluppare racconti su temi, episodi, personaggi completamente inventati e poco pertinenti alla politica e alla vita pubblica.

Ancora, la presenza di strutture prosimetriche in alcuni esemplari di romanzi impone il confronto con la satira menippea, sottogenere di satira caratterizzato proprio dall'alternanza di prosa e versi e, secondo la tradizione, adoperato per la prima volta dal filosofo cinico Menippo di Gadara, nel III sec. a.C., a cui sono rapportate le perdute *Saturae* di Varone e l'*Ἀποκολοκύντωσις* di Seneca.

Infine, come precedenti del filone utopistico del romanzo greco vengono indicate alcune opere composte nel III sec. a.C., di problematica classificazione nei generi tradizionali, quali la *Cronaca sacra* di Evemero da Messina, *Sugli Iperborei* di Ecateo di Abdera, la narrazione intorno all'isola del Sole di Giambulo; così come alcuni blocchi narrativi incasto-

nati all'interno di opere di più ampio respiro, fra cui il mito dell'isola di Atlantide nei dialoghi platonici *Timeo* e *Crizia*.

Questa molteplicità di influenze riconosciute ha indotto molti studiosi, impegnati a definire il romanzo come un genere unico, a sottolinearne la natura di "forma aperta". Questa soluzione consente di classificare le diverse opere in base agli elementi prevalenti a livello di contenuto, più facilmente che facendo ricorso a una rigida genealogia.

La constatazione dell'eterogeneità di caratteri insita nelle opere superstiti ha alimentato il dibattito sul pubblico primario del romanzo. Ci si interroga in particolar modo se esso sia stato un genere dotto ed elitario o, al contrario, ampiamente diffuso e destinato a un pubblico di area sociale intermedia. Achille Vogliano, ad esempio, ritenne che i destinatari di queste opere fossero *Junggesellen*, lettori giovani e raffinati, non necessariamente colti ma certamente istruiti e in grado di intendere i riferimenti letterari e compiacersene.<sup>10</sup>

Altri studiosi hanno optato per l'idea di una destinazione più comune, se non decisamente popolare. Massimo Fusillo suggerisce persino il paragone con il moderno romanzo d'appendice, evidenziando come alcune narrazioni mirino semplicemente al racconto spiccio di una serie di episodi avvincenti ma ripetitivi, incentrati su personaggi estremamente stereotipici.<sup>11</sup>

È diffusa la categorizzazione dei romanzi in presofistici e postsofistici, con riferimento allo spartiacque culturale della Seconda Sofistica: i primi sono considerabili come subletteratura di tipo sentimentale, i secondi sono invece caratterizzati da una maggiore dottrina e complessità. G. Anderson, in *Popular and Sophisticated in the Ancient Novel*, ha analizzato gli elementi di carattere popolare ed erudito in ciascun romanzo, ricostruendo una scala di sofisticazione crescente.<sup>12</sup> Secondo Anderson, però, alcuni elementi popolari si possono rintracciare anche in testi di per sé molto complessi, come confermato dalla presenza di consonanze tra i loro intrecci e motivi folkloristici noti fin dall'antichità anteriore.

<sup>10</sup> A. VOGLIANO, *Un papiro di Achille Tazio*, in "SIFC", 15 (1938), pp. 121-130.

<sup>11</sup> M. FUSILLO, *Letteratura di consumo e romanzesca*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. 1.3, a cura di G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, Salerno editrice, Roma 1994, pp. 233-273.

<sup>12</sup> G. ANDERSON, *Popular and Sophisticated in the Ancient Novel*, in *The Novel in the Ancient World*, a cura di G. Schmeling, Brill, Leiden 1996, pp. 107-115.

Lucio del Corso, attraverso un'accurata indagine paleografica dei papiri ossirinchi, perviene a una conclusione più sfumata.<sup>13</sup> I frammenti mostrano caratteristiche librarie non esclusive del genere ma proprie dell'età ellenistica in generale e rispondenti all'esigenza di rendere più agevole la lettura attraverso l'introduzione di segni diacritici e glosse. Ciò non implica di individuare il destinatario dei romanzi nel "lettore comune"; piuttosto, significa che opere verosimilmente nate per un'élite estremamente ristretta si aprivano lentamente a un pubblico più ampio.

La questione del pubblico primario resta al momento irrisolta; per di più, la difficoltà di stabilire una cronologia precisa, sia pure relativa, dei singoli romanzieri, rende rischioso anche ipotizzare se il genere, nato come dotto, si sia popolarizzato o se, al contrario, abbia gradualmente attirato l'attenzione delle classi più colte.

### 3.2 Ipotesi sulle origini del genere negli studi

Una tale complessità e ricchezza di punti insoluti ha attirato l'attenzione di filologi fra i più illustri sul tema delle origini del romanzo. Attualmente coesistono molte teorie, nessuna delle quali è però prevalente. Le più importanti fra queste soffrono del limite oggettivo di essere state concepite entro gli anni sessanta del Novecento, in assenza di molte delle novità introdotte dalle scoperte papiracee, e di concentrarsi esclusivamente, o quasi, sui romanzi erotici.

La prima voce autorevole fu quella del Rohde. Nel suo fondamentale, per quanto superato, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, già menzionato sopra per il problema della cronologia dei romanzieri, cercò l'origine del romanzo nella fusione tra i racconti di viaggio e le narrazioni a sfondo amoroso, che si sarebbe prodotta nell'ambiente e sotto l'influsso della Seconda Sofistica.

L'ipotesi è sconfessata soprattutto per le ragioni cronologiche sopra ricordate, frutto dei ritrovamenti papiracei successivi; oltre a ciò, non

<sup>13</sup> L. DEL CORSO, *Il romanzo greco a Ossirinco e i suoi lettori. Osservazioni paleografiche, bibliologiche, storico-culturali*, in *I papiri del romanzo antico*, atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 11-12 giugno 2009, a cura di G. Bastianini ed E.A. Casanova, Istituto Papirologico G. Vitelli, Firenze 2010 (Studi e testi di papirologia N.S. 12), pp. 247-279.

tiene debitamente in conto ognuno dei molteplici precedenti, né spiega i meccanismi che avrebbero ingenerato la mescolanza.

Nel 1921 Bruno Lavagnini formulò una teoria diversa, focalizzata sulle elaborazioni popolari di leggende locali a carattere per lo più eziologico-genealogico fiorite nell'ambito della storiografia, dalle cui macerie sarebbe sorto il nuovo genere.<sup>14</sup> Un esempio di tali leggende sarebbe quella intorno alla città di Ceo riportata da Senomede (seconda metà del V sec. a.C.) nelle sue *Cronache*, dalla quale Callimaco avrebbe tratto il celebre *aition* di Aconzio e Cidippe.<sup>15</sup> I giovani protagonisti dei romanzi, dunque, sarebbero gli eroi di vicende urbane a sfondo storico o parastorico. L'idea, seppur in varie sfumature, gode ancora oggi di molto consenso.

Lo storico delle religioni Karl Kerényi, a partire dal 1927, individuò nelle trame dei romanzi lo schema della storia sacra di Iside e Osiride.<sup>16</sup> Lo studioso rilevò come, al pari di quanto narra la storia sacra di queste due divinità, i giovani coprotagonisti sopportino gravosi *páthe*, per poi coronare il loro sentimento nella più completa beatitudine. Più specificamente, l'elemento della morte apparente trova un corrispondente preciso nel culto della dea la quale, identificandosi con la luna, è soggetta a fasi di morte e di rinascita. Così è pure per il risalto conferito ai valori della castità e della verginità. Anche la costante della divinità offesa o rivale che si vendica dei protagonisti ha un riscontro se si compara la storia di Osiride a quelle dei romanzi "canonici". Il culto di Iside, in effetti, si diffuse in modo dilagante fuori dall'Egitto proprio a partire dall'età ellenistica.

Per Kerényi, soltanto alla luce della storia sacra la fissità di sviluppo dei romanzi greci può essere giustificata. L'ipotesi è molto discussa: i romanzi sono in effetti ricchi di elementi religiosi, i quali tuttavia appaiono appartenere alla sfera del folklore e delle credenze popolari più che costituire i simboli di uno specifico culto. L'elemento religioso, poi, di per sé trasversale a ogni genere della letteratura greca, in questa ipotesi pare assumere un rilievo eccessivo. Inoltre questa proposta comporta lo spostamento in secondo piano delle influenze schiettamente letterarie che solcano il genere.

<sup>14</sup> B. LAVAGNINI, *Le origini del romanzo greco*, in "ASNP", 48 (1921), pp. 9-104.

<sup>15</sup> I frammenti di Senomede di Ceo sono editi in *FGrHist* 442.

<sup>16</sup> K. KERÉNYI, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Mohr, Tübingen 1927.

Cataudella rivalutò l'ipotesi del Rohde contemperandola a quella di Lavagnini.<sup>17</sup> Il romanzo potrebbe certamente essere nato dalla storiografia, come dimostrato dal fatto che i più antichi romanzi sono appunto di tipo storico e che i contorni storici sfumano gradualmente fino a diventare dei semplici stratagemmi per conferire concretezza al racconto.

Tuttavia, mentre le parti fantastiche o aneddotiche delle opere storiche venivano per lo più accreditate come vere almeno dalla tradizione se non proprio dagli storiografi stessi, i romanzi sono interamente inventati. Secondo Cataudella, questa scelta per il racconto di pura invenzione poté verificarsi soltanto nell'ambiente delle scuole di retorica, nelle quali la narrativa totalmente fittizia aveva piena cittadinanza e vigeva quasi come norma, insieme alla contaminazione tra vari generi.

Altra tappa importante è il libro *Roman und Mysterium* di Reinhold Merkelbach, apparso nel 1962.<sup>18</sup> Lo studioso collegò il romanzo ai culti e simboli misterici. Secondo l'abbondante documentazione del Merkelbach, persino i romanzi comico-realistici non sarebbero altro che parodie di preesistenti romanzi incentrati su specifici culti.

Queste opere, dunque, sarebbero state destinate non a una lettura individuale di piacere, ma alla fruizione pubblica, sotto la guida esperta degli esegeti. Ciò comporta che, prima di essere trasposte per iscritto, per lungo periodo sarebbero state recitate oralmente dagli aretalogi.

L'ipotesi è molto suggestiva, pur implicando le medesime criticità evidenziate per la proposta kerényiana e cadendo in un cortocircuito metodologico: infatti, disponiamo di testimonianze troppo esigue sui culti misterici per trarne informazioni certe su occasioni e contesti, cosicché rischiamo piuttosto di utilizzare il dato letterario a sostegno di quello storico. Inoltre Merkelbach non identificò un momento e una causa per motivare il passaggio dalla forma orale a quella scritta.

Un ulteriore contributo importante fu portato da Edwin Perry, in *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, nel medesimo 1967.<sup>19</sup> Egli introdusse nel dibattito alcune indicazioni di carattere metodologico. La prima riguarda l'impossibilità che un genere letterario si smembrasse fino a scomparire per poi originare un'altra forma; questo principio invaliderebbe l'ipotesi storiografica di Lavagnini, ma

<sup>17</sup> *Il romanzo antico greco e latino...*

<sup>18</sup> R. MERKELBACH, *Roman und Mysterium*, Beck, München 1962.

<sup>19</sup> B.E. PERRY, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1967.

anche una supposta discendenza dal teatro o dall'epica. Tuttavia Perry accostò il romanzo sia al dramma, definendolo «dramma ellenistico in forma narrativa», che all'epica, con la nota che mentre l'epica è rivolta a una società chiusa il romanzo si orienta a un pubblico aperto e in costante espansione.

La seconda linea di metodo concerne l'aderenza di ogni forma letteraria all'ambiente sociale che la riceve e che, quasi spontaneamente, le fornisce ragion d'essere. Assegnare una grande importanza al contesto sociale significa di riflesso conferirne meno al problema dell'origine in senso stretto. Visto il risalto attribuito a quest'opera, la società di riferimento per lo studioso sembra essere quella alla base del *Romanzo di Nino*, di II sec. a.C., contraddistinta da un pubblico talmente più numeroso di quello di età classica che l'intrattenimento non poteva più essere fornito esclusivamente da spettacoli teatrali, costretti dalla localizzazione degli edifici, dalle loro dimensioni e dai costi degli allestimenti.

In sintesi, secondo Perry il romanzo rappresenta il successore naturale del dramma, di livello popolare, per un pubblico di lettori che si intrattengono con qualcosa che apparentemente segue le convenzioni storiografiche per distaccarsene nel contenuto.

Negli ultimi decenni, anche sotto l'influenza di Perry, la preferenza si è indirizzata verso indagini che riaffermano la natura composita del romanzo e abbandonano l'approccio globale per analizzare autonomamente le singole opere o per approfondire una caratteristica, sottogenere o precedente, osservato al più come nucleo genetico prioritario fra i molti possibili. Nelle pagine che seguono ci si pone in questa prospettiva critica più recente e attuale per mettere sotto osservazione il precedente teatrale e i rapporti del romanzo con il dramma comico.

## 4.1 Il teatro

Gran parte della critica ha annoverato fra i precedenti del romanzo il teatro classico ed ellenistico, in particolare la tragedia euripidea e la commedia di Menandro. Sono molti, in effetti, i punti che autorizzano a ipotizzare un legame tra romanzo e teatro. In primo luogo, nonostante le opere che ci sono pervenute siano sempre eterodiegetiche e il racconto vi sia svolto da una voce onnisciente, i momenti di progressione o di svolta nell'intreccio si realizzano per lo più in episodi dialogati paragonabili a quelli teatrali, in cui l'intervento del narratore si riduce al minimo.

Spesso inoltre i romanzieri si concentrano sulla creazione di interesse scenico dal forte andamento “spettacolare” come processioni, feste pubbliche, agoni forensi in cui la folla non solo assiste ma partecipa e influenza con il suo gradimento le azioni dei personaggi. Tale fruizione, per così dire “attiva”, ricorda da vicino quella descritta da Luciano per gli spettacoli di mimo nel *de Saltatione*.<sup>20</sup>

A questi quadri si sommano le coincidenze strutturali con la commedia Nuova e alcune marche di oralità quali le continue ricapitolazioni e l'utilizzo di termini letteralmente pertinenti alla sfera del “racconto”, come *diégema* o il verbo *diegéomai*, riferiti all'intreccio e al suo svolgimento. Ancora, ai personaggi sono spesso attribuite movenze retoriche, che mutuano locuzioni tipiche dell'oratoria attica di età classica.

Iscrizioni coeve ai romanzi, in aggiunta, fra cui ad esempio alcune rinvenute ad Afrodizia, contengono riferimenti ad agoni teatrali tragici e comici, a *akroámata* e *theámata*, alla lettura pubblica di passi d'autore. Sulla base di queste considerazioni è stata teorizzata una possibile trasmissione dei romanzi almeno in certa misura orale.

Pur non ammettendo una definizione come genere di spettacolo in senso stretto, il romanzo mostra comunque di essersi sviluppato fortemente a contatto con il teatro e di conoscerne gli espedienti. Più volte i protagonisti incontrano attori o ne utilizzano abilmente gli strumenti scenici come stratagemmi in situazioni di pericolo. Il lettore riceve l'impressione che i personaggi principali siano gli attori di alcuni dei moltissimi drammi che si intrecciano nella trama.

Un altro fenomeno che è pertinente rilevare è la frequenza con la quale nei romanzi ricorrono metafore teatrali. Nel 1894 Walden reperì tutti i termini teatrali usati da Eliodoro e le ricorrenze del lemma *drâma* in Achille Tazio, Eustazio e Caritone.<sup>21</sup> Lo studioso ne spiegava la frequenza attribuendo alla parola il significato generico di “azione”. Inoltre, il campo semantico in questione ha valenza metaletteraria, in quanto ricorrendo a esso il romanziero ha modo di evidenziare la struttura e la meccanica degli eventi narrati. In ultimo, i riferimenti teatrali servono anche a incorniciare determinate scene, sottraendole al flusso degli eventi. Attraverso un lessico tecnico e concreto i romanzieri orientano il lettore sulla vicenda narrata, codificandola attraverso i rapporti

<sup>20</sup> LUC., *Salt.*, 71-76.

<sup>21</sup> J.W.H. WALDEN, *Stage-Terms in Heliodorus's Aethiopica*, in “HSPH”, 5 (1894), pp. 1-43.

spaziotemporali specifici del teatro, categorie convenzionali e familiari già da secoli.

## 4.2 La tragedia, la commedia Nuova

Questa tassonomia di tangenze generali del romanzo con il teatro è il punto di partenza per entrare più nel dettaglio dei rapporti formali e strutturali unanimemente riconosciuti negli studi, cioè quelli con la tragedia e la commedia Nuova.

Con gli intrecci della tragedia, quelli del romanzo condividono l'incombere di casualità imprevedibili, il motivo delle nozze mutate in funerale, l'accumulo di infinite sventure ai danni di protagonisti inermi. La tensione tragica si scioglie spesso in racconti dolenti, tentativi di esorcizzare il dolore narrando le proprie sventure e ascoltando quelle altrui. Le vicende di alcuni personaggi richiamano quelle di figure tragiche di grande fama, chiaramente per nobilitare il racconto.

Come spiegano Létoublon e Genre, però, il meccanismo di allusione a una tragedia è molto complesso in quanto sottostà ai procedimenti di *condensation* e *avoidance*.<sup>22</sup> Se, da una parte, per la *condensation* è naturale fondere in un personaggio o in una situazione più di un modello letterario e quindi anche tragico, dall'altra, nel caso della tragedia, l'autore del romanzo deve accuratamente evitare di avvicinarsi troppo all'esito funesto e al tono grave.

La ripetizione di questo schema produce spesso un effetto di surrealità, e in generale non è chiaro se le riprese di motivi tragici ed epici fossero inserite dagli autori a scopo addirittura comico o almeno parodico.

Le tragedie alluse maggiormente sono quelle euripidee dell'ultima fase, caratterizzate dalla presenza di personaggi meno eroici, dall'ambientazione in terre esotiche, dal riconoscimento finale culminante nel lieto fine. Le stesse caratteristiche si ritrovano nella commedia Nuova, genere teatrale con cui il romanzo presenta coincidenze particolarmente evidenti.

Sia la *Néa* che il romanzo sviluppano le proprie trame attorno all'amore di due giovani protagonisti e al percorso che permette loro di giungere

<sup>22</sup> F. LÉTOUBLON, M. GENRE, "Respect these Breasts and Pity Me": Greek Novel and the Theatre, in *A Companion to the Ancient Novel*, a cura di E.P. Cueva e S.N. Byrne, Wiley Blackwell, Hoboken 2014, pp. 352-371.

al matrimonio. Alcuni personaggi sembrano essere stati mutuati proprio dalle trame della *Néa*: l'astuta serva di Dionisio, Plangone, e l'eunuco di Artaxate in *Cherea e Calliroe*; il parassita Gnatone in *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*. Il nome di Cnemone, personaggio secondario delle *Etiopiche*, ripete quello del protagonista del *Δύσκολος* di Menandro; quello di Cherea compare nel *Δύσκολος*, nell'*Ἄσπις*, nelle *Κονειάζόμενοι* e in altre commedie.

Al contrario della commedia Nuova, in cui il principale ostacolo alla celebrazione del matrimonio è spesso rappresentato dalla differente estrazione sociale dei protagonisti, il romanzo non contempla questo tipo di preoccupazioni. Il fallimento dei precedenti piani matrimoniali della famiglia, però, è comune ai due generi e sia nella commedia che nel romanzo l'amore ostacolato comporta l'instaurarsi di un conflitto generazionale tra genitori e figli.

Uno dei momenti focali è quello dell'*anagnórisis*, il riconoscimento che sta alla base del ricongiungimento fra i protagonisti e che a volte avviene grazie a degli *gnorísmata* appositamente predisposti. Il riconoscimento garantisce la possibilità del lieto fine.

Al di là di queste ricorrenze strutturali, la commedia *Néa* e il romanzo condividono anche dei nuclei concettuali. Entrambi conferiscono particolare importanza alla legittimità dell'amore e alla verginità, da preservare fino al matrimonio. Entrambi propugnano un ideale politico che si basa sulla solidità della famiglia come specchio e presupposto di quella sociale. In aggiunta, il mondo interno e ristretto degli affetti si contrappone a quello esterno, dominato da pirati, soldati, briganti, rapimenti e uccisioni. La vita dei protagonisti è sempre soggetta a una sorte capricciosa, alla quale è inutile tentare di sfuggire. Lo spettatore-lettore è posto in una condizione di superiorità cognitiva, non solo in quanto, a differenza dei personaggi in azione, è al corrente di tutti gli equivoci e intrighi che sostanziano l'intreccio, ma anche perché, padroneggiando le convenzioni del genere, si aspetta una loro lieta risoluzione.

Le nostre limitate conoscenze sulla commedia *Mése* non ci permettono di stabilire se anch'essa abbia esercitato un'influenza sul romanzo. È possibile, ad esempio, che la parodia della tragedia, risalente già ad Aristofane, fosse stata sviluppata più ampiamente dagli autori di commedie di mezzo e, per questo tramite, si fosse affermata nella tradizione poetica e nell'immaginario letterario anteriore ai primi romanzieri.

### 4.3 Il mimo e gli altri generi minori

Durante le età tardoellenistica e imperiale, come è noto, i generi teatrali tradizionali furono poco frequentati: si continuò a replicare tragedie classiche, pur rimaneggiandole in modo più o meno consistente, e dal 339 a.C. al concorso delle Grandi Dionisie fu introdotta la categoria riservata alla *palaià komoidía*, vale a dire alla ripresa di drammi comici del passato, anche se meno probabilmente dell'*Archáia*. La produzione originale, invece, si concentrò su generi teatrali differenti, estremamente numerosi e diffusi. Pur non essendoci pervenuti testi in quantità cospicua, infatti, disponiamo di abbondante testimonianza: documenti di lavoro, contratti di ingaggio, note di compenso. Il panorama è articolato e ulteriormente differenziato in base alle aree geografiche. In generale, comunque, musica, coreografia e scenografia sembrano essere privilegiate rispetto al testo.

In queste epoche, i due generi teatrali più popolari erano la pantomima, a connotazione prevalentemente tragica, e il mimo, di carattere comico. La pantomima era affidata a un unico interprete, quasi sempre un uomo. Il solista si avvaleva di diverse maschere e, senza far ricorso alle parole, eseguiva dei passi di danza e dei movimenti del corpo e delle mani rigidamente codificati; la sua esibizione era accompagnata da un narratore o da un coro, contrappunto patetico all'azione e narratore dei punti principali della trama. Lo spettacolo era ravvivato da un'orchestra, composta di auleti, citaredi, percussionisti. Da questa modalità di esecuzione deriva l'espressione *saltare tragoediam*, con il significato di mettere in scena attraverso la danza episodi di repertorio tragico e mitologico.

Diversamente dalla pantomima, il mimo comportava delle sezioni recitate anche da parte del solista. Anche i copioni di mimo si richiamavano a modelli letterari; inoltre essi erano variamente modificabili sul momento e costruiti su un allestimento facile da realizzare e poco costoso. Gli attori potevano essere sia uomini che donne, queste ultime più spesso di bella presenza e vestite di abiti succinti. Alcuni mimi abbisognavano di una adeguata scenografia, di un certo numero di attori e di un coro, altri erano semplicemente un susseguirsi di farse licenziose e volgari. Lo stesso contenuto della rappresentazione poteva essere molto vario, spaziando da argomenti di attualità e polemica, a sapidi racconti di adulterio, a cicli mitologici. L'estrema varietà del genere può essere considerata un segnale di contiguità con il romanzo.

Dal *de Saltatione* di Luciano possono essere desunti ulteriori indizi in tal senso. Nella rassegna degli attori più famosi ne sono menzionati alcuni

i cui nomi coincidono con quelli dei personaggi principali dei primi romanzi, come Nino, Metioco, Partenope.<sup>23</sup> Luciano si sofferma sulla storia di Metioco e Partenope in *Pseudologista* 25 per definirla ὀρχηστικὴ ἱστορία. Potrebbe trattarsi, dunque, di un unico nucleo narrativo rielaborato in forme differenti, oppure di una sorta di recitazione di alcuni episodi del romanzo. Una congettura simile potrebbe applicarsi anche al romanzo di Caritone di Afrodisia, sulla base della citazione di Persio, 1.134: *his mane edictum, post prandia Callirhoen do*. La “Calliroe” in questione potrebbe essere uno spettacolo teatrale, o un estratto del romanzo performato oralmente, oppure ancora una persona, attrice di mimo.

I mimi greci meglio conservati sono due testi prosimetrici del II sec. d.C., il cosiddetto Χαρίτιον e il mimo della Μοιχεύτρια. Il primo, tradito da P.Oxy. 413, mette in scena la storia della liberazione, da parte del fratello e dei suoi compagni, di una bella ragazza greca fatta prigioniera da una popolazione indiana.

Dalla lettura si evince come l'autore del mimo avesse padronanza di alcuni intrecci euripidei. Per sconfiggere gli avversari, per esempio, è necessario farli ubriacare con ingenti dosi di vino puro, un espediente che riprende manifestamente quello utilizzato da Odisseo contro Polifemo, con un tono piuttosto vicino al dramma satiresco *Il ciclope* di Euripide. La situazione del personaggio femminile somiglia a quella di molte eroine del romanzo, ad esempio Anzia in Senofonte Efesio; inoltre nelle *Babiloniche* di Giamblico i protagonisti sono proprio due fratelli, Rodane e Sinonide. È anche interessante come nel mimo non manchino riprese comiche di stampo aristofanescio: l'incomprensibile parlata degli indiani viene parodiata anche grazie al contrappunto di un greco particolarmente forbito;<sup>24</sup> ancor di più, uno dei conflitti contro i nemici si risolve in vittoria grazie alle nauseabonde flatulenze di un servo, il quale si slancia in seguito nella grottesca epiclesi della κυρία Πορδή.<sup>25</sup>

Il mimo della Μοιχεύτρια, riportato sulle prime tre *selides* del *verso* dello stesso papiro, vede protagonista una spregiudicata signora che, innamorata non corrisposta dello schiavo Esopo, a propria volta fedele alla compagna di schiavitù Apollonia, ordina ai sottoposti di giustiziare i due amanti e in seguito concepisce un crudele piano per avvelenare il marito.

<sup>23</sup> LUC., *Salt.*, 2.

<sup>24</sup> Cfr. in AR. *Ach.*, vv. 100 e sgg. il persiano inintelligibile di Pseudartaba.

<sup>25</sup> Cfr. AR. *Pax*, vv. 334 e sgg.; *Ra.*, vv. 9 e sgg. per esempi di comicità giocata sulla *porde*.

Le trame, tuttavia, falliscono e la rappresentazione si conclude con la punizione del suo aiutante, Malaco, e la resurrezione di Esopo.

Lo stesso schema è in voga anche fra i romanzi: Eliodoro, in una lunga sequenza che abbraccia i libri settimo e ottavo delle *Etiopiche*, inserisce le vicende dell'amore non corrisposto della lussuriosa regina Arsace per Teagene; Senofonte Efesio, in *Abrocome e Anzia* 3.12.4-6, racconta il criminale amore della padrona Cinò per il servo Abrocome.

Oltre a P.Oxy 413, anche P.Berol.inv. 13927, ritrovato in Egitto e risalente al V-VI sec., presenta degli elementi preziosi per ricostruire il legame tra mimo e romanzo. Il papiro, infatti, contiene una sorta di elenco di pezzi teatrali che probabilmente componevano uno spettacolo antologico; la protagonista di una delle scene è una donna di nome Leucippe, che si trova nella bottega di un barbiere. Elisa Mignogna ha postulato non solo che il mimo e il romanzo *Leucippe e Clitofonte* abbiano la medesima protagonista, ma che questa forma di spettacolo sia da considerarsi il precedente più influente per il romanzo in questione.<sup>26</sup> L'intera vicenda della finta vedova Melite, infatti, può essere letta come un "mimo dell'adultera", utile non solo a introdurre le componenti oscene e sessuali, ma anche a significare il rapporto tra i due generi. La studiosa ha infatti ribadito come le vicende dei protagonisti dei romanzi sembrano essere state di frequente oggetto di riscritture e libere interpretazioni per il teatro.

Nel corso del romanzo di Achille Tazio l'eroina, rapita dai pirati e venduta come schiava, viene privata della chioma e ridotta in catene. L'episodio della tonsura potrebbe allora essere stato inserito in un "mimo del barbiere"; si può inoltre spiegare la presenza del fabbro pensando che la fanciulla, oltre a essere tosata, venisse platealmente incatenata.

La Mignogna si sofferma poi sul termine <ε>ικόνη<ο>ν, "immagine". Un'immagine, nella fattispecie di Semiramide, compare anche in alcune raffigurazioni musive del romanzo di Nino. Il giovane, infatti, forse sul punto di suicidarsi, lamenta l'assenza dell'amata osservandone il ritratto. Anche in *Le avventure di Cherea e Calliroe* (1.14.9) la protagonista si strugge d'amore baciando un anello con il ritratto di Cherea. È plausibile, dunque, che nel mimo Leucippe effondesse la propria disperazione di fronte alle torture riservatele cercando conforto in un dipinto di Clitofonte.

<sup>26</sup> E. MIGNOGNA, *Il mimo "Leucippe": un'ipotesi su P.Berol.inv. 13927 [Pack 2 2437]*, in "RCCM", 38 (1996), pp. 161-166.

Vi erano poi altri spettacoli teatrali simili al mimo da molti punti di vista, fra i quali l'atellana, l'antico genere italico di origine osca, misto di versi e prosa e condito di espressioni motteggianti e volgari. Essa impiegava maschere fisse, umane e animali. Nel I sec. a.C., alcuni autori romani composero delle atellane che iniziarono a essere impiegate come *exodia* di seguito all'esecuzione di tragedie. Graverini ha osservato che l'atellana di Novio intitolata *Asinus*, il cui copione è perduto, può aver contenuto il nucleo del romanzo di Lucio di Patre, dello pseudo-Luciano, di Apuleio.<sup>27</sup> L'ipotesi non è verificabile, ma altri studi hanno messo in luce il collegamento tra il mimo e il romanzo di Apuleio.

L'influenza del teatro sul romanzo si dimostra dunque abbondante e ben documentata, così come alcune similarità sostanziali fra i due macrogeneri. Questo rapporto, per generi minori quali il mimo e la pantomima, potrebbe persino essere stato reciproco.

## 5. La commedia *Archáia* e il precedente aristofaneo

Lo stesso approccio critico che ha permesso di mettere in luce i rapporti del romanzo con la tragedia euripidea e la commedia di Menandro può essere tentato ponendosi in ricerca di possibili tracce della commedia *Archáia* e, più nello specifico, di Aristofane nei romanzi pervenuti. È necessario ricordare preliminarmente e a grandissime linee la storia della trasmissione e della ricezione di questo tipo di commedia, nonché la fortuna delle opere del commediografo ateniese a partire dalla data della sua morte (dopo il 388 a.C.), dedicando particolare attenzione al II sec. d.C., periodo di massima fioritura del romanzo greco.

Genericamente è possibile affermare che le opere di Aristofane furono considerate scarsamente rappresentabili ben presto dopo la sua epoca e per tutta l'età ellenistica dovettero suscitare interesse solo nei filologi professionali, specialmente ad Alessandria e a Pergamo, e in autori e operatori teatrali, per poi diventare "canoniche" della formazione atticista in età augustea e imperiale. Ciò determinò la ripresa e selezione delle commedie poi giunte al Medioevo, oltre che il proliferare, nella lettera-

<sup>27</sup> L. GRAVERINI, *La scena raccontata: teatro e narrativa antica*, in *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, atti delle II giornate internazionali interdisciplinari di studi sul Medioevo, Siena, 13-16 giugno 2004, a cura di F.M. Casaretto, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 1-24.

tura erudita fino al II-III secolo, di citazioni tratte anche da commedie in seguito andate perdute.

Per la nostra ricostruzione si dimostra utile analizzare due caratteristiche proprie della produzione di Aristofane: la creazione di mondi e personaggi fantastici e l'impiego di lessico osceno e di comicità scurrile e aggressiva di matrice giambica. Questi elementi, apparentemente assenti dai romanzi del "canone medievale", hanno tradizionalmente portato a escludere un ruolo del commediografo fra i precedenti del genere. Tuttavia, selezionando alcuni degli esempi possibili dai romanzi "canonici" così come dagli esemplari frammentari, si rinvengono tracce interpretabili come allusioni e citazioni aristofanee.

### 5.1 Le frontiere del fantastico: *La storia vera* di Luciano

Gli spunti provenienti dalla commedia *Archáia*, e in particolare da Aristofane, rivivono sicuramente in Luciano. L'autore riprende dal commediografo attico l'attitudine alla critica dei vizi del proprio tempo, l'insofferenza nei confronti dell'intellettualismo esibito, l'audace inventiva linguistica e, soprattutto, la passione per il fantastico, che si concretizza nella continua creazione di personaggi inusuali e di nuovi mondi.

L'opera luciana tipologicamente più vicina al romanzo è la *Storia Vera*, un racconto in prima persona in cui l'autore si impegna nella satira della storiografia patetica, alludendo parodicamente a un gran numero di opere letterarie precedenti e sfruttando lo stile paradossografico. Verso l'inizio del primo libro (1.2), Luciano segnala al lettore quale sarà il suo approccio nei confronti delle fonti. A ogni poeta, storico e filosofo dell'antichità si alluderà οὐκ ἀκωμωδήτως, "non senza una vena comica", ridicolizzando l'attitudine dei letterati a raccontare in tono serio e accorato portentose bugie. Si tratta di una vera e propria parodia della letteratura nel suo complesso, molto somigliante alla parodia della tragedia portata avanti da Aristofane.

Il riferimento esplicito ad Aristofane arriva alla fine del primo libro, quando Luciano si accinge a raccontare l'ultima tappa del viaggio aereo che ha affrontato assieme al suo equipaggio e narra di aver scorto con meraviglia la città di Nubicucùlia (1.29). Il riferimento agli *Uccelli* induce a leggere sotto una nuova luce tutte le mirabolanti avventure prima narrate, compresi i futili processi intentati a danno delle lucerne ritardatarie dal re della città di Lucernaria, descritta poco indietro (*ibidem*).

Il tono critico adottato dall'autore suggerisce, in questa prospettiva, un raffronto con il disprezzo nei riguardi della frenesia giudiziaria ateniese che Aristofane mette in scena, ad esempio, nelle *Vespe*.

## 5.2 La forma dell'oscenità: *Le avventure di Cherea e Calliroe* di Caritone di Afrodisia e *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista

La volgarità entra nei romanzi principali quando motivata dalla pertinenza a specifiche aree semantiche: nella fattispecie, essa è il codice comunicativo al quale si fa ricorso per sanzionare comportamenti sessuali considerati eccessivi rispetto alla morale comune. Per tale scopo, dunque, i romanzieri recuperano l'approccio offensivo e ridicolizzante di Aristofane.

Caritone racconta, ad esempio, che prima del matrimonio Cherea è stato un *erómenos*: era il prediletto del ginnasio, amato e ricercato da tutti i ragazzi. Quando però il giovane ha la meglio sui pretendenti di Calliroe, la sua passata esperienza in ambito sessuale diventa, per i nemici, uno strumento di insulto e calunnia. In *Cherea e Calliroe*, 1.2.3 Cherea viene definito *πόρνος*. La parola ha una risonanza aristofanea: nel *Pluto* (vv. 155-156) Cremilo apostrofa così i ragazzi che, come le cortigiane corinzie, si vendono per denaro.

Nell'ultimo libro delle *Avventure pastorali di Dafni e Cloe*, Longo introduce il personaggio dell'anziano parassita Gnatone. L'uomo, che pensa di continuo a ingozzarsi e ubriacarsi, ha anche uno sfrenato gusto per i giovinetti. La sua descrizione, insomma, corrisponde in pieno a quella del pederasta incallito della commedia *Archáia*. Accortosi subito della bellezza di Dafni, tenta di avvicinarlo o di fargli violenza. È convinto, infatti, che il giovane campagnolo sia ingenuo e perciò facile da abbordare, più nello specifico *χειροθήης*, "alla mano" (4.12.1). Le aspettative sono però disattese: il pastorello riesce a sfuggire lo stupro, abbattendo il parassita con una gomitata. Il vecchio resta riverso al suolo, bisognoso non di un ragazzo, ma di un uomo che gli dia una mano a sollevarsi (4.12.3: *ἀνδρὸς οὐ παιδὸς ἐς χειροαγωγίαν δεόμενον*). Goldhill legge in questa espressione un doppio senso, basato sull'occorrenza della parola rara *χειροαγωγή*.<sup>28</sup> Infatti in

<sup>28</sup> S. GOLDHILL, *Foucault's Virginity: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 46-111.

*Lisistrata*, v. 672 compare il termine χειρουργία, in riferimento all'atto di masturbazione dell'uomo da parte della donna (λιπαροῦς χειρουργίας). I due lemmi sono costruiti parallelamente, con il primo componente nominale (χειρ-) e il secondo derivato da temi verbali dall'identico significato di "agire, agitare".

### 5.3 Gli esemplari frammentari: le *Storie fenicie* di Lolliano e il *Romanzo di Protogora*

Prendendo in considerazione gli esemplari frammentari e le narrazioni romanzesche più eccentriche, le tematiche sessuali e scatologiche compaiono con frequenza maggiore, non necessariamente in relazione a una condanna morale.

Delle *Storie fenicie* di Lolliano (II sec. d.C.) attualmente sono stati pubblicati tre frammenti, da papiri tutti datati fra il II e il III sec. d.C. e collocati nello stesso punto della trama grazie alla menzione di un personaggio di nome Glaucete, forse una serva. La storia è narrata in prima persona e comprende vari accadimenti impossibili da ordinare in sequenza vista l'esiguità delle parti di testo pervenute: la celebrazione di una festa durante la quale l'"io" narrante consuma il suo primo rapporto sessuale; l'omicidio rituale di un ragazzo compiuto da un gruppo di fuorilegge che in seguito ne cucina le interiora e se ne ciba; un festeggiamento successivo durante il quale i protagonisti partecipano a un'orgia, si addormentano per un po' e in seguito escono travestiti con dei costumi che sembrano essere da fantasmi; una padrona che chiede a un servo di procurarle duemila dracme; l'incontro di Glaucete con un fantasma.

Le tematiche lasciano supporre che il romanzo di Lolliano possa aver contenuto molto materiale di stile comico-grottesco e un'abbondanza di comicità scatologica: tale registro generale potrebbe aver dato luogo ad alcuni riusi aristofanei. Si ha parziale testimonianza di questo dal frammento riportato in P.Colon.inv. 3328 *verso*, colonna B1, nell'edizione di Stephens e Winkler, nel quale la vittima del sacrificio rituale, giovinetto o giovinetta, emette flatulenze.<sup>29</sup> Una situazione paratragica che richiama un motivo tipico dell'*Archáia* e aristofaneo.

<sup>29</sup> S.A. STEPHENS, J.J. WINKLER, *Ancient Greek Novels: The Fragments*, Princeton University Press, Princeton 1995.

Un testo che, a giudicare da quanto si è conservato, presentava in origine molte consonanze con le commedie di Aristofane è il *Romanzo di Protagora*. La datazione più probabile per la sua composizione è il II sec. d.C. La maggior parte dei frammenti riguarda argomenti inerenti alla vita quotidiana o presenta tematiche erotiche spinte, perciò il romanzo in questione è comparabile al *Satyricon* di Petronio più facilmente che alle narrazioni romanzesche del “canone” medievale. Per questo motivo alcuni studiosi avevano ritenuto di leggervi testimonianze di commedie greche perdute.

Il fr. 10, ad esempio, riporta la voce βινεῖν, dal verbo βινέω, molto frequente in Aristofane per definire l’atto sessuale con connotazione volgare, violenta o illecita. Nello specifico la forma all’infinito compare una volta nelle *Rane* (v. 740), due nella *Lisistrata* (vv. 934, 1180), tre nelle *Ecclesiazuse* (vv. 706, 1090, 1099).

## 6. Conclusioni

Che il romanzo abbia avuto il teatro attico fra i suoi precedenti importanti lo dimostrano l’abbondanza e la complessità del dialogo, la consistente presenza di metafore teatrali, la ricorrenza di scene dall’andamento spettacolare. Inoltre, si rileva un legame tra fruizione del romanzo e *performance*. Sia la tragedia attica che la commedia *Néa* hanno avuto un ruolo nella costituzione del genere; la commedia Nuova, in particolare, risulta determinante per comprenderne pienamente gli intrecci e le convenzioni. Anche generi minori quali il mimo, la pantomima e l’atellana, pur nella limitatezza delle attestazioni, mostrano la consonanza di alcune trame e la condivisione di modelli comuni.

A partire da queste acquisizioni della critica, si è cercato qui di gettare lo sguardo sui rapporti fra romanzo, commedia *Archáia* e Aristofane, sondandoli sotto i due aspetti dell’invenzione fantastica e del ricorso alla comicità volgare e scatologica. Per quanto riguarda la prima, si può concludere che gli autori che volevano cimentarsi in opere fantastiche sentissero di essere debitori verso l’eredità aristofanea e di doversi confrontare con il modello rappresentato dal commediografo. La componente oscena della comicità di Aristofane, invece, è poco presente nei romanzi “canonici”. Ciò nonostante, l’analisi puntuale di casi particolari mostra il riuso di un lessico specifico di matrice aristofanea, utilizzato soprattutto per segnalare la deviazione morale e l’aberrazione sessuale. Al contrario, qualo-

ra ci si concentri sul materiale frammentario o sui romanzi più eccentrici, citazioni e allusioni oscene emergono con più frequenza. Il numero esiguo dei testi pervenuti e il loro stato lacunoso non permettono di delineare con sufficiente sicurezza tutte le caratteristiche di filoni di romanzo “alternativi”, come quello comico-realistico e fantastico. Cionondimeno l’analisi autorizza a ipotizzare che nei suddetti sottogeneri l’opera del commediografo ateniese potesse essere maggiormente reimpiegata.

Questa indagine può rappresentare una conferma dell’importanza dello studio delle produzioni letterarie “sommerse”, in particolar modo di matrice popolare, per la ricostruzione e la comprensione della storia letteraria greco-latina e della sua ricezione antica; inoltre, dà un contributo alla prospettiva critica che riconosce nel romanzo antico una complessa stratificazione di precedenti e modelli, così da sottrarlo a definizioni parziali e più limitanti.



COSTANZA DI LORITO

# Il *Mouseion* di Alessandria: una proposta di ricostruzione tra letteratura e archeologia<sup>1</sup>

## 1. Introduzione

Il poeta Callissino di Rodi, vissuto nel II secolo a.C., menziona nel trattato *Su Alessandria il Mouseion* e le biblioteche di questa città, nonché l'imponente collezione libraria dei Tolomei. Un frammento dell'opera, tramandato da Ateneo, sottolinea in particolare il prestigio del *Mouseion*, mettendo in luce come la sua eccellenza fosse talmente nota ai lettori da non rendere necessaria una più approfondita trattazione in merito: «C'è forse bisogno di ricordare la quantità smisurata di volumi, l'istituzione di biblioteche e la raccolta di dotti al *Mouseion*, cose che tutti hanno ben presenti nella memoria?».<sup>2</sup>

Per certi versi, si potrebbe affermare che la fama dell'istituto alessandrino ne costituisca in pari tempo la rovina: informazioni relative all'organizzazione del centro, al tipo di ricerche ivi condotte e al trattamento degli studiosi operanti al suo interno sono desunte da documenti incentrati sulla vicina Biblioteca che, per quanto prossima al *Mouseion* in termini funzionali e ideologici, doveva comunque costituire un settore ben distinto.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Il presente lavoro deriva da una rielaborazione della mia tesi triennale *Il Mouseion di Alessandria: tentativi e proposte di ricostruzione*, Università degli Studi di Pavia, corso di laurea in Lettere Antiche, a.a. 2020-2021. I miei ringraziamenti vanno alla relatrice, la professoressa Maria Elena Gorrini, e alla correlatrice, la professoressa Livia Capponi.

<sup>2</sup> CALLIX., *FGrHist* 627 F1 (= *ATH.* V 203e), trad. di A. Marchiori.

<sup>3</sup> Il rapporto tra i due istituti, in effetti, non è ancora ben chiaro: Peter Fraser (P. M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria. I: Text*; Oxford University Press, Oxford 1972), nel capitolo *Ptolemaic Patronage. The Mouseion and Library* li considera ad esempio due entità separate, non prendendo posizione sulla loro possibile collocazione. Achille Adriani, sulla base del passo di Ateneo già menzionato (*ATH.* V 203e), ipotizzava che la Biblioteca fosse parte del Museo e che dunque dovessero essere luoghi vicini, per quanto distinti (A. ADRIANI, *Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-Romano*, Serie C, vol. 1, Fondazione "Ignazio Mormino" del Banco di Sicilia, Palermo 1966, p. 211).

Il quadro diventa ancora più complesso sul versante archeologico: in un contesto gravemente alterato da spoliazioni e, in epoche più recenti, da discutibili politiche edilizie avviate a partire dalla metà dell'Ottocento,<sup>4</sup> non è stato possibile ricondurre alcuna evidenza materiale al *Mouseion*, al punto che persino la sua localizzazione è ad oggi incerta e dibattuta.

Achille Adriani proponeva di ubicare il complesso nella parte occidentale dei Quartieri Reali (*Basileia*), a loro volta collocati nel settore nord-est della città.<sup>5</sup> Tale ipotesi derivava dalla lettura del passo plutarco sull'incendio dei *Neoria*, gli arsenali, in occasione della guerra alessandrina (48-47 a.C.) tra i fratelli rivali Tolomeo XIII e Cleopatra VII, risolta da Cesare a favore di Cleopatra.<sup>6</sup> Plutarco segnala, in effetti, che il rogo appiccato da Cesare toccò anche la Biblioteca, e da questo lo studioso desunse la sua vicinanza al mare e la collocazione verso il limite occidentale dei *Basileia*.<sup>7</sup> Studi più recenti condotti da Ada Caruso, sulla base di reperti emersi nell'area di Kom-El-Dikka alla fine del secolo scorso, tra cui una testa di Musa e *auditoria* che attesterebbero la vocazione "paideutica" del luogo, supportano l'ipotesi dell'ubicazione del complesso più a ovest, precisamente verso il limite occidentale del menzionato sito di Kom-El-Dikka.<sup>8</sup>

Sul piano della tradizione letteraria solo lo storico e geografo Strabone, recatosi in Egitto intorno alla metà degli anni venti a.C. al seguito del prefetto Elio Gallo,<sup>9</sup> delinea una rapida descrizione del *Mouseion* che costituisce, di fatto, l'unica testimonianza antica sulla sua conformazione architettonica.<sup>10</sup>

A fronte di una tale scarsità di fonti relative all'oggetto della presente ricerca, si è ritenuto opportuno volgere l'attenzione, almeno in fase preliminare, alla temperie storica e culturale in cui il *Mouseion* si formò, per quanto non sia possibile fissare una data definitiva per un'iniziativa inevi-

<sup>4</sup> Un quadro generale dell'evoluzione della città è efficacemente delineato in J. MCKENZIE, *The Architecture of Alexandria and Egypt. 300 BC-AD 700*, Yale University Press, New Haven-Londra 2007, pp. 9-16.

<sup>5</sup> A. ADRIANI, *Repertorio d'arte...*, p. 211.

<sup>6</sup> PLUT. *Caes.* 49.

<sup>7</sup> A. ADRIANI, *Repertorio d'arte...*, p. 229.

<sup>8</sup> A. CARUSO, *Ipotesi di ragionamento sulla localizzazione del "Mouseion" di Alessandria*, in "Archeologia Classica", 62 (2011), pp. 77-126, specialmente 117.

<sup>9</sup> L. CAPPONI, *Il ritorno della fenice. Intellettuali e potere nell'Egitto romano*, Edizioni ETS, Pisa 2017, p. 185.

<sup>10</sup> Cfr. par. 4.

tabilmente di lunga durata come la formazione di una collezione bibliotecaria: il progetto, a ogni modo, prese verosimilmente avvio all'epoca di Tolomeo I e si giovò della collaborazione preziosa di Demetrio Falereo, il quale era giunto esule in Egitto proprio all'epoca in cui il Lagide era divenuto sovrano.<sup>11</sup>

Demetrio, si apprende dalla Suda,<sup>12</sup> «fu un filosofo peripatetico» e «ascoltò le lezioni di Teofrasto», allievo di Aristotele e suo successore nella direzione della scuola filosofica da lui fondata. I rapporti del Falereo con il Peripato sono comprovati anche da altre fonti: secondo Diogene Laerzio, Teofrasto assunse la direzione dell'istituto in corrispondenza della 114° Olimpiade (dunque a partire dal 322 a. C.) ma, essendo un meteco, non poteva esercitare il diritto di proprietà privata e possedere terreni propri. L'autore riporta che fu proprio Demetrio a fornirgli il supporto economico necessario all'acquisto di un giardino per il Peripato.<sup>13</sup>

All'indomani del suo apprendistato presso Teofrasto, Demetrio intraprese la carriera politica: nel 319 a.C. riuscì a farsi affidare il comando di Atene e a sostituire il precedente governo democratico con un'oligarchia moderata.<sup>14</sup> In seguito alla conquista di Atene a opera di Demetrio Poliorcete, il governo di Demetrio venne rovesciato (306 a. C.) e quest'ultimo costretto all'esilio, dapprima a Tebe e presso la corte di Tolomeo I Soter.<sup>15</sup> In questa sede Demetrio, anche in virtù della sua consolidata esperienza politica, ebbe modo di farsi notare dal sovrano tolemaico di cui, secondo una tradizione tramandata da Plutarco, divenne consigliere.<sup>16</sup>

Un'altra testimonianza, *La Lettera di Aristeo a Filocrate* (di incerta datazione, collocata cronologicamente tra il III secolo a.C. e il II d.C. ma generalmente ricondotta al II secolo a.C.), attribuisce a Demetrio del Falero un ruolo fondamentale anche nella costituzione del patrimonio librario della Biblioteca di Alessandria. Il documento mette bene in luce la funzione cardinale dello studioso nella scelta dei libri da destinare alla Biblioteca, indicandone altresì le mansioni: catalogazione e computo del materiale librario, creazione di una rete di contatti volti all'ampliamen-

<sup>11</sup> M. BERTI, V. COSTA, *La Biblioteca di Alessandria. Storia di un paradiso perduto*, Tored, Roma 2011, p. 69.

<sup>12</sup> Suda [Δ 429] s.v. Δημήτριος.

<sup>13</sup> D. L. V 39.

<sup>14</sup> M. BERTI, V. COSTA, *La Biblioteca di Alessandria...*, p. 62.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> PLU. *Reg. et imp. apophthegmata* 189 d.

to del fondo, apertura di trattative per acquisizioni e simili.<sup>17</sup> È l'unica fonte a descrivere così dettagliatamente l'attività culturale di Demetrio nell'istituzione da lui stesso fondata e pertanto, in assenza di possibilità di confronto decisive, non bisogna incorrere nell'errore metodologico di considerare tali informazioni assolutamente precise e inconfutabili. Tuttavia, accertata la stretta collaborazione di Demetrio con Tolemeo,<sup>18</sup> è possibile ipotizzare, con Fraser, un'esportazione del modello culturale aristotelico, peripatetico e ateniese ad Alessandria proprio per il tramite di Demetrio:

A direct and immediate link with the *Mouseion* of the Lycaeum is provided by the Peripatetic Philosopher Demetrius of Phaleron [...]. After expulsion from Athens, Demetrius fled to Egypt and advised Soter on more than one matter [...]. It is more than likely that he also advised Soter about the foundation and organization of the *Mouseion*. Soter, who had attempted unsuccessfully to obtain the services of Theophrastus himself, but had to be content with his remarkable pupil, was evidently very anxious to follow the Peripatetic organization of learning, particularly with regard to science [...].<sup>19</sup>

E, oltre a lui, Canfora:

Strabone, nella pagina in cui descrive le fasi iniziali della storia del testo di Aristotele (XIII p. 608), definisce Aristotele «il primo che raccolse i libri ed insegnò ai re di Egitto l'ordinamento di una *biblioteca*». Il senso della frase solo apparentemente paradossale è chiaro: significa che Demetrio, approdando in Egitto e divenendo consigliere del primo Tolomeo, si fece tramite dell'assunzione, alla corte di Alessandria, dell'esperienza del Peripato. Il complesso *Mouseion*-Biblioteca, compreso dentro la reggia di Alessandria [...] costituisce di fatto la riproposizione, in grande stile e con maggiore dovizia di mezzi, dell'esperienza del Liceo [...].<sup>20</sup>

Considerata, come detto sopra, l'impossibilità di procedere a una ricostruzione architettonica del *Mouseion* sulla base dei ritrovamenti fatti

<sup>17</sup> Cfr. in particolare ARISTEAS, *Ep.* X e XXIX.

<sup>18</sup> Oltre al già citato passo di Plutarco, cfr. D. L. V 78-79; AEL. VH III 17 (fr. 65 Wehrli) e, tra i moderni, L. CANFORA, *La biblioteca scomparsa*, Sellerio, Palermo 1986, pp. 25-26; P.M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*. Oxford University Press, Oxford 1972, I: *Text* p. 114.

<sup>19</sup> P.M. FRASER, *Ptolemaic Alexandria*, I: *Text*, pp. 314-315.

<sup>20</sup> L. CANFORA, *La biblioteca e il Museo* in ID., G. CAMBIANO, D. LANZA, *Lo spazio letterario della Grecia antica: l'Ellenismo*, Salerno Editore, Roma 1993, p. 14.

ad Alessandria, si ripercorrerà la storia dell'istituzione cercando di individuare suoi eventuali rapporti con altri modelli, associati a un differente contesto storico, culturale e geografico, tentando di pervenire all'enucleazione di possibili elementi comuni.

Fulcro dell'indagine è dunque comprendere se, oltre al paradigma di ricerca scientifica, Demetrio abbia importato ad Alessandria anche i "luoghi" in cui tale ricerca si svolgeva: in altre parole, se abbia sovrinteso anche alla costruzione del centro stesso, riproponendo caratteristiche architettoniche e di articolazione spaziale già attestate nell'istituto ateniese del Peripato e, come si vedrà, nell'Academia platonica, in quanto funzionali al tipo di attività che in quegli edifici doveva svolgersi.

## 2. Il Peripato

[...] che sia portata a compimento la ricostruzione del *Mouseion* con le statue delle Dee (θεάς) [...]; sia costruito il portichetto (στώδιον) situato davanti al *Mouseion*, non peggiore di prima; siano poi innalzate le tavole su cui stanno le mappe della terra ([...] πίνακας, εν οἷς αἱ τῆς γῆς περιοδοί εισιν), nel portico inferiore (τὴν κάτω στοάν). Sia sistemato pure l'altare ([...] βωμόν), in modo che appaia perfetto e decoroso [...]. Le mie disposizioni relative al tempio (ιερόν) e agli oggetti dedicati e consacrati (ἀναθήματα) sono dunque queste.<sup>21</sup>

Nella trattazione dedicata a Teofrasto, Diogene Laerzio riporta anche il presunto testamento redatto da quest'ultimo. Il filosofo, oltre a dare disposizioni generali sulla ripartizione del denaro, spiega come effettuare gli interventi sul *Mouseion* che doveva sorgere nel terreno destinato alle attività della scuola.

Innanzitutto, è possibile estrapolare dal testo degli elementi peculiari del complesso, in primis la qualifica del *Mouseion* come luogo sacro: viene sottolineata la presenza di autentiche statue di culto (nel testo greco semplicemente θεάς, ma è chiaro che si alluda a dei simulacri) e offerte consacrate (ἀναθήματα). Si fa menzione, infine, di un altare, definito "perfetto" (τέλειον) e "decoroso" (εὔσχημον), concorrendo a delineare un ambiente chiaramente connotato dal punto di vista religioso. A tal proposito, la presenza di veri e propri templi nei *mouseia* è argomento molto dibattuto: le Muse, quali dee a stretto contatto con la natura e

<sup>21</sup> D. L. V 51-52 (trad. di G. Reale).

nello specifico con l'acqua, erano spesso venerate in corrispondenza di boschi o sorgenti,<sup>22</sup> la cui destinazione sacra era segnalata dalla presenza di un altare e/o di ex-voto e, nei contesti più importanti, di gruppi statuari.<sup>23</sup> Nelle fonti, tuttavia, non si fa mai menzione esplicita di una struttura architettonica riconducibile a un tempio, e i pochi contesti archeologici indagabili non smentiscono queste descrizioni.<sup>24</sup> I *Mouseia*, dunque, dovevano essere delle aree ritualmente circoscritte, caratterizzate da altari votivi in onore delle dee e, al massimo, da portici in cui deporre le offerte più fragili che non potevano essere conservate all'aperto. Se si accetta questa interpretazione, bisognerà di conseguenza intendere il termine *ἱερόν* nel senso generico di "area sacra" e non di tempio.

In secondo luogo, la presenza di un portico inferiore sembra rappresentare un primo diaframma tra lo spazio consacrato e il resto del terreno destinato alle attività della scuola, costituendo verosimilmente una sorta di *τέμενος* volto a delimitare o comunque segnalare l'area. Il termine *Mouseion*, dunque, doveva non solo indicare la zona destinata al culto, ma un complesso funzionale dotato di un certo numero di strutture, non solo religiose: altre, dislocate lungo il detto *τέμενος*, avevano effettivamente lo scopo di ospitare le attività di ricerca. Tale caratteristica appare peraltro conforme alla consueta articolazione delle aree santuariali del mondo greco: un settore aperto, vale a dire il terreno circoscritto del *τέμενος* e la zona dei sacrifici all'interno della quale si svolgevano i riti religiosi di pubblica rilevanza per la comunità, e un ambiente più strettamente destinato all'adorazione religiosa, che in altri contesti è costituito dal tempio vero e proprio e la cella.

<sup>22</sup> Ad esempio, l'altare delle Muse Illiadi sulle sponde del fiume Ilisso (PAUS. I 19, 45).

<sup>23</sup> Come nel bosco sacro (*ἄλσος*) dell'Elicona (PAUS. IX 29-31).

<sup>24</sup> Sulla questione si veda G. ROUX, *Le Val des Muses et les Muses chez les auteurs anciens*, in "Bulletin de correspondance hellénique", 78 (1954), p. 39. L'autore, in particolare, si avvale del riscontro archeologico fornito dal sito della valle dell'Elicona che, pur essendo il più illustre e celebre luogo di culto delle Muse, ha restituito resti di strutture porticate e di un altare ma non di un tempio e vero e proprio. Roux, forse a ragione, supporta la sua teoria proprio attingendo a un numero cospicuo di fonti antiche che, come detto sopra, non fanno mai menzione di un tempio inteso come struttura architettonica all'interno dei *Mouseia* (riprendendo l'esempio in esame, Pausania, che pure dedicò alla valle dell'Elicona una sezione piuttosto estesa del IX libro della *Periegesi*, non riferisce mai di un tempio). Anche il commento *ad locum* (PAUS. IX. 29-31) dell'edizione Valla fa genericamente riferimento a un "santuario", "spazio sacro" (PAUSANIA, *Guida della Grecia, Libro IX: La Beozia*, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Mondadori, Milano 2010, pp. XLV-XLVII e 377-394).

Tale bipartizione potrebbe essere stata riproposta anche nel caso del *Mouseion* in questione: sempre facendo riferimento alla testimonianza di Teofrasto, le attività di studio si sarebbero svolte nel portico inferiore o comunque in un ambiente distaccato, di cui ben si sottolinea, tramite la precisa collocazione, la distanza rispetto al fulcro sacro del luogo; un settore più interno, invece, era probabilmente destinato al culto delle Muse e sarebbe stato dotato di un secondo portico di dimensioni più esigue, collegato all'ambiente maggiormente connotato sul piano del culto (che, per cautela, non verrà definito come tempio).

A riprova di ciò, Teofrasto afferma che nel portico esterno, di cui peraltro si sottolinea la dislocazione a una quota inferiore (*κάτω* è un avverbio chiaramente relativo a una collocazione spaziale dell'oggetto in questione), erano esposte delle "mappe", le quali verosimilmente costituivano degli strumenti di consultazione per gli studiosi che operavano nel centro.

Muovendo a una prospettiva più strettamente archeologica, per comprendere i tratti salienti della scuola di Teofrasto e collocarla adeguatamente sul piano archeologico e topografico è prima di tutto necessario distinguere tra il Peripato, la scuola di matrice aristotelica fondata da Teofrasto, e il Liceo, vale a dire il ginnasio dedicato ad Apollo dove Aristotele faceva lezione prima che Teofrasto assumesse la guida della scuola.<sup>25</sup> Su questo punto la tradizione letteraria è ingannevole, perché in un periodo successivo alla fase di massima operatività del centro gli spazi del Liceo e del Peripato vennero considerati una cosa sola (più nello specifico a partire da Cicerone, che associa l'aggettivo "peripatetico" al ginnasio del Liceo in relazione a uno specifico modo di fare filosofia camminando).<sup>26</sup> Oggi, invece, si ritiene più corretto riferire il termine esclusivamente alla scuola istituita da Teofrasto, ma i luoghi del maestro di Aristotele da quelli del suo successore, per quanto distinti, dovevano essere vicini e insistere sul settore orientale della città, in accordo alle fonti antiche: localizzare il Liceo, dunque, dovrebbe ragionevolmente permettere di indagare anche possibili elementi pertinenti alla scuola di

<sup>25</sup> A. CARUSO, *Il "giardino di Teofrasto". Inquadramento topografico della scuola peripatetica di Atene tra il IV e il III sec. a.C.*, in *Gli Ateniesi e il loro modello di città*, seminari di Storia Greca e Archeologia (Roma, 25-26 giugno 2012), a cura di L.M. Caliò, E. Lippolis, V. Parisi, *Thiasos Monografie*, Roma 2014, vol. 5, p. 197.

<sup>26</sup> CIC. *Acad.* I 4, 17: «quelli che erano seguaci di Aristotele furono detti Peripatetici, perché usavano discutere camminando nel Liceo» (trad. di A. Caruso).

Teofrasto.<sup>27</sup> Tuttavia, se il ginnasio sembra aver restituito qualche evidenza materiale, benché non decisiva per l'identificazione delle strutture in esame, il quadro delle indagini sul Peripato è decisamente più scarno.

Fino a ricerche recenti condotte da Lygouri-Tolia,<sup>28</sup> il Liceo era localizzato a due isolati da piazza Syntagma e più precisamente in corrispondenza della chiesa di H. Nikodemos,<sup>29</sup> alla luce del ritrovamento, nelle fondamenta della struttura, di un'iscrizione che conteneva la dedica ad Apollo da parte di un frequentatore del Liceo e la menzione di un ginnasiarca.<sup>30</sup> Gli edifici emersi nelle vicinanze vennero dunque ascritti all'area del Liceo, comprese le *στοαί* menzionate nel testamento di Teofrasto, ma su basi per lo più labili.<sup>31</sup> Ad oggi, in effetti, la pertinenza dell'area all'antico ginnasio non è più sostenibile: il settore risulta essere occupato da una necropoli a partire dal Submiceneo e, nonostante una modifica della destinazione d'uso intorno al V secolo a.C., quando l'area venne adibita a sede di piccoli impianti artigianali, la funzione originaria è nuovamente attestata dalla prima metà del IV secolo a.C.<sup>32</sup>

L'edificio che oggi viene identificato come Liceo sembra però porre fine alla  *vexata quaestio*  dell'ubicazione del ginnasio stesso. La struttura in esame, rinvenuta nel corso degli scavi del 1996 (cfr. *supra*), sorge a circa 500 m a est di piazza Syntagma, in corrispondenza dell'odierna Odos Rigillis (per cui, in letteratura, prende spesso il nome di "edificio di Odos Rigillis"). L'interpretazione del contesto come ginnasio è suffragata dal ritrovamento di una corte rettangolare di 23 × 26 m, delimitata da strutture murarie lungo i lati nord, est e ovest (quello meridionale non viene considerato in quanto ricade oltre il limite di scavo), la simmetria

<sup>27</sup> A. CARUSO, *Il "giardino di Teofrasto..."*, p. 199.

<sup>28</sup> E. LYGOURI-TOLIA, *Excavating an Ancient Palaestra in Athens*, in *Excavating Classical Culture. Recent Archaeological Discoveries in Greece*, a cura di M. Stamatopolou e M. Yeroulanou, Archaeopress, Oxford 2002, pp. 203-212.

<sup>29</sup> D. MARCHIANDI, *Il Liceo: il santuario di Apollo, il ginnasio, il Kepos di Teofrasto*, in *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, tomo 3: *Quartieri a nord-est dell'Acropoli e Agora del Ceramico*, a cura di E. Greco con la collaborazione di R. Di Cesare, F. Longo, D. Marchiandi. Pandemos, Atene-Paestum 2014, p. 701.

<sup>30</sup> IG II<sup>2</sup> 2875 = CIG 466.

<sup>31</sup> D. MARCHIANDI, *Il Liceo: il santuario di Apollo, il ginnasio, il Kepos di Teofrasto...*, *ibidem*.

<sup>32</sup> O. ZACHARIADOU, *Syntagma Station*, in *The City Beneath the City: finds from excavations for the Metropolitan railways of Athens*, a cura di L. Parlama e N. Stampolidis, Harry N. Abrams, New York 2000, pp. 149, 155-157.

degli ambienti circostanti, l'asse centrale dell'edificio orientato nord/sud e i pavimenti di terra battuta, che sono caratteristiche comuni ad altri complessi ginnasiali della Grecia.<sup>33</sup>

Altri ritrovamenti che sosterrebbero l'identificazione con il Liceo sono una testa maschile in bronzo, ben conservata, la cui iconografia corrisponde chiaramente a quella di Apollo (dio cui era dedicato il ginnasio),<sup>34</sup> e due condotti idrici, uno riconducibile all'epoca pisistratea (seconda metà del VI secolo a.C.)<sup>35</sup> e l'altro, più recente, a quella cimoniana (inizio V secolo a.C.), che doveva diramarsi dal primo poche centinaia di metri più a est di Syntagma.<sup>36</sup> Quest'ultimo ritrovamento è particolarmente interessante perché è lo stesso Teofrasto, nell'*Historia Plantarum*, a fare menzione di un "canale" vicino al quale sorge un platano che sta descrivendo e che sarebbe situato "nel Liceo";<sup>37</sup> sul piano archeologico, i due canali si intersecano a est di piazza Syntagma, a poca distanza dall'edificio in questione. Infine, le dimensioni stesse della struttura (più di 3000 m<sup>2</sup>), la lunga vita (dal IV secolo a.C. al IV d.C.) e, topograficamente, la vicinanza alle porte di Diochaes, che le fonti definiscono come poco lontane dal Liceo,<sup>38</sup> sono ulteriori elementi a favore dell'identificazione dell'edificio con il Liceo stesso.<sup>39</sup>

Il complesso di Odos Rigillis, inoltre, doveva costituire anche il confine territoriale dell'area, visto che gli scavi condotti nelle immediate prossimità non hanno riportato alla luce nessuna struttura che potesse essere pertinente all'eventuale scuola del Peripato.<sup>40</sup>

Nonostante ciò, il ritrovamento di una testa femminile proveniente da piazza Syntagma merita particolare attenzione: le dimensioni più grandi del vero, il materiale usato e i tratti idealizzati riconducono alla rappresentazione di una divinità.<sup>41</sup> Teofrasto nel suo testamento chiede di ricostruire le statue delle Muse, ed effettivamente il pezzo in questione costituisce un tipo iconografico (figura femminile idealizzata, sguardo

<sup>33</sup> F. CAMIA, *L'edificio di Od. Rigillis*, in *Topografia di Atene...*, p. 703.

<sup>34</sup> A. CARUSO, *Il "giardino di Teofrasto"...*, p. 218.

<sup>35</sup> O. ZACHARIADOU, *Syntagma Station*, in *The City Beneath the City...*, pp. 154-155.

<sup>36</sup> L. FICUCIELLO, *Le strade di Atene*, Pandemos, Atene-Paestum 2008, p. 172.

<sup>37</sup> THPHR., *HP* I 7, 1: «Dicono che nel Liceo il platano vicino al canale, che è ancora giovane, è cresciuto quasi 33 cubiti» (trad. di A. Caruso).

<sup>38</sup> STR. IX 1, 19 e PAUS. I 19, 3.

<sup>39</sup> F. CAMIA, *L'edificio di Od. Righillis...*, p. 705.

<sup>40</sup> A. CARUSO, *Il giardino di Teofrasto...*, p. 207.

<sup>41</sup> M. NIKOLOUDI, *Marble Acrolith*, in *The City Beneath the City...*, p. 181.

“ispirato”) riconducibile ad alcuni tipi di raffigurazioni di Muse attestate nel periodo ellenistico; la datazione stessa del reperto (prima metà del III sec. a.C.) lo rende cronologicamente compatibile con gli interventi prescritti da Teofrasto.<sup>42</sup>

È più difficile congetturare sullo *στωΐδιον* per il quale il successore di Aristotele auspica una riparazione, benché vi siano degli indizi sulla sua collocazione: negli anni novanta, infatti, venne rinvenuto un piccolo portico nel settore nord-est di piazza Syntagma.<sup>43</sup> Ad oggi sono visibili solo poche tracce della fondazione, con dieci basi di pilastri dislocate sul lato nord a distanza regolare l'una dall'altra. La tipologia di materiale e l'attribuzione cronologica sarebbero sempre conformi a quelle dell'epoca di Teofrasto, ma i dati in nostro possesso sono comunque troppo scarsi per arrivare a una conclusione definitiva.<sup>44</sup> Parimenti, non si hanno indicazioni specifiche sulla collocazione e la natura dell'altare, che doveva costituire il fulcro dello *ιερόν*.<sup>45</sup>

Tuttavia, se si è ipotizzata una localizzazione diversa, ovvero nelle prossimità dell'edificio di Odos Rigillis, queste evidenze, in virtù della loro prossimità rispetto a piazza Syntagma, devono a maggior ragione essere considerate con la massima cautela.

In conclusione, un corrispettivo ateniese del *Mouseion* Alessandrino, almeno su un versante prettamente archeologico, sembrerebbe non essersi conservato, e anche le evidenze rinvenute sono scarse, probabilmente decontestualizzate e di difficile interpretazione.

### 3. Atene e Alessandria

È parte dei palazzi reali anche il *Mouseion*, che comprende un portico (*ἔχρον περίπατον*), un'esedra (*ἐξέδραν*) e una grande sala (*οἶκον μέγαν*) nella quale consumano insieme il pasto gli studiosi membri del *Mouseion*.<sup>46</sup>

Strabone, nell'ambito di una vasta descrizione della città di Alessandria, inserisce solo un rimando brevissimo al *Mouseion*, che tuttavia,

<sup>42</sup> A. CARUSO, *Il “giardino di Teofrasto”...*, p. 211.

<sup>43</sup> O. ZACHARIADOU, *Syntagma Station...*, p. 156.

<sup>44</sup> A. CARUSO, *Il “giardino di Teofrasto”...*, p. 212.

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

<sup>46</sup> STR. XVII 1, 8 (trad. di N. Biffi).

come si diceva all'inizio, costituisce l'unica testimonianza letteraria antica sulla sua *facies* architettonica e strutturale.

Supponendo un'ideale filiazione del *Mouseion* di Alessandria dal prototipo ateniese del Peripato (o meglio, quello che si suppone essere un suo prototipo) per il tramite di Demetrio del Falero, non è da escludere che l'articolazione spaziale congetturata sulla base della descrizione presente nel testamento possa essere applicata anche al centro alessandrino, in un'ideale proporzione tra le strutture descritte da Strabone e Teofrasto.

Nel suo resoconto, Strabone fa riferimento a un *περίπατος*, un'ampia struttura porticata, una "passeggiata"; il termine, oltre a costituire un flebile rimando al precedente aristotelico e dunque ulteriormente suffragare l'ipotesi di una trasmissione di stilemi architettonici da un'istituzione all'altra, potrebbe essere posto in comparazione con la *στοά* inferiore, il presunto recinto cui farebbe riferimento Teofrasto.

Strabone, poi, menziona un'essedra. Il termine si applica innanzitutto all'ambiente del ginnasio riservato alle lezioni della classe degli efebi (efebeo)<sup>47</sup>: una sala, munita di banchi e seggi, sotto un portico verso cui si apre con un colonnato *in antis*, che diventa costante soprattutto a partire dal II sec. a.C.;<sup>48</sup> più genericamente, si definisce come una struttura autonoma a cielo aperto (*free standing*) o aggettante da un muro, di forma quadrangolare, semicircolare o a π, rivolta verso uno spazio aperto come una corte o un portico. Con la precisa destinazione a luogo di ritrovo la si trova in luoghi pubblici dove sono posti dei sedili fissi o un unico sedile fisso (di pietra, marmo o anche materiali deperibili come il legno) sviluppato per tutta la lunghezza delle pareti.<sup>49</sup> Le pubbliche esedre, dunque,

<sup>47</sup> Cfr. la descrizione del ginnasio ideale che scrive Vitruvio (*De arch.* V, 11 2): «Nelle palestre si debbono fare peristili quadrati ovvero oblungi in modo che abbiano un ambulacro di due stadi, che i Greci chiamano *δίαιλος* (doppio giro), e di questi, tre portici siano disposti semplici, il quarto che è rivolto verso direzioni a mezzogiorno, sia doppio [...]. Si costituiscano altresì nei tre portici ampie esedre, con sedili su cui i filosofi, retori e altri che si diletano di studi possano disputare stando seduti. Nel portico doppio invece si collochino queste parti. L'efebeo al centro, che è in realtà un'essedra molto ampia con sedili [...].» (trad. A. Corso ed E. Romano).

<sup>48</sup> A. CARUSO, *Akademia. Archeologia di una scuola filosofica ad Atene da Platone a Proclo (387 a.C.-485 d.C.)*, Pandemos, Atene-Paestum 2013, p. 102.

<sup>49</sup> R. GINOUVES, *Dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine*, tome III: *Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles*, a cura di R. Ginouves e M.C. Hellmann, École française de Rome, Roma 1998, p. 15.

potevano naturalmente servire anche a riunire gruppi di ascoltatori o di discepoli intorno a un oratore e/o un maestro: destinazione che sarebbe molto plausibile all'interno di un *Mouseion* e che sembra qualificare l'essedra, nell'immaginario antico, come luogo per eccellenza della conversazione colta.<sup>50</sup>

La valenza dell'essedra come struttura introduttiva, di collegamento tra l'esterno e un ambiente interno, è dunque archeologicamente ben attestata e Strabone vi fa riferimento, seppur indirettamente: l'autore non fornisce delle coordinate spaziali come avviene nel testamento di Teofrasto (per quanto vaghe esse siano) e si limita a giustapporre, in una sorta di elenco, gli elementi costitutivi della struttura che sta descrivendo. A ogni modo, è legittimo supporre che egli segua un ordine logico nella sua presentazione, ovvero lo stesso con il quale gli elementi sopra menzionati dovevano presentarsi allo sguardo del visitatore: se l'essedra viene nominata dopo il grande portico, è ragionevole congetturare che, come nel Peripato al portico inferiore seguiva il "portichetto" situato davanti al *Mouseion*, parimenti nell'istituto alessandrino l'essedra doveva rivestire la stessa funzione dello ateniese.

L'elemento terminale di questo percorso attraverso due diaframmi, il portico grande e il portico piccolo, doveva essere l'edificio in cui riunivano i dotti, il *Mouseion* appunto: nel testamento di Teofrasto è detto chiaramente che lo *στωίδιον* "sta davanti" al *Mouseion*; allo stesso modo Strabone, dopo aver menzionato l'essedra, passa a parlare dell'*οἶκος*, ovvero la "grande sala" nella quale i dotti consumavano i pasti e che, dalla sua descrizione, sembra essere il cuore architettonico del complesso.

Tramite un'indagine comparativa delle fonti letterarie è quindi possibile ricavare e ipotizzare, almeno nelle linee generali, i tratti architettonici caratteristici dei due *Mouseia*. Entrambi i centri dovevano svilupparsi su un'area piuttosto ampia, certamente ben connotata dal punto di vista religioso e culturale, al punto che per ambedue si fa riferimento a una struttura liminale (il portico inferiore per il *Mouseion* di Atene, il grande portico per l'omologo di Alessandria): essa separa il fulcro del complesso dall'esterno e ospita attività tangenzialmente legate alla cardinale vocazione religiosa del luogo. Più all'interno, l'area sacra doveva presentare

<sup>50</sup> Riscontri su tale percezione provengono anche dall'alveo dell'iconografia e dell'architettura: cfr. avanti, ad esempio, il cosiddetto mosaico di Torre Annunziata o l'essedra del Serapeo di Menfi.

una struttura “introduttiva” (portichetto o esedra) preludente a un ambiente religiosamente connotato (ιερόν ο οἶκος) che, almeno nel caso di Alessandria, prevedeva il consumo di pasti rituali.

#### 4. Un altro possibile *comparandum*: l'Accademia di Platone

Tentata una ricostruzione, seppur nelle linee essenziali, del tipo di struttura che Demetrio dovette importare ad Alessandria in seguito alla sua esperienza peripatetica, è possibile instaurare un ulteriore parallelismo con un secondo istituto ateniese.

In diretta connessione con il Peripato, infatti, doveva essere l'Accademia di Platone: in tal senso il lungo discepolato di Aristotele presso l'Accademia deve aver avuto un peso notevole, inoltre Platone propose un modello vita comunitaria per gli studiosi all'interno dell'istituzione da lui fondata al quale il discepolo si ispirò chiaramente.<sup>51</sup> Il confronto con l'Accademia è tanto più importante alla luce della documentazione letteraria e archeologica che, in questo caso, risulta essere decisamente meno esigua.

Diogene Laerzio attesta che Platone fece costruire un «sacrario delle Muse» (*Mouseion*) nell'Accademia, il giardino nell'area nord-occidentale di Atene dove aveva sede un ginnasio e la scuola platonica, e che Speusippo, suo discepolo, vi aveva dedicato «alcune statue delle Grazie» («[Speusippo] dedicò alcune statue nel sacrario delle Muse, fatto costruire da Platone nell'Accademia»)<sup>52</sup> Un frammento dello storico Filodoro di Atene (IV/III sec. a. C.), ricavato dai Papiri Ercolanesi sui Filosofi Accademici redatti da Filodemo di Gadara, si accorda alla più tarda testimonianza di Diogene: «Speusippo ricevette la scuola da lui (sc. Pla-

<sup>51</sup> Fermo restando che la cooperazione doveva essere l'elemento costitutivo di entrambi i centri, l'Accademia platonica prediligeva la collaborazione “dialettica” (gli studiosi, in estrema sintesi, dovevano pervenire alle loro conclusioni mediante il dialogo e il reciproco scambio di opinioni), mentre nel caso del Peripato aristotelico la *κοινωνία* consisteva piuttosto in una suddivisione del lavoro di ricerca, nella quale lo scambio dialettico non aveva luogo se non a uno stadio avanzato. A tal proposito, Canfora osserva che non doveva essere casuale la scelta di Aristotele di riferirsi all'attività svolta in seno al Peripato come a una *κοινωνία*, una “collaborazione” in senso generico, e non come a una *συνουσία*, termine invece preferito per la scuola platonica che indica una vera e propria “convivenza”. Per maggiori informazioni sull'argomento si rinvia a L. CANFORA, *La biblioteca e il Museo...* (v. nota 18).

<sup>52</sup> D. L. IV, 1 (trad. di G. Reale).

tone). Filocoro afferma che Speusippo, già incaricato della gestione del *Mouseion*, dedicò delle statue raffiguranti le Cariti tuttora visibili. Su di esse compare l'iscrizione: "queste dee Cariti Speusippo ha dedicato alle Muse, facendo doni per lo studio delle arti letterarie" [...].<sup>53</sup>

Ancora Diogene, parlando del filosofo platonico Polemone, fa riferimento alla presenza di un'«esedra: «[...] usava passare il suo tempo ritirato nel giardino, presso il quale i discepoli avevano costruito piccoli rifugi per abitare vicino al *Mouseion* e all'«Esedra».<sup>54</sup> La riproposizione di una possibile esedra, sulla quale sfortunatamente Diogene non dà ulteriori informazioni, è comunque un possibile punto di contatto con le analoghe strutture menzionate per gli altri due *mouseia*, tanto più che, dalla descrizione, *Mouseion* ed esedra sembrano comunque essere vicini.

Infine, un culto delle Muse nell'area dell'Accademia viene menzionato anche da Pausania, il quale però vi farebbe riferimento con la semplice espressione "altare delle Muse": «all'interno dell'Accademia c'è un altare a Prometeo, dal quale gli Ateniesi si avviano di corsa verso la città con fiaccole accese [...]. C'è inoltre un altare delle Muse e un altro di Ermes e, più all'interno, uno di Atena [...]».<sup>55</sup>

Sul piano archeologico, come detto, le ricerche hanno portato a risultati più fruttuosi rispetto ai casi del Peripato e del *Mouseion* alessandrino: indagini condotte a partire dagli anni trenta del secolo scorso hanno messo in luce, in corrispondenza dell'intersezione tra le strade odierne Odoi Marathonomachon e Alexandreias, un peribolo, un edificio a pianta rettangolare e il cosiddetto Peristilio Quadrato.<sup>56</sup>

Per quanto riguarda l'«esedra, nonostante l'esplicita menzione che compare in Diogene e altri,<sup>57</sup> a livello archeologico non è emersa nessuna evidenza materiale. In questo caso, un dato iconografico e non architettonico aiuta nell'interpretazione delle fonti: il celebre mosaico di Torre Annunziata che, secondo numerosi studi,<sup>58</sup> rappresenta il consesso dei dotti

<sup>53</sup> PHILOCH., *FGrHist* 328, F224.

<sup>54</sup> D. L. IV, 19 (trad. di G. Reale).

<sup>55</sup> PAUS. I, 30 2 (trad. di D. Musti).

<sup>56</sup> A. CARUSO, *Akademia...*, pp. 53-59; pp. 65-82 e A. CARUSO, D. MARCHIANDI, *L'Accademia*, in *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, tomo 4: *Ceramico, Dipylon e Accademia*, a cura di E. Greco con la collaborazione di R. Di Cesare, F. Longo, D. Marchiandi, Pandemos, Atene-Paestum 2014, pp. 1465-1510.

<sup>57</sup> ACAD. HIST. XXIX 40-43, ACAD. IND. XXIX 39-42; XXXII 10; CIC. *Fin.* V, 2.

<sup>58</sup> Ad esempio A. SOGLIANO, *L'Accademia di Platone rappresentata in un mosaico pompeiano*, in "Memorie dell'Accademia dei Lincei", 8 (1889) pp. 393-416; G. KARO,



Figura 1: Mosaico di Torre Annunziata (c.d. “mosaico dei filosofi”). Napoli, Museo Archeologico (inv. 124545).

dell'Accademia. Tale ipotesi sarebbe suffragata dalla presenza dell'esda oltre che dagli elementi sullo sfondo, interpretati come una stilizzazione dell'Acropoli di Atene (di cui sarebbero riconoscibili la scalinata di accesso e il Partenone).<sup>59</sup> Sulla sinistra, inoltre, compare una struttura architettonica sormontata da un architrave modanato (Figura 1).

*Archäologische Funde*, AA 1931, 11, pp. 217-219; K. GAISER, *Philodems Academica. Die berichte uber Platon und die alte Akademie in zwei herkulanensischen Papyri, Supplementum Platonicum I*, Friedrich Frommann Verlag Gunther, Stuttgart-Bad Cannstatt 1988.

<sup>59</sup> A. CARUSO, *Akademia...*, p. 108.

Il complesso potrebbe essere interpretato come la rappresentazione compendiaria di un portico, allusivo dei porticati del Peristilio Quadrato: ci troveremmo di fronte, dunque, alla riproposizione di un sistema portico-esedra che abbiamo ipotizzato essere peculiare dei luoghi di ricerca e studio legati alle Muse, e mancherebbe da valutare solo la presenza di un οἶκος. Anche in questo caso l'evidenza archeologica non ha restituito nessun dato certo, ma è comunque possibile fare delle congetture sulla base di uno specifico ritrovamento. A nord-est del Peristilio Quadrato (che, come visto sopra, alla luce di studi recenti<sup>60</sup> è stato identificato come ginnasio) sono stati rinvenuti dei muri di fondazione in calcare: uno corre parallelo al muro nord-est del Peristilio e il suo aspetto è simile a quello di un altro muro rinvenuto 2.50 m più a nord-est.<sup>61</sup> La prossimità o, ancora meglio, il suo essere parallelo al Peristilio-ginnasio, il fatto che si tratti di muri di fondazione e le dimensioni, che sembrano essere esigue, potrebbero far pensare all'οἰκείον, un piccolo edificio che Platone avrebbe consacrato alle Muse.

Trarre conclusioni da un campione così esiguo sarebbe senz'altro un errore, tanto più che soprattutto il riscontro iconografico, com'è evidente, restituisce un'immagine senz'altro idealizzata. Sembra comunque significativo che, specie in fonti letterarie ma evidentemente anche nell'*imagerie* degli antichi, tutti questi luoghi di studio e cultura sembrano essere connotati da strutture simili e ricorrenti: portico, esedra e piccolo ambiente, le cui caratteristiche restano però piuttosto oscure.

## 5. Conclusioni

Considerate le difficoltà di ricognizione del contesto archeologico in cui il *Mouseion* di Alessandria doveva sorgere, una sua ricostruzione pienamente attendibile risulta, in ultima istanza, pressoché impossibile. Ciononostante, alla luce dell'analisi comparativa condotta nel presente lavoro, è forse possibile individuare dei tratti salienti della struttura in questione, in relazione altresì al loro significato funzionale.

Il *Mouseion* doveva presentare un elemento architettonico di raccordo con l'esterno, un περίπαιτος che, in virtù del consueto e generico signi-

<sup>60</sup> *Ibi*, pp. 96-100.

<sup>61</sup> *Ibi*, p. 75.

ficato del termine come “luogo in cui si cammina”, è stato interpretato come struttura porticata.

A questo riguardo, è ipotizzabile anche una connessione con il portico maggiore dei ginnasi, anche alla luce della descrizione che ne dà Vitruvio: in effetti, la sua posizione di prossimità con un'altra importante componente di questi complessi, vale a dire l'edera o efebeo, costituisce una dislocazione ravvisabile anche nei *Mouseia* esaminati. Questa tangenza potrebbe essere ascritta al ruolo dei ginnasi come prime sedi delle scuole filosofiche dove poi si svilupparono dei *Mouseia*.

Inoltre *περίπατος*, stante il suo significato piuttosto indefinito, non necessariamente deve essere inteso come struttura architettonica in senso proprio: il termine compare soprattutto per indicare “viali”, ancor più precisamente “sentieri ombreggiati” come quelli in mezzo alla folta vegetazione di Mieza dove Aristotele faceva lezione ad Alessandro.<sup>62</sup> Considerata la collocazione del *Mouseion* nelle vicinanze dei palazzi reali veri e propri, che verosimilmente erano dotati di giardini,<sup>63</sup> nonché il legame con il Peripato ateniese, dove Teofrasto aveva creato delle piantagioni di circa 400-500 m<sup>2</sup> per i suoi studi botanici,<sup>64</sup> il *περίπατος* che doveva fungere da accesso al *Mouseion* potrebbe essere inteso semplicemente come viale alberato, o comunque viale nel verde.

L'ingresso doveva poi aprirsi su un'edera del tipo, come si è visto, *free-standing*, vale a dire a cielo aperto. Il confronto iconografico con la celebre raffigurazione di un consesso dei sapienti presumibilmente raccolto nell'Accademia, in corrispondenza di un'edera del genere, sembrerebbe supportare questa ipotesi. Il modello dell'edera a cielo aperto come luogo di riunione dei saggi viene riproposto, peraltro, in un sito contemporaneo o comunque cronologicamente prossimo al Museo, il Serapeo di Menfi: si tratta di una struttura in calcare scandita dalla presenza di dieci statue più grandi del vero dello stesso materiale, alcune delle quali identificate grazie a iscrizioni (Platone, Protagora e Pindaro),

<sup>62</sup> PLU. *Alex.* VII 3: «Come scuola e luogo per le lezioni di quelli [scil.: Filippo II] assegnò il ninfeo vicino Mieza, dove ancora oggi si vedono i banchi di pietra di Aristotele e i sentieri ombreggiati (ὑποσκίους περιπάτους)». Trad. di A. Caruso.

<sup>63</sup> Sull'esportazione in contesti greci del modulo “orientaleggiante” dei giardini (παράδεισος) nelle residenze reali, cfr. S. AIOSA, *Un palazzo dimenticato: i Tyrannia di Dioniso I a Ortigia*, in “Quaderni di Archeologia dell'Università di Messina”, 2 (2001), pp. 105-106.

<sup>64</sup> Stime desunte da M. CARROLL-SPILLECKE, *Κήπος: der antike griechische Garten*, Deutscher Kunstverlag, Monaco 1989, p. 31. Da A. CARUSO, *Il “giardino di Teofrasto”...*, p. 210.

altre semplicemente ascritte alle categorie di filosofi o poeti grazie ai relativi attributi (staffa e cetra), onde la denominazione di “emiciclo dei sapienti”.<sup>65</sup> È plausibile anche la presenza di una decorazione statuaria, analogamente al caso appena menzionato, ma i dati di scavo nel caso di Alessandria sono nulli e la fonte rappresentata da Strabone non fornisce nessuna informazione al riguardo. L’*esedra* doveva preludere, a sua volta, al fulcro costituito dall’*οἶκος* in cui si riunivano i dotti del Museo.

Risultato finale è la configurazione del Museo di Alessandria senz’altro come luogo di studio, ma con una sostanziale vocazione religiosa che emerge nella consuetudine dei “pasti in comune”, assimilabili, stando all’interpretazione di Wilamowitz, ai conviti rituali dei *θίασοι*, cioè una comunità di tipo educativo-religioso che prevedeva sacrifici e rituali, includenti, a loro volta, dei banchetti.<sup>66</sup>

Tale connotazione emergerebbe dalla struttura stessa del centro, ovvero una successione di diaframmi (il portico e l’*esedra*) aventi il duplice scopo di circoscrivere e introdurre un’area sacra, in cui l’attività intellettuale era posta sotto il patrocinio delle dee stesse della sapienza: le Muse.<sup>67</sup>

<sup>65</sup> EAD., *Mouseia. Tipologie, contesti, significati culturali di un’istituzione sacra (VII-I sec. a.C.)*, L’Erma di Bretschneider, Roma 2016, p. 294.

<sup>66</sup> Più nello specifico, lo studioso partì da un passo di Ateneo (ATH. XIII 547f) in cui si parla dell’organizzazione del Peripato sotto Licone (III sec. a.C.) per sostenere che il Liceo fosse un *tiaso* consacrato alle Muse: «e ancora, bisognava celebrare i sacrifici e sovrintendere alle attività delle Muse, tutte occupazioni che apparivano estranee al dibattito scientifico e alla filosofia, e adatte piuttosto a chi poteva permettersi una vita piena di lussi e magnificenze [...]» (trad. di L. Canfora). Sulla questione, cfr. U. WILAMOWITZ, *Antigonos Von Karistos*, Wiedmann, Berlino 1881 (= Weidmann, Berlino 1965), pp. 264-269, ripreso da L. CANFORA, *Nella gabbia delle Muse*, in ID., *La biblioteca scomparsa*, Sellerio, Palermo 1986, pp. 45-52.

<sup>67</sup> Una trattazione completa sui luoghi della cultura pertinenti all’ambito geografico e cronologico precedentemente delineato dovrebbe includere anche l’analisi delle biblioteche (*in primis* quella annessa al *Mouseion* stesso) in relazione a possibili modelli attestati in Egitto: si pensi, ad esempio, alla biblioteca del Ramesseum di Tebe. I limiti imposti per il presente lavoro impediscono un maggiore approfondimento in merito, ma auspichiamo di procedere in questa direzione di ricerca in un successivo contributo.

ILARIA RICCHI

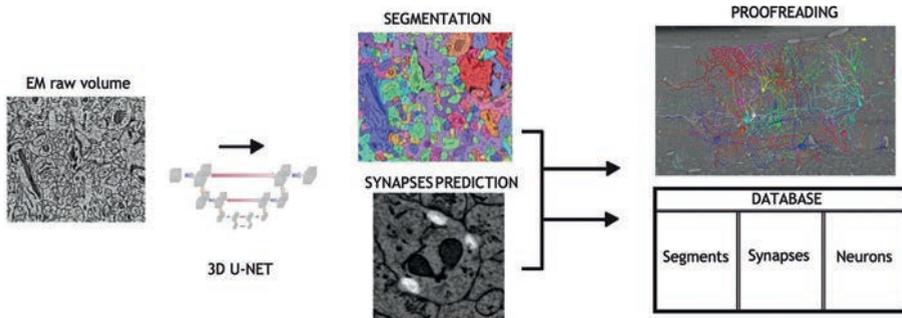
# Graph Analysis and Cell Type. Identification on Cerebellar Networks

## 1. Introduction & Background

A central goal in *Neuroscience* is to understand how information is processed in neuronal circuits. However, the immense complexity of most brain networks has been a significant barrier to progress. Neurons are the primary computational component of networks in the brain, yet we do not have a comprehensive list of their cell types for even the simplest mammalian neuronal circuit. Recent advances in large-scale EM and in vivo calcium imaging have allowed us to begin detailed mapping of neuronal network anatomy and physiology. EM images, in particular, allow capturing a very detailed snapshot of a tissue in vitro at a micro scale, making visible also very small structures and molecules. Not only every single neuron is eye-catched but also their synapses.<sup>1</sup> The basic structure of feed-forward neuronal circuits is thought to be well ordered (Marr 1969) and have inspired computational models that capture various functional aspects in multiple circuits. However, even the most advanced models are limited by incomplete characterization of the cell types and connectivity within brain areas like the cerebellar cortex (Kozareva *et al.* 2021).

Here we use graph analytical methods and Bayesian inference to investigate structural connectivity in the lobule V of the mouse cerebellum. We developed an Infinite Stochastic Relational Model, to perform unsupervised cell type classification based on connectivity and physical location of cell bodies and synapses. Our model has been validated on test data with the aim of applying it to classify Molecular Layer Interneurons (MLIs), which provide key inhibition in the cerebellar cortex.

<sup>1</sup> A junction between two nerve cells, consisting of a minute gap across which impulses pass by diffusion of a neurotransmitter.



1. General workflow from EM raw volume to extraction of neurons (each with a different color) and synapses prediction. The 3D morphology of the neurons of interest has been proofread and everything has been collected in a database.

## 2. Methods and Results

The main tools of this work are graph analytical methods and Bayesian inference to investigate structural connectivity in the cerebellum, focusing on Molecular Layer Interneurons (MLIs).

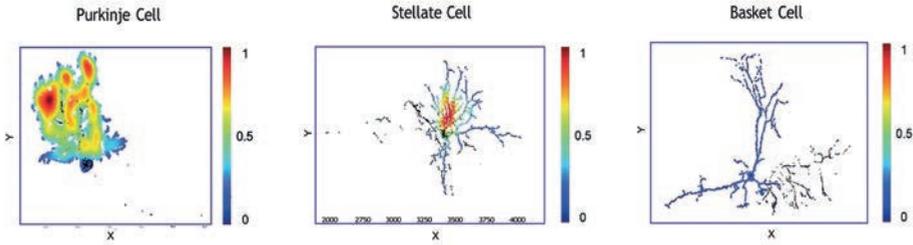
Starting from EM raw volumes, a 3D U-Net [Funke et al. (2021)] was applied to segment neurons so that it is possible to reconstruct their 3D morphology. The same artificial neural network architecture was used to predict synapses. After integrating all the morphological and connectivity information into an organized database (created with *MongoDB*), we perform synapses and graph analyses to investigate motifs and characteristics of the cerebellar connectome.

In particular the main focus pivots on Purkinje Cells (PC) and the two main classes of interneurons (Stellate and Basket cells). If the PCs are easily identifiable for their unique morphology and dimension, interneurons might have a very difficult and mixable classification. Nonetheless, by plotting the density distribution of the incoming synapses in order to construct a heatmap, a clear distinction between the Stellate Cells (SC) and Basket Cells (BC) is highlighted: the former receives a higher density in average. Differences are evident also in the distributions along the cell morphology.

In the world of connectomics,<sup>2</sup> it is typical to model the neurons and connections resorting to graph theory. A graph is an ordered pair of

<sup>2</sup> Comprehensive maps of connections within an organism's nervous system.

**Synapses density heatmaps**



2. Heatmaps of incoming synapses density per morphology of example neurons projected in 2D into the X-Y axes.

nodes and edges and it can be uniquely identified by its Adjacency matrix  $A$  with  $N \times N$  dimensionality, where  $N$  is the number of nodes.

Here, to describe the cerebellar connectivity, we define a Neuronal Graph, where nodes are neurons and edges are the number of synapses between neurons (or nodes). The adjacency matrix ( $A$ ) is weighted and not symmetric because we are considering a directed graph, keeping the information of incoming and outgoing connections.

Performing simple centrality metrics on the Neuronal Graphs an obvious distinction on morphology arises. In particular, Closeness ( $C_C$ ) and Betweenness Centrality ( $C_B$ ) have been computed (see Eq. 1). For node  $i$  the metrics are the following:

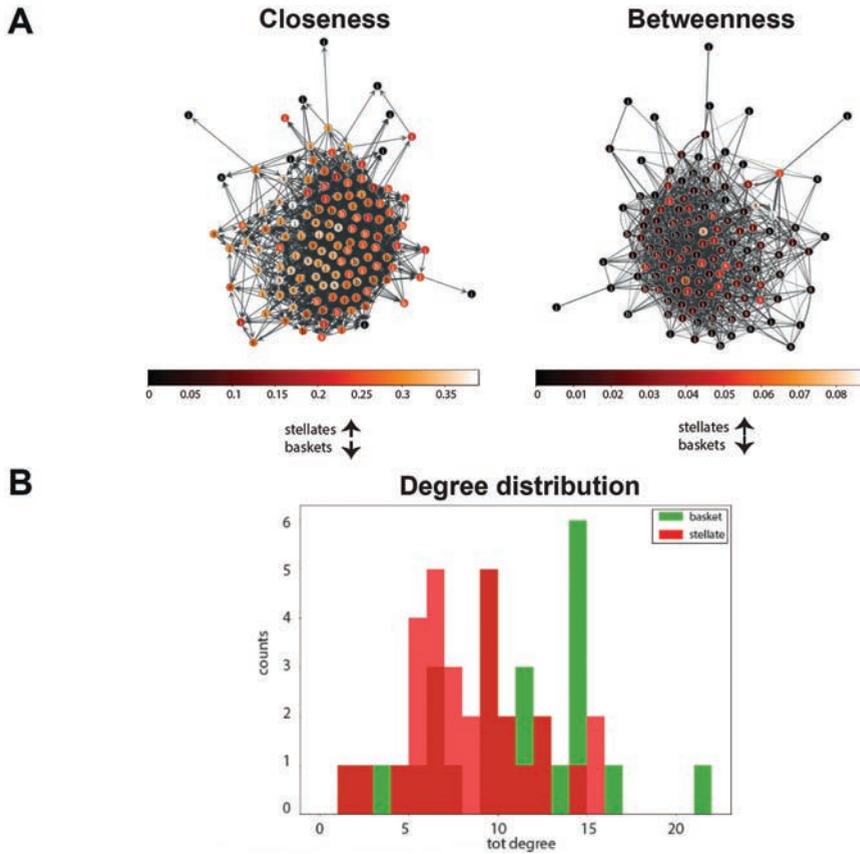
where  $d_{ij}$  is the directed distance from  $i$  to  $j$  and where  $\sigma_{st}$  is the number of

$$C_C(i) = \frac{1}{\sum_j d_{ij}} \quad C_B(i) = \sum_{s \neq i \neq t} \frac{\sigma_{st}(i)}{\sigma_{st}}, \tag{i}$$

shortest paths from  $s$  to  $t$ , and  $\sigma_{st}(i)$  is the number of shortest paths from  $s$  to  $t$  that pass through node  $i$ .

*Closeness*, as the name may suggest, gives the idea of which nodes are the closest to all other nodes thanks to the shortest average path length<sup>3</sup> computation, *Betweenness* is a measure of *bridgeness*: how often a node is a bridge between other nodes. High Betweenness Centrality nodes are important controllers of power or information. As shown in Figure 3,

<sup>3</sup> A shortest path between two nodes in a graph is a path with the minimum number of edges.



3. (A) Graph metrics (*Closeness* and *Betweenness* Centrality) plotted on the graph. (B) Degree Distributions of the known labeled nodes.

Stellates have higher scores, as expected, given their strong density distribution highlighted above. Also the degree distributions show differences: they represent the count of nodes that have a specific degree. This is defined as sum of incoming and outgoing synapses. Namely, the sum of raw and column  $i$  in the adjacency matrix  $A$ .

These metrics – along with others (e.g. PageRank scores, Eigenvector Centrality) – have also been used as main features in a Machine Learning classifier (SVM)<sup>4</sup> to assess how they can predict a class label assigned by an expert eye. The accuracy reached was 90%, conveying the meaningfulness

<sup>4</sup> Support Vector Machine.

of topological metrics in predicting the cell types. It is important to notice though that the difficulties of having the ground truth on these morphologies still holds. Thus, an unsupervised method would be more appropriate.

From a descriptive point of view, we have been looking at motifs (in particular triangles) to see how they differ from a random graph (where edges are shuffled). Results (Figure 4) show that the significantly different motifs are the one that contains recurrent connections. Neuroscientifically speaking, it is important to point out that these interneurons were mostly known for interacting with PCs but not with each other. Here, we advance the importance of the communications of these interneurons within this class of inhibitory types. These motifs, that are over-represented, can represent an important concept of possible *bistability*. Since all the MLIs are inhibitory cells, the recurrent connection stands for inhibition of the inhibition, which may result in excitation. However, we need to keep in mind that these synapses are mainly weak, so advancing a bistability theory is not that trivial.

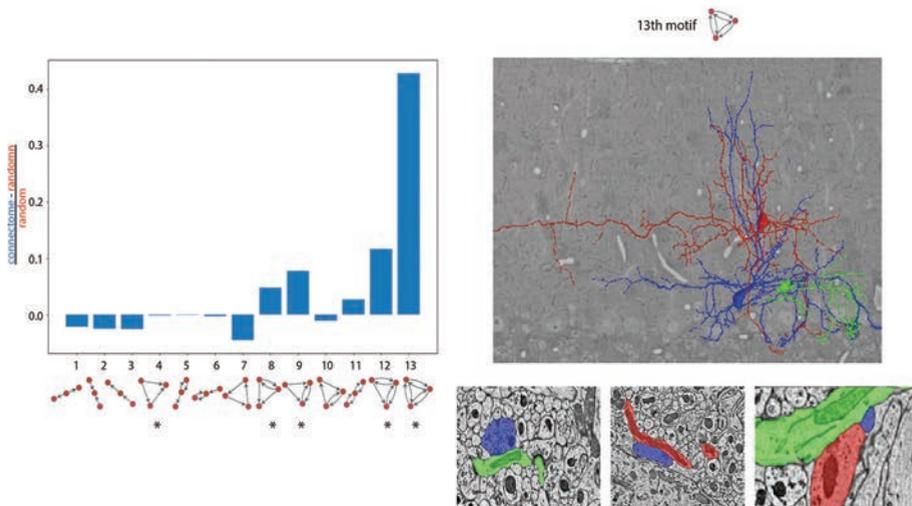
The main issue is that even the most expert anatomist is sometimes not able to distinguish between interneuronal morphologies due to multiple confounding factors (see Figure 5 to see potential mixed and hybrid phenotypes of these two classes).

That is why, we developed a Bayesian framework, taking inspiration from Eric Jonas (2015), to identify cell type in an unsupervised fashion based on physical and anatomical information. We leverage on the details of the EM images to compute physical distance between neurons in the tissue and the way they connect. Thanks to additional information on the location of the cell bodies, we develop an Infinite Stochastic Relational Model (iSRM) to perform a classification in a complete unsupervised way using inference.

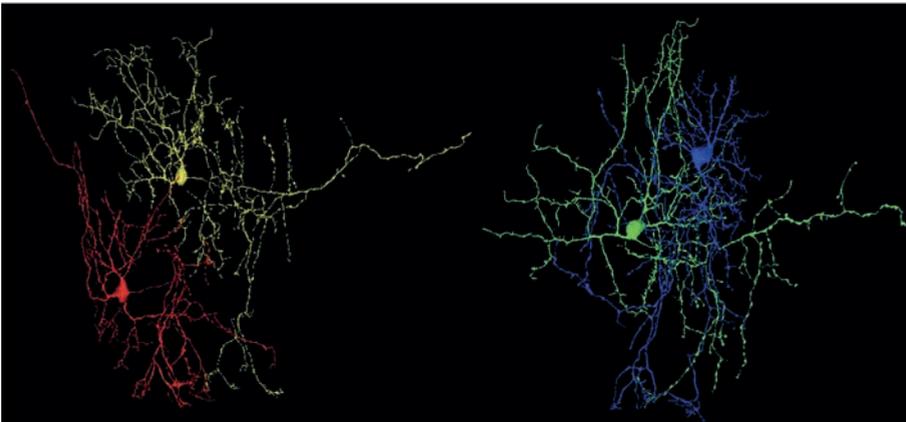
The model definition can be appreciated in Figure 6 and the “best” (optimal) classes were found by maximizing the likelihood of these neurons to connect, given prior information on how they are positioned in the tissue.

### 3. Discussion and Conclusion

Graphs represent a powerful mathematical structures to model pairwise relations between objects. In *connectomics* it is common to represent a neuron with a node and it is possible to have binary edges that indicate



4. Relative count of MLI graph motifs (triplets) with respect to a randomly shuffled graph indicating which ones are under- or over-represented. The triplets 4, 8, 9, 12 and 13 are statistically different. An example of motif 13 is shown.



5. Mixed and hybrid phenotype for stellates and baskets: the yellow neuron has projections in the PC layer making synapses with a PC soma, even though it lays on the upper part of the layer. In blue another example of a stellate-like cell that makes projection into the PC layer. In green a basket-like cell that does not target a PC cell body.



It has to be noticed that with this data we cannot claim a full and complete picture not only for the limited area considered but also because of the missing labels. Only obvious morphology was assigned to a specific tag, many others presented a very mixed aspect that did not allow an easy classification.

To conclude, our Neuronal Graph Analysis suggests MLIs in the cerebellar network exhibit non-random high-order connectivity. And this information becomes important in any classification task. The Bayesian framework also may represent a stronger approach to investigate cerebellar circuits, given the lack of labels, despite its computational complexity.

Future works aim to address other layers of the cerebellum (e.g. granule layer) to give a more comprehensive picture of the tissue under analysis. The reader is directed to *Nguyen et al.* (2021) for additional information.

## Riferimenti bibliografici

1. K. KORDING, E. JONAS, *Automatic discovery of cell types and microcircuitry from neural Connectomics*, in “eLife”, (2015).
2. J. FUNKE, F. TSCHOPP, W. GRISAITIS, A. SHERIDAN, C. SINGH, S. SAALFELD, S.C. TURAGA, *Large Scale Image Segmentation with Structured Loss Based Deep Learning for Connectome Reconstruction*, in “IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence”, 41 (2019), 7, pp. 1669-1680 <<https://doi.org/10.1109/TPAMI.2018.2835450>>.
3. V. KOZAREVA, C. MARTIN, T. OSORNO, S. RUDOLPH, C. GUO, C. VANDERBURG, N. NADAF, A. REGEV, W.G. REGEHR, E. MACOSKO, *A transcriptomic atlas of mouse cerebellar cortex comprehensively defines cell types*, in “Nature”, 598, 7879 (2021), pp. 214-219 <<https://doi.org/10.1038/s41586-021-03220-z>>.
4. D. MARR, *A theory of cerebellar cortex*, in “Journal of Physiology”, 202 (1969), pp. 437-470.
5. T.M Nguyen, L.A. Thomas, J.L. Rhoades, I. Ricchi, X.C. Yuan, A. Sheridan, D.G.C. Hildebrand, J. Funke, W.G. Regehr, W.-C. Allen Lee, *Structured connectivity in the cerebellum enables noise-resilient pattern separation*, in “bioRxiv” (2021) <<https://doi.org/10.1101/2021.11.29.470455>>.

LUCA CARLO ROSSI

## Un ignoto frammento pavese del *Comentum* dantesco di Benvenuto da Imola

Fra i molti destini infelici che possono capitare ai libri, una volta ritenuta esaurita la loro funzione primaria, c'è quello del riuso per scopi più o meno nobili. Molti poeti antichi ne hanno parlato soprattutto in senso deprecativo; e Orazio conclude l'epistola *Cum tot sustineas* – il secondo vademecum dedicato ai precetti dell'arte poetica dopo l'epistola ai Pisoni – auspicandosi di non finire come carta da mercato per avvolgere incenso, aromi, pepe e altro (*Epist.* 2, 1, 269-270).

A questo passo rinvia Benvenuto da Imola quando riferisce l'esitazione provata da Dante che, certo di non poter raggiungere l'eccellenza di Omero e di Virgilio, abbandona la stesura latina del poema che sarebbe sicuramente finita in qualche bottega per incartarci il sapone; e Benvenuto aggiunge di aver sperimentato lui stesso la medesima incertezza davanti all'impresa di scrivere il commento alla *Commedia*.

*Io cominciai.* Ista est secunda pars generalis, in qua autor movet dubium Virgilio de insufficientia sua. Ad cuius rei intelligentiam est bene praenotandum quod ista questio et contentio, quam Autor fingit se hic facere cum Virgilio, non est aliud quam quaedam lucta mentis et repugnantia inter hominem et rationem. Examinebat enim autor intra se vires suas, et arguebat et obiciebat contra se: «Tu non es Homerus, tu non Virgilius; tu non attinges excellentiam famosorum poetarum, et per consequens opus tuum non erit diu in precio; imo, sicut dicit Horatius ad librum suum, cito portabitur ad stationem, et lacerabitur ad dandum saponem». Unde autor incoeperat primo scribere literaliter, postea scripsit vulgariter. Talem luctam mentis expertus sum in me ipso antequam auderem scribere super librum istum tam universalem. (a *Inf.* 2, 10)

[Questa è la seconda parte generale del canto dove l'autore sottopone a Virgilio il dubbio sulla propria inadeguatezza. Per comprendere a fondo occorre notare che tale tormentato dibattito fra l'autore e Virgilio altro non è che la lotta interiore e lo scontro fra uomo e ragione. Dante soppesava fra sé le proprie forze e si faceva questa obiezione: «Tu non sei Omero, non sei Virgilio; non raggiungerai mai l'eccellenza dei poeti più famosi, e quindi il valore di questa tua *Commedia* durerà poco. Anzi, come dice Orazio al proprio libro, finirà presto in una bottega e strappata per

incartarci il sapone». Aveva quindi iniziato a scriverla in latino, ma poi la scrisse in volgare. Una simile battaglia di pensieri l'ho sperimentata io stesso prima di osare scrivere il mio commento a questo libro universale.]

La storia (o il caso) ha riservato al *Comentum* benvenuto una variante meno degradata relegandone un frammento a copertina del registro che contiene la lista delle provviste per i bisogni della cucina del Collegio Borromeo di Pavia dal 13 giugno 1609 al 6 giugno 1611 (con la segnatura "Cibarie 91 1.3. registri"). Difficile immaginare la sapida battuta che sarebbe uscita dal temperamentoso maestro imolese, ma va pure ricordato che questo lacerto testimonia l'esistenza di un esemplare, ora disintegrato, da aggiungere agli elenchi dei manoscritti dell'esegesi dantesca prodotta da Benvenuto, che al momento esibiscono un numero di tutto rispetto, con 112 manoscritti di varia estensione, più 9 dispersi e 6 errate attribuzioni.

Più in dettaglio si noterà che la semplice copertina in cartone del registro pavese fu rinforzata con pergamene di recupero. Quella che riveste la parte anteriore, la costa e una sezione della parte posteriore è un foglio incollato sull'intera superficie, con piegatura dei bordi verso l'interno. La misura del foglio che funge da copertina è approssimativamente di 18 × 38 × 3,2 cm; parte dei margini esterni del foglio originale sono stati rifilati e incollati all'interno. La pagina è orientata in modo verticale rispetto alla scrittura. Il testo visibile è quello del *Comentum* di Benvenuto da Imola in forma continua: la prima facciata contiene le chiose a *Purg.* 23, 1-11, la seconda quelle a *Purg.* 24, 130-136. Il foglio, steso da una sola mano italiana, si può datare al primo quarto del secolo XV. Il carattere librario, la decorazione aniconica del capolettera di apertura del commento al canto (blu la lettera M, rossi i decori), il corpo maggiore dei caratteri destinati ai lemmi danteschi, il capolettera in rosso della seconda facciata, oltre che la scelta della pergamena, dichiarano che il libro dal quale è stato stralciato il foglio era di buona qualità.

La prima pagina contiene 38 righe di scrittura continua (Inc. «Mentre che gli ochi per le fronde verde Postquam in superiori capitulo circa». Expl. della penultima riga – l'ultima è illeggibile – «bibendum nunc»); la seconda presenta 13 righe, seguite da una riga bianca di stacco più altre 23 o 24 righe (Inc. «Gedeon .ompagni...». Expl. della penultima riga – l'ultima è illeggibile – «chi fosse scilicet autor ... vocis sicut fecerat ad utramque arborem...»). Il testo è parzialmente evanito, soprattutto per quanto riguarda la seconda facciata del registro e in corrispondenza della

costa, probabilmente per usura. Alcune macchie compaiono sui margini e qua e là sul testo. In relazione al rapporto fra la quantità di testo contenuto nelle due facciate del foglio e quello a stampa dell'edizione Lacaita, si può presumere a grandi linee che il fascicolo originario fosse un quinterno.

Conclusa la sommaria descrizione del recupero, merita qualche attenzione la lunga fedeltà di Benvenuto da Imola alla *Commedia* di Dante, l'unica opera in volgare accolta fra quelle oggetto delle sue cure esegetiche, esercitate sui classici latini antichi (Lucano, Virgilio, Valerio Massimo) e sul moderno Petrarca del *Bucolicum carmen*. Segno, questo, dell'assunzione del poeta fiorentino nel pantheon degli autori del canone, senza alcun senso di inferiorità per la differenza linguistica, quasi come una presa di distanza ideologica dalle riserve dei puristi che avevano accompagnato il successo del poema fin dalla sua prima circolazione, vivente il poeta, ed erano state rilanciate con autorevole inflessibilità da Petrarca. D'altra parte Benvenuto, pur rispettando la grandezza intellettuale di Petrarca, dal quale ottiene un'epistola molto circospetta sul valore assoluto della poesia (*Sen.* 15, 11 del febbraio 1374), mantiene un'assoluta autonomia di giudizio, meno tentennante di quella dimostrata da Giovanni Boccaccio nei confronti del *poeta laureatus*. Ed è proprio alla persona di Boccaccio che Benvenuto lega il proprio culto dantesco, ricordando la partecipazione alle letture pubbliche fiorentine del letterato tenute presso la chiesa di Santo Stefano in Badia, dal 23 ottobre 1373 ai primi mesi del 1374, e la frequentazione e i colloqui con quello che egli chiama *venerabilis praeceptor meus*. Sull'abbrivio dell'impresa boccacesca il maestro tiene nella sua scuola bolognese un corso sulla *Commedia* nel 1375 e lo replica, una volta trasferitosi a Ferrara, fra il 1375 e il 1376; e decide infine di dargli una forma definitiva destinata alla circolazione scritta, sotto l'egida del marchese Niccolò II d'Este. Di questa lunga attività interpretativa possiamo seguire il progressivo evolversi grazie all'esistenza delle *recollectae* (quasi delle dispense) dei due cicli di Bologna e di Ferrara e grazie alla stesura del *Comentum*, avviato nell'estate 1376 e proseguito fino all'ultimo giorno di vita del maestro, collocabile prima dell'agosto 1383. Il risultato è una delle più longeve e ancora valide interpretazioni del poema, attenta ai valori morali e letterari, sottile nell'individuare le filigrane classiche sottostanti e il dialogo che tramite esse Dante intrattiene coi suoi predecessori per sottolineare la propria unicità. La sorregge poi una capacità comunicativa davvero singolare che, attraverso un latino tutto costruito sulle strutture sintattiche del sottostante volgare, un latino vivo e gesticolato, mantiene

l'aspetto performativo dell'esecuzione in aula, un elemento contro il quale si era pronunciato Coluccio Salutati, amico di Benvenuto ma col quale da quel momento i rapporti paiono raffreddarsi.

La profonda conoscenza dell'intero organismo della *Commedia* evidente fin dalle lezioni bolognesi mostra che la familiarità con le tre cantiche doveva affondare le radici in anni precedenti, anche se è impossibile stabilire da quando (fra le imprese da affrontare è quella di una revisione completa della biografia del maestro con l'ausilio degli archivi). Forse i contatti con Boccaccio risalivano ad anni precedenti le letture fiorentine, magari al periodo provenzale di Benvenuto (spedito ad Avignone con un'ambasceria imolese nella primavera 1365) o al periodo del suo conseguente esilio, prima dello stanziamento in Bologna. Ma non si può nemmeno escludere che la passione dantesca fosse di famiglia, dal momento che già il padre di Benvenuto, il notaio Compagno, che teneva scuola (di retorica, presumibilmente), raccontava succosi aneddoti sulla protervia di Cianghella capace di scatenare risse in chiesa, puntualmente riferiti nel *Comentum*.

De ista possem multa et vera referre, quae audivi ab optimo patre meo magistro Compagno, qui diu legit tam laudabiliter, quam utiliter iuxta domum habitationis praedictae dominae. Ergo quia autor ponit istam pro prava muliere, dicam aliquid iocosum de ea.

Haec siquidem mulier fuit arrogantissima et intolerabilis; ibat per domum cum bireto in capite more florentinarum et baculo in manu, nunc verberabat famulum, nunc coquum. Accidit ergo semel quod cum ivisset ad missam ad locum fratrum praedicatorum de Imola, non longe a domo eius, quidam frater praedicabat a casu. Et cum nulla domina assurgeret sibi, Cianchella accensa indignatione et ira coepit iniicere manus atroces nunc in istam, nunc in illam dominam, lacerando uni crines et trichas, alteri bindas et velamina. Aliquae non patientes, coeperunt reddere sibi vicem suam. Ex quo orto magno strepitu cum clamore in ecclesia, viri circumstantes audientes praedicationem coeperunt omnes fortissime ridere, et ipse praedicator similiter; et sic praedicationis fuit soluta, et risu finita. (a *Par.* 15, 88)

[Di lei posso riferire molte notizie veritiere che ho sentito raccontare dal mio ottimo padre, il maestro Compagno che per molti anni insegnò, con grande vantaggio e apprezzamento generale, vicino alla dimora di questa signora. E visto che Dante la nomina in quanto donna scostumata, racconterò una storiella divertente.

Una volta le capitò di andare a messa nella chiesa imolese dei domenicani, non lontano dalla sua dimora, mentre un frate teneva la predica. Siccome nessun'altra donna si era alzata al suo ingresso, lei, presa da un'irosa indignazione, cominciò a mettere le mani addosso ora a una ora a un'altra delle presenti, strappando capelli e trecce, lacerando veli e bende. Alcune donne non lo tollerarono e cominciarono a

reagire restituendole un pari trattamento. E in chiesa si scatenò una rissa con urla. Gli uomini che erano lì accanto e stavano ascoltando la predica, cominciarono tutti a sghignazzare, e lo stesso fece il frate: e così la predica si interruppe e finì in una risata generale.]

Benvenuto sente Dante come un modello esistenziale al quale fare riferimento negli eventi della vita.

Ad propositum ergo Dantes ingressurus viam virtutis moralis sequitur consilium Senecae, et eligit Catonem rigidum, quia ipse etiam multum fuit rigidus et durus; similiter multi eligunt sibi ipsum Senecam sicut ego mihi elegi ipsum Dantem. (a *Purg.* 1)

[Dante, in procinto di intraprendere la strada della virtù morale, segue il consiglio di Seneca e sceglie a modello il rigido Catone, a sua volta assai rigoroso e severo; ugualmente molti prendono Seneca a modello, come io mi sono preso Dante stesso.]

Con lui trova anche consonanze, considerata la comune esperienza dell'esilio, ma anche per l'ammissione di una certa superbia.

*che già l'incarco di là giù mi pesa*, quasi dicat: «Videtur iam mihi, quod habeam saxum grave domans meam superbam cervicem». Et hic nota, quod poeta noster a iuventute fuit superbus ratione nobilitatis, scientiae et boni status; sed certe bene portavit onus suum in vita, onus dico exilii, paupertatis et invidiae aliorum. Et certe de me audeo dicere cum bona conscientia illud idem, scilicet, quod fui aliquando magis superbus quam invidus; sed certe iam bene portavi saxum in mundo. (a *Purg.* 13, 136-38)

[Dante intende dire: «Mi sembra già di avere sopra il pesante masso che doma la mia superba nuca». Qui, lettore, nota che Dante fin da giovane fu superbo in ragione della sua nobiltà, della sua scienza e del suo buon stato sociale; ma certo ha poi portato un gran peso durante la sua vita: il peso dell'esilio, della povertà e dell'invidia altrui. E certo anch'io oso dire lo stesso di me: cioè che talora sono stato più superbo che invidioso, ma davvero ho portato anch'io il mio macigno.]

Anche l'impegno assiduo e intenso nella scrittura lo accomuna a Dante: non solo per i dubbi relativi alla fine che avrebbe fatto l'opera scritta, ma per la fatica che gli è costata seguirlo passo dopo passo. Così infatti Benvenuto commenta l'avvio di *Par.* 25

Se mai continga che 'l poema sacro  
al quale ha posto mano e cielo e terra,  
sì che m'ha fatto per molti anni macro,

vinca la crudeltà che fuor mi serra  
del bello ovile ov'io dormi' agnello

Nec mireris, lector, si autor diu laboravit, et si labore macruit in hoc opere altissimo componendo, quia mihi simile accidit in ipso exponendo.

[Non stupirti, lettore, se Dante ha faticato a lungo e se per la fatica di comporre quest'opera profondissima si è fatto magro, perché lo stesso è accaduto a me nel commentarla.]

D'altra parte, l'entusiasmo e l'adesione totale al libro e al suo autore sono esposti con chiarezza in questa dichiarazione significativamente costruita coinvolgendo direttamente il lettore del commento:

multum miror, lector, quod quicumque habet cognitionem et delectationem huius libri non melioret multum vitam suam. (a *Inf.* 9, 52-54)

[mi stupirei davvero, lettore, se chiunque conosce e apprezza questo libro non migliorasse sensibilmente la propria vita.]

Benvenuto attribuisce inoltre alla *Commedia* virtù insospettate, quando ne rivela gli effetti antipiretici:

aliquando enim contingit, quod quis non videtur quasi sentire poenam suam, quando loquitur cum viro eloquentissimo, cuius eloquii suavitas facit ipsum oblivisci doloris, sicut vidi de facto, quod aliquando aliquis infirmans facit sibi portari Dantem, cum ardet calore febrili, ad aliqualem delectationem. (a *Inf.* 27, 1-30)

[capita alle volte che qualcuno sembra non sentire il proprio male quando parla con una persona dotata di grande eloquio, la cui capacità espressiva gli fa dimenticare il dolore, come anch'io ho visto che in qualche caso chi è malato e febbricitante si fa portare il libro di Dante per avere qualche ristoro.]

Oltre al frequente accostamento del testo dantesco a eventi autobiografici, fatti storici, squarci di realtà, stralci letterari, con l'intento di garantire la verità profonda del poema, Benvenuto si impegna a celebrare l'assoluta superiorità di Dante come poeta, che assomma in sé le doti tecniche e intellettuali dei classici e la verità della fede cristiana. Particolarmente efficace in tal senso il commento all'incipit paradisiaco del secondo canto, con la diffida ai lettori incapaci di restare nella scia della navigazione dantesca che traccia una nuova rotta, impossibile ai predecessori.

*L'acqua ch'io prendo*, idest, materiam quam nunc assumo describendam, *giammai non si corse*, idest, nunquam ab alio descripta fuit poetice intelligas; et sic est quasi mare oceanum non navigatum amplius ab alio quam ab eo. Et nota quod poeta bene dicit. Quis enim unquam excogitavit facere unum coelum artificiale, quale hic poeta mirabilis? Et in hoc tangitur eximia commendatio nostri poetae, quia nemo unquam ante eum poetice descripsit paradisum, similiter nec purgatorium; et sic non habuit quem imitaretur in duabus partibus sui poematis. Infernum vero si Homerus scripsit graece, et Virgilius latine, tamen multum nude, breviter et confuse; sed hic poeta novum fabricavit infernum summo artificio mirabiliter fingendo nova genera suppliciorum. Quis enim unquam punivit decem genera fraudium sicut ipse? quis descripsit talem arenam violentorum cum tam diversis poenis? et talia multa, quae non sine magna utilitate et delectatione audientium quotidie leguntur: unde inferni liber plus habet artis, ut mihi videtur. (a *Par.* 2, 7)

[la materia che ora inizio a descrivere *giammai non si corse*, intendi non fu mai oggetto di descrizione poetica; e di fatto è un oceano non navigato da altri se non da lui. Nota che il poeta dice bene. Infatti chi mai ha ideato di realizzare un cielo artistico pari a quello di questo poeta mirabile? Ed è un elogio altissimo del nostro poeta, perché nessun altro prima di lui ha descritto in versi il paradiso e nemmeno il purgatorio; e così non ha avuto modelli da seguire in due parti del suo poema. È vero che Omero ha descritto l'inferno in greco e Virgilio in latino, però in modo spoglio, sommario e confuso; invece questo poeta ha fabbricato un nuovo inferno con arte suprema, immaginando in modo stupefacente nuovi generi di pena. Chi mai ha punito dieci tipi di frode come costui? chi ha descritto la distesa sabbiosa dei violenti con punizioni tanto diverse? e simili altre invenzioni che si leggono ogni giorno non senza un gran vantaggio e un grande diletto di chi ascolta. Per questo, a mio parere, *l'Inferno* ha un valore artistico superiore.]

Benvenuto, a partire dalle suggestioni del *Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio, disegna una linea di successione fra Omero sovrano, Virgilio e Dante, impegnati in una ideale staffetta nella descrizione dell'oltretomba e, per farlo, riesce addirittura a procurarsi parti della recentissima traduzione latina dei poemi omerici con relative glosse eseguita da Leonzio Pilato per iniziativa di Giovanni Boccaccio. Ma nessuno dei due antichi ha la potenza inventiva dell'autore moderno, dispiegata soprattutto nella cantica infernale, la sola che consente un confronto diretto.

L'apoteosi di Dante tocca il vertice quando Benvenuto chiama in causa il diretto antagonista Petrarca, inserito nel discorso a partire dalla riflessione sulla topica dichiarazione di modestia relativa ad altri futuri poeti più meritevoli della corona d'alloro.

*forse si pregherà*, scilicet, ab aliquo poeta venturo, *diretro a me*, qui primus omnium aperui viam ad talem materiam, *perché Cirra*, idest Apollo, qui colitur in Cirrha altero jugo montis Parnasi, *risponda*, idest, responsum det, sicut olim solebat dari responsa in Cirrha per ora virginum, ut jam dictum est supra, *con miglior voci*, idest, facundiori sermone, quasi dicat: forte veniet alius poeta eloquentior me, qui magis movebit Apollinem; et dicit, *forse*, dubitative. Et hic nota quod poeta pro parte videtur dicere verum; nam tempore quo florebat Dantes novissimus poeta Petrarca pullulabat, qui vere fuit copiosior in dicendo quam ipse. Sed certe quanto Petrarca fuit maior orator Dante, tanto Dantes fuit maior poeta ipso Petrarca, ut facile patet ex isto sacro poemate. (a *Par.* 1, 35)

[*forse si pregherà*, da parte di qualche poeta venturo, *diretro a me*, che per primo ho aperto la via in questa materia, *perché Cirra*, cioè Apollo, che è venerato in Cirra, il secondo giogo del monte Parnaso, *risponda*, ossia dia un responso, come nell'antichità dava responsi attraverso la bocca delle vergini, come ho spiegato in precedenza, *con miglior voci*, cioè con eloquio più ricco, quasi a dire: forse verrà un poeta più eloquente di me, che commuoverà maggiormente Apollo; e dice *forse*, in segno di dubbio. Nota a questo proposito che nel tempo in cui Dante era nel pieno della fioritura spuntava appena il nuovissimo poeta Petrarca, che fu davvero più abbondante di lui quanto a produzione. Ma certo quanto Petrarca fu un prosatore superiore a Dante, tanto Dante fu poeta superiore a Petrarca, come risulta evidente da questo sacro poema.]

Il celebre confronto rivela una forte limitazione del valore di Petrarca, superiore a Dante per quantità di produzione, non per qualità, mentre è indiscutibile il suo primato come prosatore: per Benvenuto Dante ha realizzato in poesia il più alto grado di sapienza, dal momento che la poesia racchiude in sé e trascende tutte le discipline. Non solo. Altrove (*Inf.* 28, 1-6) Benvenuto sostiene, sulla scorta dell'*Ars poetica* oraziana, la superiore complessità dei versi rispetto alla prosa che, spiega, è come una strada larga sulla quale transitano uomini, animali e carri, mentre il metro è come un sentiero angusto e difficoltoso. Ne consegue che, alla luce delle dichiarazioni generali sullo scarto fra poesia e prosa, anche la categoria dove Petrarca ottiene il primato è una categoria qualitativamente inferiore.

L'evidente reverenza di Benvenuto per il *novissimus poeta* Petrarca, secondo la formula più ricorrente nell'esegesi dantesca (anche *modernus poeta*), e il riconoscimento del suo prestigio non alterano la classifica della passione umana e intellettuale del maestro imolese, che colloca al culmine il *poeta perfectissimus* Dante, ritenuto in qualche modo suo alter ego quanto allo strenuo impegno, mette in seconda posizione il *venerabilis praeceptor* Boccaccio e assegna il terzo posto al riverito e citato, ma poco

amato, Petrarca. Benvenuto si allinea così, forse inconsapevolmente, al canone proposto dallo stesso Petrarca a Boccaccio nella *Sen.* 5, 2. Non sarà però senza malizia la scelta di esaltare la luce del sapere petrarchesco applicandogli una metafora ripresa esplicitamente da Dante:

Quemadmodum illustris poeta Dantes beatum Franciscum appellat solem, ita ego dico Franciscum solem, quia preclarissimum solem et splendorem in mundo immisit. (Accessus al commento a *Bucolicum carmen*)

[Come l'illustre poeta Dante chiama *sole* il beato Francesco, così io chiamo Francesco *sole*, perché ha diffuso nel mondo il luminosissimo splendore del sole.]

D'altra parte, solo per Dante il maestro scrive un elogio tanto alto:

Nullus autem poetarum scivit excellentius aut efficacius laudare et vituperare quam perfectissimus poeta Dantes: laudavit siquidem virtutes et virtuosos, vituperavit vicia et viciosos; de quo merito dici potest illud Proverbiorum XII, «De fructu oris tui replebitur unusquisque» [12, 14]. (*Introductio a Inferno*)

[Nessun altro poeta ha saputo lodare e biasimare in modo più eccellente ed efficace del perfettissimo poeta Dante: loda le virtù e i virtuosi, condanna i vizi e i viziosi; di lui si può giustamente dire quel che scrive il libro dei Proverbi «ciascuno sarà riempito dei frutti della tua bocca».]

Il frammento benvenutoiano nel Collegio Borromeo avvolge liste della spesa trascritte con precisione di contabile e si mescola a scope, carni di manzo, pollastri, ricotta fresca, ma anche, con maggior proprietà, a fiaschetti d'inchiostro, a «carta della grande da scrivere per il signor Rettore doi quinterni». E rivive l'esperienza dei libri riciclati da biblioteche in disuso, esattamente come capita ai volumi della biblioteca di Montecassino visitata da Boccaccio, secondo la testimonianza raccolta dalla viva voce del letterato proprio dal nostro Benvenuto, che ne trae una conclusione realistica più che sconsolata.

Ille laetus ascendens invenit locum tanti thesauri sine ostio vel clavi, ingressusque vidit herbam natam per fenestras, et libros omnes cum bancis coopertis pulvere alto; et mirabundus coepit aperire et volvere nunc istum librum, nunc illum, invenitque ibi multa et varia volumina antiquorum et peregrinorum librorum; ex quorum aliquibus detracti erant aliqui quaterni, ex aliis recisi margines chartarum, et sic multipliciter deformati: tandem miseratus labores et studia tot inclytissimorum ingeniorum devenisse ad manus perditissimorum hominum, dolens et illacrymans recessit; et occurrens in claustro petivit a monacho obvio quare libri illi pretiosissimi

essent ita turpiter detruncati. Qui respondit quod aliqui monachi, volentes lucrari duos vel quinque solidos, radebant unum quaternum et faciebant psalteriolos, quos vendebant pueris; et ita de marginibus faciebant evangelia et brevia, quae vendebant mulieribus. Nunc, vir studiose, frange tibi caput pro faciendo libros. (a *Par.* 22, 73-75).

[Lui, tutto contento, si trovò in un luogo preziosissimo, privo di porta e di chiavi; e, avanzando, vide l'erba cresciuta sulle finestre, e tutti i libri e tutti i banchi ricoperti da strati di polvere. E pieno di ammirazione iniziò ad aprire e guardare ora un libro ora un altro e vi trovò molti e vari volumi antichi e di autori rarissimi. Da alcuni di questi libri erano stati sottratti dei fascicoli, da altri avevano tagliato i margini ed erano tutti smangiati. Provò una tale sofferenza nel vedere che le fatiche e l'impegno di tanti illustri ingegni erano finiti nelle mani di quei disgraziati, che se ne andò piangendo. Nel chiostro trovò un monaco e gli chiese come mai quei libri tanto preziosi fossero stati così orribilmente sconciati; e quello gli spiegò che alcuni monaci, volendo guadagnare qualche soldo, raschiavano i fascicoli e ci facevano i salteri da vendere ai bambini delle elementari; e coi margini ci facevano dei vangeli e dei breviari da vendere alle donne. E adesso, caro il mio letterato, rompi pure la testa per fare i libri!]

## Nota bibliografica

Per orientarsi su Benvenuto da Imola si rinvia al sito del Centro Studi su Benvenuto da Imola (Cesbi) [www.benvenutodaimola.it](http://www.benvenutodaimola.it), che contiene schede informative, bibliografia aggiornata, biblioteca coi testi, catalogo dei manoscritti con link alle riproduzioni, notizie di convegni e di progetti. Il Cesbi è attivo dal 2017 e organizza annualmente una giornata di studi e un premio per tesi di laurea.

Il testo del commento è tratto da BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, a cura di G.F. Lacaïta, 5 voll., Barbèra, Firenze 1887. *Le recollectae* si leggono in BENVENUTO DA IMOLA, *Lectura Dantis Bononiensis*, edizione critica a cura di P. Pasquino, Longo, Ravenna 2017; BENVENUTO DA IMOLA, *Lectura Dantis Ferrariensis*, edizione critica a cura di C. Paolazzi, P. Pasquino, F. Sartorio, Longo, Ravenna 2021.

Una ricca scheda bio-bibliografica è P. PASQUINO, *Benvenuto da Imola*, in *Censimento dei commenti danteschi*, vol. 1: *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2011, pp. 86-120. Per i manoscritti delle opere di Benvenuto: *Inventario dei manoscritti delle opere di Benvenuto da Imola*, a cura di M.

Daleffe e L.C. Rossi, Sestante, Bergamo 2018. Per approfondire alcuni aspetti dell'attività esegetica di Benvenuto sui vari fronti dei classici antichi e moderni: *Benvenuto da Imola lettore degli antichi e dei moderni. Atti del Convegno Internazionale (Imola, 26-27 maggio 1989)*, a cura di P. Palmieri e C. Paolazzi, Longo, Ravenna 1991; D. PANTONE, *Benvenuto da Imola dantista «in progress». Un'analisi genetica del «Comentum»*, Led, Milano 2014; L.C. ROSSI, *Studi su Benvenuto da Imola*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2016; L. FIORENTINI, *Per Benvenuto da Imola. Le linee ideologiche del commento dantesco*, Il Mulino, Bologna 2016.



# Scaffale borromaico



MARIO PISANI

## Due profili borromaici: Antonio Terzi e Mario Talamona

### Antonio Terzi (1925-2001)

Nato a Bergamo nel 1925, nel 1949 Antonio Terzi aveva conseguito la laurea in filosofia, in qualità di alunno del Borromeo. Il suo nome ha acquistato notorietà presso il grande pubblico della stampa periodica, in particolare quale direttore di “Novella 2000”, con la quale – si disse – inventava il moderno giornalismo d’evasione, e poi, dal 1968 al 1981, quale direttore di “Gente”, che con lui raggiunse le 900 000 copie; quindi come direttore della “Domenica del Corriere” e in seguito come vicedirettore, dal 1984 al 1987, del “Corriere della Sera”. In tale occasione il filosofo Nicola Abbagnano augurò a Terzi che la nuova posizione raggiunta gli desse la possibilità di esplicare meglio le sue «alte doti intellettuali» e di «difendere meglio i valori» che gli stavano a cuore.

Ma sui tempi lunghi la sua figura spicca, più in particolare, come autore di cinque romanzi. Quello d’esordio, intitolato *La sedia scomoda* (Einaudi, 1953), era entrato nella collana “Gettoni” di Vittorini su presentazione di Eugenio Montale, e nel 1954 veniva insignito del premio Bagutta opera prima. Nel resoconto della premiazione, Alberto Cavallari parlò del microfono che a più riprese chiamò Antonio Terzi davanti al tavolo della giuria: «Poi, finalmente, un giovanottone alto, dai baffetti biondi, entrò da Bagutta trascinando dolcemente una signora giovane ed emozionata. Le lampade si accesero; bianco in viso, Terzi mormorò solo timidi ringraziamenti».

La carriera letteraria di Terzi proseguì con la *Morte di un cattolico* (Rizzoli, 1960), del quale Carlo Bo ebbe a scrivere: «Qui si va al di là del dramma dei fatti, dell’azione incalzante e si tocca una nozione di vita interiore, e le mille ragioni di convenienza e di tradimento che vi sono collegate, con una forza di ragionamento che stupisce». Ebbe seguito, a distanza di tempo, con *La fuga delle api* (Bompiani, 1981), finalista al premio Campiello 1982 (e superato, per un voto, da *Se non ora, quando*, di Primo Levi); e, poi, con *L’assoluto sentimentale* (Rizzoli, 1989), trasposizione letteraria – che aveva meritato all’autore il premio Montefeltro – di

una storia vera: un patetico amore che aveva come sfondo la facoltà filosofica pavese. L'itinerario si concluse con *La moglie estatica* (Camunia, 1996), che vide Terzi finalista del premio Stresa.

Non poco intensa fu la sua corrispondenza, per lo più occasionata dall'attività letteraria, che egli ebbe con alcuni protagonisti di quel mondo: a titolo d'esempio ricordiamo Goffredo Parise e Italo Calvino.

Ma oltre ai suoi, cioè scritti da lui, egli ha contribuito ad affidare altri e più solenni libri all'onore della memoria storica: si vuol dire del «Fondo tassiano», da lui costituito, comprendente 160 edizioni delle opere di Torquato Tasso, stampate dalla fine del XVI fino al XX secolo. Nel 1990 il già studente Terzi – mancato ai vivi l'8 settembre 2001 – ha voluto donarli alla Biblioteca di quella che era stata la sua Università.

### Mario Talamona (1931-2006)

Nato a Varese nel 1931, nel 1949 Mario Talamona si iscriveva all'Università di Pavia ed entrava a far parte dell'Almo Collegio Borromeo come studente di Giurisprudenza. Quattro anni dopo si laureava con una tesi in Economia politica, relatore il professor Ferdinando di Fenizio, che diverrà il suo maestro.

Dopo aver compiuto studi di perfezionamento alla London School of Economics, nel 1958 conseguiva la libera docenza e l'anno seguente l'incarico di Economia politica nella facoltà di Giurisprudenza di Pavia. Vincitore di concorso a cattedra nel 1963, veniva chiamato all'Università di Genova. Dopo un breve passaggio alla nascente facoltà pavese di Economia e Commercio, è stato ordinario di Economia politica a Giurisprudenza nella stessa Università dal 1966 al 1971, anno nel quale veniva chiamato dall'Università degli Studi di Milano – ne sarà preside di Giurisprudenza dal 1980 al 1982 – su una cattedra di Economia politica, per poi passare, nel 1992, su quella di Politica economica.

Diversi riconoscimenti hanno contrassegnato il suo itinerario accademico: socio nazionale dell'Accademia dei Lincei, membro effettivo dell'Istituto Lombardo, medaglia d'oro dei benemeriti della scuola, della cultura e dell'arte.

Come ricordava Goisis, l'allievo suo successore nella cattedra milanese, nel presentare il volume degli studi in onore di Mario Talamona (Padova, 2006, pp. XIII-360), gli interessi scientifici dell'onorato si riflettevano nella sua vasta bibliografia (l'elenco delle pubblicazioni prin-

cipali occupava le pp. XV-XXVI dello stesso volume), che «spazia su numerosi campi di indagine, sia teorici che rivolti alla verifica empirica, sia sul piano dell'analisi positiva dei fenomeni economici, sia su quella dell'applicazione normativa della politica economica e ai problemi del governo dell'economia».

In un accurato necrologio dedicatogli sulla stampa quotidiana (v. "Corriere della sera" del 14 aprile 2006, p. 27, sotto il titolo: *Addio a Talamona, economista-gentiluomo*) se ne ricordava anche l'intensa attività di "banchiere": prima alla Banca del Monte di Milano, poi all'Ibi, dove era stato presidente fino all'incorporazione in Cariplo, della quale ultima è stato anche vicepresidente; consigliere in Mediocredito, ha operato nelle associazioni di settore (ABI e ACRI) e nel *board* della Bocconi. Si aggiungeva che «con il classico spirito di *civil servant* [Talamona] è diventato assessore al Bilancio del Comune di Milano nel 2001, nella seconda Giunta guidata da G. Albertini».

In occasione della sua morte – avvenuta nell'aprile 2006 – il presidente della Repubblica Ciampi ricordava i suoi rapporti con Talamona, risalenti agli anni settanta, «quando già [egli] si distingueva per le sue non comuni doti di analisi nelle scienze economiche». E concludeva: «Ha coniugato con eccellenza passione scientifica e impegno istituzionale».



ARRIGO PISATI

## Sulla basilica di San Giovanni in Borgo: storia e storiografia del monumento pavese dalla fondazione al XII secolo

La basilica pavese di San Giovanni in Borgo, non più esistente,<sup>1</sup> ha goduto nei secoli di una qualche popolarità nella storiografia locale, che, tuttavia, manifesta una certa confusione e imprecisione specialmente circa la fondazione della chiesa. La stessa demolizione ottocentesca e la dispersione dei materiali di spoglio hanno accresciuto l'incertezza sullo sviluppo storico e architettonico dell'edificio. Queste brevi note – frutto di una prima ricognizione dei materiali documentari, conservati nell'Archivio Diocesano di Pavia, nell'Archivio dell'Almo Collegio Borromeo e nell'Archivio di Stato di Milano – si prefiggono, dunque, un duplice obiettivo: da un lato, fare chiarezza sui dati esistenti riguardo i primi secoli di storia di San Giovanni in Borgo, dall'altro districarsi tra le fonti storiografiche, presentando e confrontando le varie tesi sulla fondazione.<sup>2</sup>

### La denominazione

Pur esistendo una gran quantità di scritti sulla chiesa di San Giovanni in Borgo, ben poco conosciamo di questa basilica. L'interesse si palesò a partire dalla sua demolizione, quando ormai risultava impossibile studiare dal vero l'edificio e ci si poteva riferire solo a fonti precedenti e ai (pochi) reperti sopravvissuti. D'altro canto, le fonti antiche risultano essere estremamente vaghe e imprecise – ad esempio lo Spelta,<sup>3</sup> il quale sbaglia

<sup>1</sup> La chiesa è stata studiata soprattutto come esempio di architettura romanica: A. PERONI, *La struttura del S. Giovanni in Borgo di Pavia e il problema delle coperture nell'architettura romanica lombarda*, in "Arte Lombarda", XIV (1969), 1, pp. 21-33 e XIV (1969), 2, pp. 63-76; C. DRUSIAN, *La basilica romanica di San Giovanni in Borgo di Pavia e il suo corredo scultoreo disperso*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Pavia, a.a. 1997-1998.

<sup>2</sup> Un sentito ringraziamento alla dottoressa Laskaris per la disponibilità mostrata non solo nel costante aiuto durante le ricerche nell'archivio del Collegio Borromeo, ma anche nelle indicazioni fornitemi per la stesura di queste note.

<sup>3</sup> A.M. SPELTA, *Historia*, Bartoli, Pavia 1597.

la cronotassi dei primi vescovi pavesi di oltre due secoli – e principalmente interessate alle reliquie conservate, come nel caso dell’Anonimo Ticinese.<sup>4</sup> È stata avanzata l’ipotesi che la vaghezza delle fonti antiche sia dovuta principalmente al fatto che la chiesa fosse estremamente nota, non richiedendo notizie troppo specifiche sulla sua struttura.<sup>5</sup>

La chiesa aveva una doppia denominazione: a San Giovanni Evangelista e a San Giovanni Battista. Il padre Romualdo ritiene (nonostante non porti alcuna prova a sostegno della sua tesi) che la chiesa fosse stata in origine dedicata solo a San Giovanni Evangelista e poi, in epoca longobarda, avesse assunto la dedicazione anche al Battista.<sup>6</sup> Gran parte del problema di attribuzione della fondazione di San Giovanni è dovuta al fatto che anticamente la chiesa veniva indicata con diversi toponimi. I due più antichi sembrano essere San Giovanni *de Coemeterio* e San Giovanni *de Palude*.<sup>7</sup>

Il primo nasce dal fatto che essa sorse su una delle principali aree cimiteriali della città,<sup>8</sup> ancora utilizzata in epoca rinascimentale, tant’è che lo stesso Carlo Borromeo, volendo costruire il Collegio,<sup>9</sup> dovette chiedere a papa Pio IV il permesso di demolirne una parte.<sup>10</sup> Nonostante padre Romualdo sostenga che il cimitero fosse di epoca longobarda,<sup>11</sup> esso era già impiegato in epoca romana, e doveva essere ancora largamente utilizzato dai Goti, come testimonia la tomba rinvenuta nel 1906 a metà dell’attuale via San Giovanni in Borgo.<sup>12</sup>

<sup>4</sup> O. DE CANISTRIS, *Libellus de descriptione Papie*, Cod. Vat. n. 1993.

<sup>5</sup> C. DRUSIAN, *La basilica romanica...*, p. 2.

<sup>6</sup> ROMUALDUS A SANCTA MARIA, *Flavia Papia Sacra*, Pavia 1699, vol. 1, p. 26.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> S. LOMARTIRE, *Un irrevocabile passato. Pavia Capitale longobarda e post-longobarda*, in *I Longobardi. Un popolo che cambia la storia*, Skira editore, Pavia 2017, pp. 459-473.

<sup>9</sup> Il Collegio Borromeo venne costruito a nord della chiesa di San Giovanni, aderente al muro settentrionale della stessa, come si può apprezzare in fig. 2. Uno studio della posizione della chiesa rispetto al Collegio è approfondito in A. PERONI, *La struttura del S. Giovanni in Borgo di Pavia*, pp. 21-33.

<sup>10</sup> Archivio del Collegio Borromeo, [ACB], *Amministrazione XVI-1840*, busta 8.

<sup>11</sup> ROMUALDUS A SANCTA MARIA, *Flavia Papia Sacra*, p. 26.

<sup>12</sup> Nella tomba furono rinvenuti: un oggetto discoide di pregevole fattura, forse un fermaglio, in bronzo a incastonatura di oro e ametista, un pezzo di ferro ossidato, un orecchino di bronzo a cerchietto terminato in bottone poliedrico. Cfr. G. PATRONI, *Relazione sugli scavi eseguiti nella via S. Giov. in Borgo a spese del Comune di Pavia*, in “Bollettino della Società pavese di Storia Patria”, 6 (1906), pp. 646-652.

La seconda denominazione deriva dal fatto che le frequenti inondazioni del Ticino rendevano la zona estremamente paludosa.<sup>13</sup> Per questo motivo, per esempio, nel XVIII secolo l'area venne abbandonata dai frati di San Francesco da Paola, che dal convento di San Marco in Monte Bertone si stabilirono in quello nuovo edificato in piazza Ghislieri.<sup>14</sup> Benché gli storici pavesi attestino l'utilizzo del termine *de Palude*, citano solo documenti recanti il toponimo *de Coemeterio*:

- in una carta del 1029 si parla di un appezzamento di terreno situato non «longe da Porta Sancti Johannis qui dicitur Cimiterio»;<sup>15</sup>
- esisteva un documento nell'archivio della chiesa risalente al 1147 in cui si parlava della canonica di San Giovanni *in Cemeterio*;<sup>16</sup>
- in una bolla del 15 dicembre 1198 Innocenzo III riceve sotto la sua protezione i canonici della «Ecclesiam S. Johannis de CIMITERIO in Papiens suburbio sitam» confermando ai medesimi la chiesa di «S. Marco, S. Maria in Porta Aurea e S. Mariae positam in Castello Lanfranci».<sup>17</sup>

Come si può notare, nella bolla sopra citata si parla di San Giovanni «suburbio sitam». Il termine *in borgo* pare essersi attestato infatti a partire dal X secolo, in concomitanza con la costruzione delle mura del vescovo Giovanni, quando appunto la chiesa si trovò a essere inglobata nel sobborgo della città.<sup>18</sup> A questa cerchia di mura fece seguito una eretta nel corso del XII secolo, come si evince da una pergamena del 1170, che offre la vendita degli affitti sopra una serie di case esistenti «intra Ticinensem civitatem retro ecclesiam sancti Johannis in burgo», coerenti col «*murus novus*» della città.<sup>19</sup> Inoltre, la presenza a Pavia di un'altra chiesa

<sup>13</sup> S.S. CAPSONI, *Memorie storiche della regia città di Pavia*, Stamperia del R.I. Monisterio di S. Salvatore, Pavia 1785, vol. 2, p. 91.

<sup>14</sup> A. PISATI, *Note sulla chiesa di San Marco in Monte Bertone*, in "Quaderni Borromai", 7 (2020), pp. 143-155.

<sup>15</sup> L.A. MURATORI, *Antiquitates italicæ mediæ ævi*, Tipografia della Società Palatina, Milano 1741, vol. 5, p. 436.

<sup>16</sup> G. ROBOLINI, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, Fusi, Pavia 1828, vol. 3, p. 108.

<sup>17</sup> *Ibi*, vol. 4, p. 340.

<sup>18</sup> S. BREVENTANO, *Istoria delle antichità, nobiltà et altre cose notabili della città di Pavia*, appresso Hieronimo Bartholi, Pavia 1570, p. 26.

<sup>19</sup> D. VICINI, *Lineamenti urbanistici dal XII secolo all'età sforzesca*, in *Storia di Pavia*,

dedicata sempre a San Giovanni, detta *domnarum*,<sup>20</sup> ha creato grande confusione fra gli storici, al punto che ancora nel XIX secolo vi furono tentativi di attribuzione della fondazione della chiesa di San Giovanni in Borgo a Gundeberga. Proprio il fatto che la chiesa in Borgo fosse ritenuta fondata da Rotari, marito di Gundeberga, e che la regina stessa parrebbe aver fatto donazioni alla basilica, non aiutò la storiografia locale, che, come vedremo, dal XIV secolo al XIX fece grande confusione fra due edifici.

## La fondazione

Sfortunatamente, abbiamo pochi elementi per ricostruire lo sviluppo urbanistico pavese nel IV secolo. Probabilmente non dovette essere modificato l'impianto urbanistico romano, con la città ancora inclusa nell'antica cerchia di mura e nelle aggiunte di Teodorico. A nord si diramava la strada per Milano su cui era disposta la necropoli principale della città, a cui si aggiungevano altri luoghi di sepoltura cristiana.<sup>21</sup> In quest'area erano presenti almeno dal IV secolo due *ecclesiae*: quella dei Santi Gervasio e Protasio e quella di San Nazario.<sup>22</sup> Sappiamo che entrambi gli edifici vennero pesantemente danneggiati durante il sacco della città nel 476 e vennero restaurati dal vescovo Epifanio. Il fatto è riportato nella *Vita Epiphani* di Ennodio ed è significativo il fatto che egli affermi che «entrambe le chiese» furono incendiate, come a indicare che non vi fossero altre chiese in città.<sup>23</sup>

Benché Pavia fosse sede di un vescovo ariano, i buoni rapporti fra i sovrani ostrogoti e i vescovi cattolici portarono alla fondazione di un certo numero di chiese sia all'interno che all'esterno della cerchia muraria. Come molti edifici di culto paleocristiani anche San Giovanni in Borgo

Banca del Monte, Pavia 1996, vol. III, tomo 3, pp. 9-82; F. GIANANI, *Le mura e le porte di Pavia antica*, Antares, Pavia 2005, p. 43.

<sup>20</sup> Si tratta della più importante. Si segnala infatti che il Porter ritiene che in epoca medioevale esistessero in Pavia almeno cinque chiese dedicate a San Giovanni. A.K. PORTER, *Lombard Architecture*, vol. 3, Yale University, New Haven 1917, p. 173.

<sup>21</sup> S. LOMARTIRE, *Un irrevocabile passato...*, p. 461.

<sup>22</sup> La chiesa fondata secondo la leggenda da sant'Invenzio (a cui fu successivamente ridedicata) si trovava nell'attuale via Boezio. Soppressa nel 1789, fu profanata nel 1819 e atterrata nel 1845. Cfr. G. CAPSONI, *Notizie risguardanti la città di Pavia raccolte da un suo cittadino*, Fusi, Pavia 1876, pp. 256-257.

<sup>23</sup> S. LOMARTIRE, *Un irrevocabile passato...*, p. 462.



1. Facciata della chiesa. Si notino i possibili resti del quadriportico nella parte bassa dei contrafforti: F. DE DARTEIN, *Étude sur l'architecture lombarde. Atlas des Planches*, Dunod, Parigi 1882, Pl. 65. La stampa del De Dartein venne eseguita quando la basilica era stata già demolita. Si tratta infatti della copia di un disegno a pastello eseguito nel 1811 da Giovanni Merlini, studente dell'Almo Collegio Borromeo e oggi conservato nell'archivio del Collegio stesso.

sorse su un sito di sepoltura usato sin dall'epoca romana. Traccia di queste sepolture si ritrovava ancora nella muratura dell'edificio romanico, che inglobava lastre sepolcrali (oggi ai Musei civici di Pavia)<sup>24</sup> e frammenti di mattoni manubriati (oggi conservati presso il Collegio Borromeo).

Sin dal XIV secolo si sono succedute varie ipotesi sulla fondazione della chiesa. Di queste, tre hanno goduto di maggior fama.

Una leggenda, tramandata poi dal Padre Romualdo,<sup>25</sup> individuava in Ursicino, sesto vescovo di Pavia vissuto nel III secolo, il fondatore della

<sup>24</sup> Solo due sono sopravvissute sino ai nostri giorni; si tratta dell'iscrizione in onore del prefetto Tito Didio e la lastra funeraria di una famiglia di siriaci provenienti dal territorio di Apamea, entrambe databili tra la fine del I e gli inizi del II secolo. Cfr. C. DRUSIAN, *La basilica romanica...*, pp. 208-211. A. PERONI, *Pavia: Musei Civici del Castello Visconteo*, Calderini, Bologna 1975, p. 21; P.V. ALDINI, *Sulle antiche lapidi ticinesi*, Fusi, Pavia 1831, pp. 43-53.

<sup>25</sup> ROMUALDUS A SANCTA MARIA, *Flavia Papia Sacra*, p. 26.



2. Mappa della città di Pavia, particolare della parrocchia di San Giovanni in Borgo (numero 16), in cui è possibile apprezzare la sua posizione rispetto all'Almo Collegio Borromeo (lettera S). Disegno di Ludovico Corte del 1617, incisione di Cesare Bonacina del 1640, commissionata da Ottavio Ballada (particolare della gigantografia conservata presso i Musei Civici di Pavia).

chiesa. Benché il suo corpo giacesse nella chiesa a fianco di quelli di Massimo e Pietro I, anch'essi vescovi di Pavia, grazie alla già menzionata citazione della *Vita Epiphanii* ci sentiamo di escludere tale tesi. Se infatti la basilica di San Giovanni in Borgo fosse stata fondata da Ursicino avrebbe dovuto essere danneggiata dal sacco del 476. È interessante notare che alcuni autori<sup>26</sup> abbiano ritenuto che il corpo di Ursicino giacesse *ab antiquo* in San Giovanni, da loro però ritenuta fondata da Rotari quattro secoli dopo. Altri autori,<sup>27</sup> invece, notarono tale incongruenza e ipotizzarono che il corpo di Ursicino fosse stato traslato solo in un secondo momento nella chiesa.

Altra tesi errata è quella della fondazione della basilica da parte della regina Gundeberga. Come si è precedentemente detto, la quantità di denominazioni con cui era conosciuta la chiesa ha generato grande confusione fra gli storici, in particolare con l'altra chiesa pavese dedicata a San Giovanni Battista: San Giovanni *domnarum*. Due autori in particolare

<sup>26</sup> S. BREVENTANO, *Istoria delle antichità...*, pp. 62-63; A.M. SPELTA, *Historia*, pp. 37-38; G. CAPSONI, *Notizie riguardanti la città di Pavia...*, p. 175.

<sup>27</sup> G. ROBOLINI, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, vol. 1, p. 32; S.S. CAPSONI, *Memorie istoriche della regia città di Pavia*, vol. 2, p. 31.

nel XIX secolo hanno tentato di identificare in Gundeberga la fondatrice di San Giovanni in Borgo invece di San Giovanni *domnarum*. I Sacchi<sup>28</sup> sostengono in primo luogo che Rotari, essendo ariano, non potesse aver fondato una chiesa di culto cattolico e in secondo luogo che Porta San Giovanni indicasse il luogo e non la vicinanza alla chiesa. Segnalano in particolare l'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono che, nel libro IV capitolo 49, cita la fondazione da parte di Gundeberga di una chiesa dedicata a Giovanni Battista: «Haec Gundiperga regina ad instar suae genitricis, sicut illa in Modica, sic et ista intra Ticinensem civitatem basilicam in honorem beati Iohannis baptistae construxit».

Essi sostengono che non si possa attribuire a Gundeberga la fondazione di San Giovanni *domnarum* perché, come indica Opicino de' Canistris riguardo alla sua fondazione, «quam condidit quaedam Reginam Langobardorum» e dunque non si può attribuire a Gundeberga con certezza la fondazione di tale chiesa. Sostengono, inoltre, che le testimonianze della fondazione di San Giovanni *domnarum* da parte di Gundeberga siano errori storici.

Altro sostenitore di questa tesi di fondazione è il Ricci, che asserisce:

dopo maggiori, e più diligenti ricerche si poté statuire questa chiesa fosse edificata tra il 615 ed il 640 dalla Regina Gundeberga, la quale diede ivi sepoltura al primo suo sposo ed anche a Rotari; e ciò che torna a nostro proposito, ella stessa vi fu sepolta come testimonia il Gualla.<sup>29</sup>

Tali tesi vengono combattute dal Robolini.<sup>30</sup> Egli ritiene *in primis* che il Gualla si fosse riferito alla cronaca del vescovo Rodobaldo: «Item ibi jacet Arialdus Rex Langobardorum et Rodoaldus Rex langobardorum filius Rotarii Regis Langobardorum, et ejus Uxor Condiperga f. q. Anulfi Regis Langobardorum», facendo notare che la nominata Gundeberga sarebbe la moglie di Rodoaldo e non la moglie di suo padre Rotari. Per la questione della «quaedam Reginam Langobardorum» Robolini nota che nel testo di Opicino il nome Gundeberga era stato abbreviato in *gund<sup>a</sup>* da cui un errore di trascrizione che lo avrebbe trasformato in *quaedam*.

<sup>28</sup> G. SACCHI, D. SACCHI, *Antichità romantiche d'Italia*, vol. 1, Stella e Figli, Milano 1823, pp. 61-62.

<sup>29</sup> A. RICCI, *Storia dell'architettura in Italia*, vol. 1, Regio-ducal Camera, Modena 1857, pp. 194, 214-215.

<sup>30</sup> G. ROBOLINI, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, vol. 1, pp. 37-38.

Inoltre, nota che Paolo Diacono nel riferirsi a San Giovanni *domnarum* indichi che essa si trova «INFRA civitatem», ma in epoca longobarda la città di Pavia era ancora racchiusa nella cinta muraria romana e, dunque, non poteva trattarsi di San Giovanni in Borgo, che si trovava fuori dalla città.

Due fattori a nostro avviso hanno contribuito ad aumentare la confusione circa la fondazione della basilica: la tradizione dell'anello di bronzo e la leggenda della cappella di San Raffaele Arcangelo.

La prima è legata alla credenza popolare che uno dei batacchi bronzei del portale della chiesa fosse stato donato assieme ad altri tre nel 603 da papa Gregorio Magno alla regina Teodolinda, la quale li donò alla figlia Gundeberga, che a sua volta ne avrebbe donato uno alla basilica. A tale anello si attribuiva la virtù di preservare dal mal d'occhi. Per tale motivo ogni anno, in occasione della festa di San Giovanni Evangelista, si allestiva nella piazzetta antistante la basilica un mercato di piccoli anelli in bronzo o rame. Tale anello sopravvisse alla distruzione della basilica ed è oggi conservato nella vicina San Michele Maggiore<sup>31</sup>. Notiamo, inoltre, che proprio i fratelli Sacchi abbiano utilizzato la tradizione dell'anello bronzeo tra i principali sostegni della loro tesi di fondazione.<sup>32</sup>

Al culto di san Raffaele si collega invece la leggenda relativa alla cappella situata a destra dell'altare maggiore di San Giovanni in Borgo, che viene narrata dal Breventano:<sup>33</sup>

le donne hanno una gran paura à entrare nella capella intitolata all'Angiolo Raffaele, dubitando di morire prima che finisca l'anno, per havere (come volgarmente si dice) ciò minacciato esso Angiolo ad una gelosa Reina, la quale fino a quel luogo haveva di nascosto seguito il Rè suo marito, impercioché mossi què Rè Longobardi da divotione solevano tal'hora di notte [...] ivi fare segretamente le loro orationi.

Aggiunge ironicamente l'autore:

questa cosa [...] Io la stimo però più tosto favola, che altrimenti, perché si come non è vero, che le donne che entrano in questa capella muoiano innanzi che finisca

<sup>31</sup> F. FAGNANI, *Di un antico cimelio appartenuto alla basilica di S. Giovanni in Borgo*, in "Pavia", 3 (1963), pp. 20-23. Secondo l'autore tale virtù protettiva sarebbe legata al culto dell'arcangelo Raffaele.

<sup>32</sup> G. SACCHI, D. SACCHI, *Antichità romantiche d'Italia*, p. 62.

<sup>33</sup> S. BREVENTANO, *Istoria delle antichità...*, pp. 66-67.

l'anno, come à studio ne fece la isperientia la mia moglie già sono più di venticinque anni, & altre, che sono pur ancor vive.

Questa cappella è l'unica di cui sopravvive parte del corredo: la pala d'altare dipinta a olio su tela da Carlo Sacchi (1617-1706) che raffigura *L'arcangelo Raffaele e santa Felicità*, oggi conservata nella chiesa di San Luca;<sup>34</sup> la tomba di Martino Salimbene (XIV sec.), oggi conservata nella cripta di San Michele Maggiore.<sup>35</sup>

Tornando alle principali ipotesi sulla fondazione della basilica, a lungo la storiografia pavese ha sostenuto che la chiesa di San Giovanni fosse stata fondata dal re longobardo Rotari (606-652).<sup>36</sup> Come si è già detto, l'intervento di epoca longobarda dovette consistere in un restauro e ampliamento dell'edificio precedente, che nei secoli cadde nella leggenda venendo trasformato in vera e propria fondazione. Dal XIV secolo questa leggenda divenne "notizia storica", attestata da Opicino de' Canistris e a partire da lui quasi tutti gli storici sostennero tale tesi, appoggiandosi anche alla notizia della sepoltura dello stesso re e di suo figlio Rodoaldo all'interno della chiesa. In realtà, la più antica fonte di questa sepoltura regia è Paolo Diacono, che al capitolo 47 del IV libro della sua *Historia Langobardorum* scrive:

At vero rex Rothari postquam annos sedecim et menses quattuor regnum tenuerat, vita decedens, [...] Hic cum iuxta basilicam beati Iohannis baptistae fuisset humatus, post aliquantum tempus quidam, iniqua cupiditate succensus, eius sepulchrum noctu aperuit et quicquid in ornamentis eius corporis repperit abstulit. Cui beatus Iohannes per visionem apparens, eum vehementer exterruit eique dixit: Cur ausus es corpus istius hominis contingere? Fuerit licet non recte credens, tamen mihi se

<sup>34</sup> *San Luca in Pavia*, Litoline, Pavia 1991, p. 42.

<sup>35</sup> Quando la chiesa fu soppressa le spoglie furono traslate a San Luca e la tomba venduta. Venne infine ricongiunta alle ossa del Beato solo nel 1884, quando venne acquistata e poi donata a San Michele da Oreste Mantegazza. Cfr. C. DRUSIAN, *La basilica romanica di San Giovanni in Borgo*, pp. 25-26.

<sup>36</sup> Altre sepolture regie attestate a Pavia sono quelle di Gundeburga (San Giovanni domnarum), Grimoaldo (Sant' Ambrogio), Ariperto I, Pertarito, Cuniperto e Ariperto II (San Salvatore) Rodelinda (Santa Maria ad Perticam), Ansprando e Liutprando (Sant' Adriano presso Santa Maria ad Perticam). Solo di Liutprando sono conservate le spoglie, recentemente rinvenute (con quelle di altri due individui) nel monumento funebre in San Pietro in Ciel d'Oro. I monumenti di San Salvatore si sono invece rivelati vuoti. Cfr. S. LOMARTIRE, M.T. MAZZILLI SAVINI, *Sepolture di re longobardi e monasteri imperiali a Pavia*, Cisalpino, Milano 2021.

commendavit. Quia igitur hoc facere praesumpsisti, numquam in meam basilicam deinceps ingressum habebis. Quod ita quoque factum est. Quotiescumque enim voluisset beati Iohannis oraculum ingredi, statim velut a validissimo pugili guttur eius feriretur, sic subito retro ruebat impulsus. Veritatem in Christo loquor; hoc mihi ipse retulit qui hoc ipsum suis oculis factum vidit.

Occorre, innanzitutto, notare che si parla solo in generale di una «basilicam beati Iohannis baptistae»; tuttora è dibattuto se si tratti della basilica pavese o di quella monzese. Durante alcuni scavi a Monza è stata rinvenuta una sepoltura maschile di epoca longobarda priva di ornamenti, ma non è stato possibile asserire con certezza che si tratti di quella di Rotari.<sup>37</sup> L'evento narrato da Paolo Diacono viene presentato anche dal Breventano e dal Gualla,<sup>38</sup> i quali aggiungono con fantasia che il ladro fosse un «certo malvagio prete» e che la tomba fosse stata da loro vista dal vivo presso la «cappella della SS. Trinità dove si vede un picciol marmo rotondo». Purtroppo, storici successivi sostengono di non aver visto nessuna tomba di questo tipo in quel luogo. Nemmeno dalle carte relative alla demolizione della chiesa è stato possibile riscontrare il rinvenimento di questa tomba. Bisogna, però, considerare che i demolitori erano interessati a distruggere il più possibile con l'impiego di poco tempo, non curandosi dunque delle tombe che vennero divelte ancor prima di iniziare la demolizione vera e propria dell'edificio.

Nonostante le varie ipotesi fin qui illustrate, la tesi (avanzata per la prima volta da Robolini)<sup>39</sup> che gode oggi di maggior credito, è quella che attribuisce la fondazione della chiesa a san Massimo, vescovo di Pavia tra la fine del V e gli inizi del VI secolo. A sostegno di tale tesi vi sono le seguenti motivazioni:<sup>40</sup>

- 1) Nella *Dizione IV* trasmessa da sant'Ennodio a san Massimo si cita la fondazione da parte di quest'ultimo di una chiesa dedicata a San Giovanni.
- 2) Nell'anno 586 Alboino conquistò la città di Pavia ed entrò da Porta San Giovanni. Leggenda vuole che in quel punto il suo cavallo si sia

<sup>37</sup> V. MASPERO, *Storia di Monza*, Vittone, Monza 2007, p. 44.

<sup>38</sup> S. BREVENTANO, *Istoria delle antichità...*, pp. 148-149; J. GUALLA, *Historia suae patriae*, Bartoli, Pavia 1587, p. 63.

<sup>39</sup> G. ROBOLINI, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, vol. 1, p. 123.

<sup>40</sup> G. CAPSONI, *Notizie risguardanti la città di Pavia...*, p. 258.

prostrato a terra e non si sia rialzato sino a quando il re non decise di risparmiarne gli abitanti della città. La porta, situata un tempo in corso Garibaldi all'altezza di via Alboino, venne demolita nel 1818 e pare prendesse il nome dalla vicina chiesa di San Giovanni. Oggi rimane solo una targa, che ricorda l'avvenimento miracoloso.<sup>41</sup>

- 3) Lo stesso san Massimo era sepolto all'interno della chiesa di San Giovanni in Borgo.<sup>42</sup>
- 4) Come si è già detto, la chiesa non sembra esistesse già nel 476.

Va inoltre segnalato che alcuni elementi riscontrabili nell'edificio al momento della demolizione sembrerebbero identificare una struttura paleocristiana. In particolare, nella facciata alcuni resti di contrafforti sembrerebbero segnalare la presenza di un quadriportico, la cui estensione corrisponderebbe a quella che un tempo era la piazza di San Giovanni in Borgo, ancora visibile nel catasto teresiano, racchiusa fra la chiesa a est, il Collegio Borromeo a nord e via Darsena a sud.<sup>43</sup>

## La demolizione

Che l'intervento di ampliamento della chiesa sia stato eseguito sotto il regno di Rotari o meno, poco sopravvisse della fase longobarda nell'edificio che si poteva ammirare al momento della demolizione. La chiesa, infatti, venne ricostruita alla fine del XII secolo, inglobando la struttura precedente. Una parte superstite di muro perimetrale è osservabile nel locale adiacente alla cappella del Collegio Borromeo, dove sono chiaramente visibili (fig. 3) due nette sezioni murarie: quella più interna, irregolare, di epoca longobarda, e quella esterna, in mattoni, risalente al XII secolo.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> G. ROBOLINI, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, vol. 1, pp. 126, 135; F. GIANANI, *Le mura e le porte di Pavia antica*, p. 65; S. LOMARTIRE, *Un irrevocabile passato...*, p. 462.

<sup>42</sup> A.M. SPELTA, *Historia*, p. 27.

<sup>43</sup> A. PERONI, *Problemi della documentazione urbanistica di Pavia dal medioevo all'età moderna*, in *Atti del Convegno di studio sul centro storico di Pavia* (4-5 luglio 1964), Comune di Pavia, Pavia 1968, p. 118.

<sup>44</sup> Tale sezione è sopravvissuta perché utilizzata da Pellegrino Tibaldi come base per l'edificazione del Collegio stesso; cfr. A. PISATI, *La cappella del Collegio: decorazione e suppellettili liturgiche*, in *La resistenza della bellezza*, Skira, Pavia 2020, pp. 179-185.



3. Resti del muro perimetrale di San Giovanni. Il muro, parallelo alla facciata meridionale del Collegio Borromeo, si trova nel locale adiacente la cappella e la sacrestia, sottostante il cosiddetto «San Giovannino Basso» e oggi noto come «museo».

Tale muro venne conservato durante l'atterramento della basilica,<sup>45</sup> proprio perché coerente con il muro meridionale del Collegio stesso.<sup>46</sup> L'apparato decorativo della chiesa venne poi disperso negli anni successivi, e solo una piccola parte è oggi conservata ai Musei Civici di Pavia. Fra questi vi sono dei frammenti dei primitivi edifici di San Giovanni; si tratta di un pluteo con *chrismon* del VI secolo, di una lapide con iscrizione d'altare del IX secolo, di una lapide con iscrizione funeraria del IX secolo e di un capitello con colonnina della prima metà dell'VIII secolo.<sup>47</sup>

Interessante notare come nei capitoli per la demolizione della chiesa stilati tra il Collegio e gli appaltatori si segnala: «Si riserva il collegio ogni, e qualunque effetto prezioso sia di medagli, che di oro, od argento, che di monumenti venissero a scoprirsi».<sup>48</sup>

Proprio le tombe furono la prima parte interessata dagli interventi di demolizione, pur non rivelando nessun elemento prezioso al loro interno.<sup>49</sup> Inoltre, il Capsoni ci rivela che, durante la demolizione dell'edificio, «sulla volta vennero ritrovate quattordici urne contenenti ceneri ed ossa, che in unione a quelle ritrovate nei sepolcri sotto il pavimento, vennero trasportate al pubblico cimitero».<sup>50</sup>

Non è chiaro cosa intenda l'autore con «sopra la volta», ma considerato che la frase viene inserita in un discorso più ampio che riguarda le urne dei re longobardi, che a detta dello Spelta si trovavano al di sotto dei resti del quadriportico della chiesa di epoca paleocristiana, probabilmente l'autore si riferisce appunto ai resti di quest'ultimo. Certo è che, se anche si fosse trattato di sepolture di rilievo, esse sono andate irrimediabilmente perdute.

<sup>45</sup> L'intervento venne operato dal Collegio, che aveva acquistato la chiesa nel 1810, a partire dal 1811 e venne concluso pochi mesi dopo. Cfr. C. DRUSIAN, *La basilica romanica di San Giovanni in Borgo*, p. 9.

<sup>46</sup> Il muro non è più visibile perché fra il 1818 e il 1820 venne sovrapposta la attuale facciata meridionale del Collegio, su progetto di Giuseppe Pollack. L. ERBA, *Il Collegio Borromeo dopo Pellegrino Pellegrini*, in *La resistenza della bellezza*, pp. 115-132.

<sup>47</sup> C. DRUSIAN, *La basilica romanica di San Giovanni in Borgo*, pp. 61-68; A. PERONI, *Pavia: Musei Civici del Castello Visconteo*, pp. 21-32.

<sup>48</sup> [ACB], Possessioni, busta 164, fasc. 14.

<sup>49</sup> Già il 30 gennaio 1811 il Collegio chiedeva al Municipio il permesso di poter aprire le tombe, accordato con varie disposizioni il 7 marzo. [ACB], Possessioni, busta 164, fasc. 14.

<sup>50</sup> G. CAPSONI, *Notizie risguardanti la città di Pavia...*, p. 258.



CATERINA ZAIRA LASKARIS

# Rappresentazione del male e conforto della religione: qualche appunto intorno a novità e influenza dell'iconografia carliana

## Prologo

Venerdì 27 marzo 2020, nel pieno della prima ondata pandemica da Covid-19, papa Francesco ha recuperato un antico rito: la *Statio Orbis*, momento di preghiera universale in cui l'intero mondo *si ferma* per rivolgersi a Dio. Dopo aver percorso in pellegrinaggio solitario le vie deserte del centro di Roma, il pontefice ha compiuto una serie di azioni, nel suo ruolo di mediatore del sacro tra cielo e terra: è salito da solo al centro del sagrato vuoto della basilica di San Pietro, dove ha svolto una meditazione su un brano del Vangelo di Marco e rivolto a Dio la preghiera collettiva; si è recato alla soglia della basilica dove ha venerato le due immagini sacre scelte quali interlocutrici visive del rito, anche per i riferimenti simbolici alla condizione attuale – il Crocifisso miracoloso di San Carlo al Corso, baluardo contro la peste già nel Cinquecento, e l'antichissima icona della Madonna di Santa Maria Maggiore, invocata con il titolo di *Salus populi romani* –; nel silenzio assoluto è giunto al culmine del suo percorso verso Dio compiendo l'adorazione eucaristica; ha infine elargito la benedizione *Urbi et Orbi* con il Santissimo Sacramento. L'eccezionalità dell'evento stava nella inedita solitudine di una ritualità solenne ma anche essenziale e priva del normale contorno della folla di fedeli. La figura del papa assumeva su di sé le preghiere, i pensieri, i sentimenti di milioni di persone collegate attraverso i media televisivi e informatici, spettatori e partecipi virtuali di un atto di devozione e di culto. Le riprese video e fotografiche dell'evento sono diventate immediatamente "virali": documentano gesti, azioni, espressioni del pontefice nella cornice ambientale monumentale e nella "scenografia" involontaria, e tanto più suggestiva, composta dal cielo plumbeo e dalla fredda pioggia battente, grondante come lacrime dal volto scolpito nel legno del Crocifisso.

Questo insieme di immagini costituisce a suo modo una iconografia, che si fisserà accanto ad altre immagini nel "corredo" di documenti visivi legati a questo momento storico: è la traduzione iconica di un tempo

segnato dallo sgomento globale della pandemia, nel quale si incardina, con risonanza potente, l'esperienza diretta e l'azione di un uomo – il pontefice, il vescovo di Roma – che nella sua qualità di pastore sente il bisogno (anzi, risponde al bisogno)<sup>1</sup> di dare al proprio gregge dei segni concreti, percepibili, della sua compassione e mediazione spirituale. Nell'insieme, una “figura”, che sia nel presente una risposta carismatica agli effetti del male, una possibile forma di conforto, e che è destinata a diventare memoria.

Nel volume scaturito da quell'evento, pubblicato a distanza di un anno a cura del Dicastero vaticano per la Comunicazione,<sup>2</sup> si dà pochissimo spazio all'aspetto formale di quelle immagini, quasi si trattasse di una questione marginale, tecnicistica, tutto sommato ininfluenza o, peggio ancora, fuorviante, come a voler separare la “purezza” del contenuto sacro e della funzione religiosa dall'ibridazione con l'ambigua natura “spettacolare” delle immagini, specialmente televisive.<sup>3</sup> Da un lato, questa posizione è anacronistica, data la saldatura che da secoli la Chiesa ha saputo cogliere e ricercare nella comunicazione del sacro tra linguaggio e contenuto visivo; dall'altro, ogni qual volta si sceglie di produrre e/o di utilizzare delle immagini per veicolare contenuti e messaggi si compie sempre un'operazione di costruzione visiva, servendosi di un linguaggio altro rispetto a quello verbale (al quale è spesso abbinato), che presuppone una determinata strategia di comunicazione, connessa al contesto di riferimento e di destinazione delle immagini stesse. Un'operazione culturale meditata, dunque, e fondata su un intreccio multistratificato di abitudini e aspettative visive più o meno lungamente sedimentate, di riferimenti più o meno consapevoli o istintivi a tradizioni espressive e

<sup>1</sup> L'idea della *Statio Orbis* come «gesto planetario» è una sollecitazione che viene indirizzata a papa Francesco con urgenza da un sacerdote, don Marco Pozza, cappellano del carcere di Padova, dapprima durante una trasmissione televisiva, poi attraverso il suo blog.

<sup>2</sup> PAPA FRANCESCO, *Perché avete paura? Non avete ancora fede?*, Libreria Editrice Vaticana-Piemme, Milano 2021.

<sup>3</sup> Scrive Paolo Ruffini (prefetto del Dicastero per la Comunicazione) nell'introduzione al volume: «Credo che potremmo parlare ore e ore della nascita dell'idea, della regia, della luce, della fotografia, del perché si è scelta la Piazza e non la Basilica, del perché il Papa è salito a piedi, del rapporto fra la Piazza vuota e le centinaia di milioni di persone riunite in preghiera, del silenzio e delle parole; ma rischiando di perdere il senso di quel che è stato; rischiando di pensare che la comunicazione abbia per la Chiesa le stesse regole del cinema, della televisione, del teatro, degli show», p. 20.

iconiche, ad archetipi figurativi e compositivi, a tutto un repertorio, un alfabeto, una grammatica di “figure”. Il fatto che, oggi, non si senta in genere l’esigenza di soffermarsi sul tema della comunicazione iconica di un atto pertinente alla sfera del sacro, calandolo nella prospettiva più ampia della riflessione teorica sulle immagini (l’«antropologia delle immagini» di cui parla Hans Belting),<sup>4</sup> in quella più specifica delle immagini artistiche e in quella ancora più peculiare dell’arte sacra, può essere un sintomo di “metabolizzazione” del ruolo delle immagini, la cui pervasività nella società odierna coinciderebbe con una sorta di loro neutralità, oppure la conseguenza di una sostanziale e sottintesa continuità e lunga dipendenza da un patrimonio visivo influente e irrinunciabile nell’ambito della comunicazione iconica religiosa specialmente ufficiale.

Al di là tanto dell’eccezionalità e del valore storico del rito compiuto dal pontefice, quanto della modalità tecnologica di produzione e trasmissione multimediale delle immagini che lo documentano, esse, in effetti, suscitano in chi le guarda una sensazione istintiva di “familiarità” visiva: vi si riconosce il ricorso, da un lato, a segni che fanno parte da secoli della prassi liturgica e devozionale della Chiesa, dall’altro, a un repertorio di soluzioni iconiche, modalità rappresentative, inquadrature persistenti nell’esperienza artistica plurisecolare dell’immaginario sacro. Riprese video e fotografiche di un evento come la *Statio Orbis* non hanno, infatti, nulla di sostanzialmente diverso in termini di sapienza strutturale, cura formale e finalità comunicativa rispetto a un affresco di soggetto religioso, a una pala d’altare, all’incisione a piena pagina in un libro di preghiere: l’aspetto interessante è, semmai, proprio l’evidente continuità temporale di un linguaggio visivo del sacro fatto di precise formule compositive e cifre espressive,<sup>5</sup> tradotto in nuovi media.

L’origine di questo collaudato percorso iconico che giunge fino a noi si può far risalire molto indietro nel tempo, a un passaggio storico e artistico ben preciso: la sua radice sta nel rinnovamento dell’arte figurativa

<sup>4</sup> H. BELTING, *Antropologia delle immagini*, edizione italiana a cura di S. Incardona, Carocci, Roma 2013.

<sup>5</sup> Si potrebbe fare riferimento, a proposito della grammatica gestuale, anche al concetto warburghiano di *Pathosformeln*: “formule patetiche”, “formule del pathos”, ricorrenti nella rappresentazione figurativa delle emozioni, in particolare di dolore o di gaudio, dall’antichità in poi. Per una sintesi su questo tema, cfr. A. FRESSOLA, *La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell’espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, in “La Rivista di Engramma”, 157 (luglio-agosto 2018).

seguito al concilio di Trento – e approfondito nella ricca trattatistica artistica cinque-seicentesca –, nel quale ha svolto un ruolo primario la vicenda agiografica e, conseguentemente, iconografica di san Carlo Borromeo, con tutta la sua prorompente e urgente carica innovativa, che influenzerà in modo decisivo anche la rappresentazione del tema del rapporto tra male, inteso come malattia, e religione come risposta a esso.

## Carlo e la peste

Alessandro Manzoni, nel capitolo XXXI dei *Promessi sposi*, sottolinea l'emblematicità dell'esperienza della peste, che colpisce in modo devastante Milano tra l'estate del 1576 e la fine del 1577, sia per l'esistenza individuale di Carlo Borromeo, sia ben oltre il suo tempo e la sua biografia, fino a divenire archetipica nella memoria dei milanesi, specialmente durante l'analoga epidemia del 1630-31:

Poco dopo, in questo o quel paese, cominciarono ad ammalarsi, a morire, persone, famiglie, di mali violenti, strani, con segni sconosciuti alla più parte de' viventi. C'era soltanto alcuni a cui non riuscissero nuovi: que' pochi che potessero ricordarsi della peste che, cinquantatré anni avanti, aveva desolata pure una buona parte d'Italia, e in ispecie il milanese, dove fu chiamata, ed è tuttora, la peste di san Carlo. Tanto è forte la carità! Tra le memorie così varie e così solenni d'un infortunio generale, può essa far primeggiare quella d'un uomo, perché a quest'uomo ha ispirato sentimenti e azioni più memorabili ancora de' mali; stamparlo nelle menti, come un sunto di tutti que' guai, perché in tutti l'ha spinto e intromesso, guida, soccorso, esempio, vittima volontaria; d'una calamità per tutti, far per quest'uomo come un'impresa; nominarla da lui, come una conquista, o una scoperta.<sup>6</sup>

Il tempo della peste è il momento centrale della biografia del Borromeo, collocato com'è nel cuore della sua cronologia episcopale, che va dalla nomina ad arcivescovo di Milano nel 1564 alla morte nel 1584: è il macroevento in cui si condensano le qualità specifiche dell'azione pastorale di Carlo, che coincideranno con i tratti caratterizzanti della sua santità, immediatamente colti dai contemporanei e poi cristallizzati nell'e-

<sup>6</sup> A. MANZONI, *I promessi sposi storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, Edizione riveduta dall'autore, Tipografia Guglielmini e Redaelli, Milano 1840, p. 383.

spressione culturale.<sup>7</sup> La memoria della “sua” peste diviene precocemente elemento cruciale nell’elaborazione narrativa dell’agiografia carliana e la sua traduzione visiva costituisce il primo vero banco di prova per la formulazione di un linguaggio figurativo rinnovato, aggiornato sulle prescrizioni in tema di iconografia sacra emerse dal concilio di Trento e che lo stesso Carlo aveva recepito nelle sue *Instructiones fabricae*, nel capitolo XVII dedicato all’uso delle immagini nelle chiese:

ogni immagine risponda pienamente alla verità della Scrittura, della tradizione, della storia ecclesiastica e agli usi di Santa Chiesa. [...] nel dipingere o scolpire le sacre immagini [...] non si deve esprimere cosa che sia falsa, o incerta, o apocrifia, o superstiziosa, o strana [...]. Come si deve cercare per quanto è possibile di ritrarre la vera immagine del Santo, così si deve evitare che di proposito si ritraggano fisionomie di altro uomo sia desso vivo che defunto.<sup>8</sup>

Le prescrizioni tridentine impongono la coerenza come elemento fondante di ogni discorso per immagini. Una coerenza declinata su più livelli: storica, biografica, dottrinale, rappresentativa; in essa rientra anche il concetto di *decorum*: il modo di rappresentare una figura sacra deve corrispondere a quella figura, cioè al suo ruolo nella storia della salvezza, al suo carisma peculiare, alla sua dignità culturale. L’arte deve compenetrarsi alla religione, non esserne semplicemente un veicolo mediale o un *habitus* estetico.

Questa “rivoluzione metodologica”, dalle necessarie conseguenze formali – chiarezza espositiva e compositiva, coerenza ambientale e storica, fedeltà fisionomica e vestimentale, naturalismo espressivo e gestuale –, coinvolge prioritariamente proprio la figura di Carlo Borromeo, avviato

<sup>7</sup> Dettaglio estemporaneo, ma anche uno dei segni di questa devozione, tanto radicata nella storia di Milano quanto legata al tema della peste: nelle sue *Osservazioni sulla tortura* redatte nel 1769 (e utilizzate dal Manzoni per la sua *Storia della colonna infame*), Pietro Verri descrivendo nel capitolo III l’interrogatorio del commissario di sanità Guglielmo Piazza, sottoposto a tortura per estorcergli la confessione di essere un untore e i nomi dei suoi complici, annota: «L’infelice protestava di aver detta la verità, invocava Dio, invocava S. Carlo, esclamava, urlava dallo spasimo». Cfr. P. VERRI, *Sulla tortura e singolarmente sugli effetti che produsse all’occasione delle unzioni malefiche, alla quale si attribuì la pestilenza che devastò Milano l’anno 1630. Osservazioni del conte Pietro Verri ripubblicate per far seguito alla Storia della Colonna Infame descritta dal signor Alessandro Manzoni*, Giovanni Silvestri, Milano 1843.

<sup>8</sup> CARLO BORROMEO, *Arte sacra (De fabrica ecclesiae)*, a cura di C. Castiglioni e C. Marcora, Biblioteca Ambrosiana, Milano 1952.

a pochi anni dalla morte, anche e forse soprattutto per l'esperienza della "sua peste", a diventare il primo santo contemporaneo dopo secoli di canonizzazioni di santi più antichi.<sup>9</sup> Ciò che viene considerato indispensabile nella rappresentazione di figure sacre del passato, lo è a maggior ragione per personalità ed eventi della contemporaneità, per i quali non può darsi margine di errore interpretativo, opacità, infedeltà rispetto alla realtà documentata dalle testimonianze dirette e dalle fonti storiche, tanto testuali quanto iconiche (es. ritratti eseguiti in vita, maschere mortuarie).<sup>10</sup> Questa esigenza è ben compresa da Federico Borromeo, che da mecenate e collezionista, attento al valore formativo della propria raccolta museale per le future generazioni di artisti, e da "stratega" dell'iconografia carliana, favorisce la rigorosa applicazione del principio di veridicità espressiva, basata sulla verità teologica e storica del contenuto,<sup>11</sup> nelle tre imprese figurative promosse all'avvio del processo di canonizzazione di Carlo nel 1602.

In questi tre cicli pittorici, che elaborano con differenze stilistiche e di destinazione un comune programma iconografico<sup>12</sup>, emerge l'importanza narrativa e la valenza emblematica del tema della peste: a esso sono dedicati tre "quadroni"<sup>13</sup> sui venti della serie originaria di teleri del Duomo di Milano (ne seguirà una seconda con i miracoli del santo nel 1610, anno della canonizzazione), affidati a pittori lombardi quali Cerano, Buzzi, Pellegrini, Fiammenghino, Duchino, Morazzone;<sup>14</sup> tre scene su sette nel ciclo di affreschi eseguiti da Domenico Pellegrini nella cappella

<sup>9</sup> Cfr. ad es.: A. TURCHINI, *La fabbrica di un santo. Il processo di canonizzazione di Carlo Borromeo e la Controriforma*, Marietti, Casale Monferrato 1984; *La vita e i miracoli di san Carlo Borromeo. Tra arte e devozione: il racconto per immagini di Cesare Bonino*, a cura di D. Zardin, Jaca Book, Milano 2010.

<sup>10</sup> Cfr. ad es. G. ALBERIGO, A. BORROMEO, E. CATTANEO, F.M. FERRO, D.M. TUROLDO, *Il grande Borromeo tra storia e fede*, Cariplo, Milano 1984.

<sup>11</sup> Cfr. F. BORROMEO, *Della pittura sacra libri due*, a cura di B. Agosti, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1994 (Quaderni del seminario di storia della critica d'arte, 4).

<sup>12</sup> Per le interrelazioni tra le tre campagne pittoriche a soggetto carliano commissionate da Federico Borromeo cfr. A. ALBUZZI, «Per compire l'apparato che suole farsi ogn'anno nel Duomo di Milano». *I più tardi teleri sulla vita di san Carlo: dal progetto alla realizzazione*, Pliniana, Perugia 2009.

<sup>13</sup> *Carlo amministra i sacramenti di Cresima, Eucaristia e Estrema unzione agli appestati; Consola gli appestati alle capanne e si priva di panni e suppellettili per soccorrerli nelle loro necessità; A piedi nudi celebra tre processioni di penitenza con il Sacro Chiodo, e la città viene liberata.*

<sup>14</sup> Cfr. M. ROSCI, *I quadroni di san Carlo del Duomo di Milano*, Ceschina, Milano 1965.

del palazzo arcivescovile di Milano, dove Carlo era solito raccogliersi in preghiera;<sup>15</sup> una scena su sette del ciclo affrescato tra il 1603 e il 1604 da Cesare Nebbia e Federico Zuccari nel salone di rappresentanza del Collegio Borromeo di Pavia (fondato da Carlo nel 1561 e che dal 1584 al 1631 ha in Federico Borromeo il primo *patronus et administrator*).<sup>16</sup>

Quest'ultimo esempio condensa ed espone con particolare icasticità le caratteristiche proprie della santità carliana "incarnate" nel tempo drammatico della pestilenza, a dimostrazione, peraltro, del fatto che tale centralità narrativa non dipende da questioni di ordine stilistico. Il ciclo pavese è, tra i tre, forse quello più propriamente e direttamente commissionato da Federico Borromeo, che si rivolge a specialisti della grande decorazione ad affresco, ma soprattutto a pittori che conosce bene dai tempi delle sue frequentazioni romane e che sono in piena sintonia con le sue concezioni artistiche, nella saldatura tra etica ed estetica. Pur portatori di un linguaggio, quello legato alla temperie manierista, in gran parte già superato (per esempio nella coeva esperienza dei più giovani pittori lombardi attivi nei Quadroni e poi in tanta parte della produzione agiografica carliana), i due maestri sanno tradurre efficacemente in immagini l'idea di potente retorica visiva – tanto aulica quanto aggiornata sui dettami postconciliari – volta a celebrare il fondatore del Collegio pavese nella sua duplice e alta dignità dinastica ed ecclesiastica, unificata nella superiore dimensione pastorale.

Il grande affresco della *Peste di san Carlo*, realizzato da Cesare Nebbia, occupa l'intera parete settentrionale del salone e fronteggia la scena dell'*Imposizione del cappello cardinalizio*, dipinta contemporaneamente dallo Zuccari sulla parete opposta. Le due testate dello spazio architettonico aprono e chiudono il racconto figurato che si estende per l'intera volta a botte, dove altre cinque storie della biografia di Carlo,<sup>17</sup> accompagnate da didascalie in latino, si innestano, secondo la strategia illusioni-

<sup>15</sup> *La processione del Sacro Chiodo; San Carlo reca il viatico a un appestato; San Carlo visita gli appestati nelle capanne*. Cfr. *La Cappella di san Carlo nell'Arcivescovado di Milano*, a cura di S. Coppa e S.A. Colombo, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2002.

<sup>16</sup> Per la storia del Collegio Borromeo e del suo patrimonio artistico (compreso il ciclo pittorico del Salone degli affreschi, che Federico Borromeo aveva intenzione di far dipingere «magnificentissime et diligentissime» fin dal 1592), cfr. *Almo Collegio Borromeo. La resistenza della bellezza*, a cura di A. Lolli, Skira, Milano 2020.

<sup>17</sup> *Pellegrinaggio a Torino per venerare la Sindone e incontro con i duchi di Savoia; Fondazione dei collegi, dei seminari, degli ordini religiosi; Traslazione delle reliquie; Pellegrinaggio al Sacro Monte di Varallo; Funerali di Carlo Borromeo*.

stica tardomanierista, in un esuberante tessuto visivo (interamente opera del Nebbia e della sua *équipe*) fatto di finte balaustre e finti bassorilievi, ghirlande di fiori e frutta, formelle con emblemi araldici, grandi stemmi, vittorie alate, angeli e nicchie occupate da personificazioni di virtù. Il ciclo, che rispecchia il dettagliato programma iconografico sottoposto al vaglio diretto del committente,<sup>18</sup> costituisce un trionfale squadernamento delle qualità umane e pastorali dell'illustre fondatore del Collegio, destinate a essere contemplate dai selezionati spettatori e fruitori di questo ambiente: gli alunni, che qui potevano svolgere attività accademiche e vivere la cerimonia dell'addottoramento, e i rari visitatori e ospiti autorizzati dal patrono.<sup>19</sup> In questo contesto visivo, vera e propria memoria per immagini destinata a durare potenzialmente in eterno grazie alla perennità e inamovibilità garantite dalla prestigiosa tecnica dell'affresco,<sup>20</sup> la scena dedicata alla peste sottolinea il punto di maturazione dell'itinerario esistenziale di Carlo – rampollo di una delle più potenti famiglie aristocratiche del tempo, giovanissimo cardinale, arcivescovo di Milano, instancabile riformatore, zelante devoto di Cristo e pastore della sua Chiesa –, che è anche il momento di rivelazione della sua santità già in vita.

Come previsto dal programma iconografico, Cesare Nebbia riunisce nella stessa scena tre momenti emblematici dell'azione di Carlo in tempo di peste, rappresentandovelo tre volte: al centro, mentre conduce (scalzo, a capo coperto e con la corda al collo in atteggiamento penitente, tra le mani la croce reliquiario contenente il Sacro Chiodo) una delle grandi processioni di inizio ottobre 1576 – quella al santuario di Santa Maria presso San Celso, dove si custodisce un'antica e miracolosa immagine mariana – per impetrare da Dio la cessazione del contagio; a destra, in un interno domestico, mentre porge a un'apestata il sacramento della

<sup>18</sup> Il programma è conservato in un manoscritto dell'Archivio Capitolare del Duomo di Milano, con il titolo (posteriore e fuorviante): *Idee date a' dipintori per rappresentare le azioni eroiche di s. Carlo, forse per celebrare la festa della di lui canonizzazione*. Cfr. A. ALBUZZI, «Per compire l'apparato...».

<sup>19</sup> In una lettera del 4 ottobre 1617, per esempio, il rettore Alberto Dardanoni informa Federico Borromeo circa l'arrivo del signor don Pietro di Toledo e la sua ammirazione per gli affreschi: «tra le cose delle quali si compiacque fu contemplare l'attioni di S. Carlo nel Salone lodando molto le pitture, nel contemplare le quali si fermò molto tempo, e disse che non havea visto un altro luoco simile a questo e di magnificenza, e di splendidezza» (Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. G 224, lettera 235).

<sup>20</sup> Cfr. C. BESOZZI, *Il Salone degli affreschi nel Collegio Borromeo: committenza, iconografia, restauri*, in *Almo Collegio Borromeo. La resistenza della bellezza*, pp. 141-173.

Comunione; nell'angolo superiore sinistro, appena visibile data la distanza e le ridotte dimensioni, mentre si reca a visitare gli ammalati raccolti nelle capanne del lazzaretto, portando loro la propria benedizione e i sacramenti. Rispetto alle indicazioni riportate nel programma,<sup>21</sup> il Nebbia opera alcuni aggiustamenti formali, necessari per garantire equilibrio compositivo e migliore leggibilità alla rappresentazione, e dà risalto a due elementi che non a caso avranno una specifica fortuna iconografica:

<sup>21</sup> «Nel 5°, quale riesce nella testa del salone a settentrione, le attioni della peste. Nella parte più a terra della prospettiva una processione d'ordini diversi de' disciplini, con venti de' regolari et capitolo de' canonici, nel fine de' quali camini sotto d'una croce il clero metropolitano, cioè vecchioni et vecchione, mazzeconici vestiti di cappa nera con il petto verde. La mazza cardinalitia, la valigia pontificale et i due bastoni, portata da due persone laiche ma vestite modestamente. La croce archiepiscopale portata da un sacerdote vestito di cotta et cappa nera. Da canto alla croce duoi chierici con cotta, che portino duoi candelieri d'argento con candele accese. Gli ordinarii del capitolo metropolitano vestiti di rochetto et cappa pavonazza fodrata di rosso con il capuccio in capo, le codi a strascico, una corda al collo, una crocietta picciola in mano et i piedi nudi. Nel fine del quale vi sii il Beato, vestito di sotanna pavonazza, rochetto et cappa pontificale, con il capuccio in testa, una corda al collo, i piedi nudi et un dito sanguinato, con la croce del Santo Chiodo in mano sotto ad un baldacchino di tela d'oro portato dal marchese D'Achmonte [*sic*] et altri presidenti et senatori togati. Due acoliti con turibale fumigante avanti il baldacchino, alcuni chierici con torchie accese in mano. Dietro al baldacchino un prelado con corda al collo, croce in mano et piedi ignudi, vestito di rochetto et mantelletto, al quale seguita il premicerio de' lettori con cotta et pellami, tutti con corda al collo, croce in mano et li piedi ignudi, a' quali seguita il senato et magistrati, circondati dalla guardia de' tedeschi. Lontano, nell'istesso quadro, si pingerà il Beato vestito di piviale et mitra di brocato di argento, con suoi assistenti vestiti di tonicella, che vadi cresimando una fila de' appestati posti vicino le gabanne. Avanti il Beato un sacerdote, che porti la croce, in disparte alquanto due chierici con torchie accese. Dietro ad esso, un ministro che tenghi il vaso de' sacri olii et altri che vadino sugando la fronte alli cresimati, alcuni con bambace ed altri con panni. Da un'altra parte, di lontano, si farà il Beato che comunichi una fila de' appestati, con piviale, senza mitra in testa. Avanti il Beato, il crucifero, duoi che tengono un panno, quattro altri con torchie et un sacerdote con la mitra in mano, tutti con cotta. Si potrà ancora rappresentare l'istesso Beato, che vadi a visitare gli appestati a cavallo d'una mula in valdrappa rossa, con il suo crucifero avanti a cavallo, all'arrivo del quale eschino fuori delle capane huomini, donne et bambini a pigliare la benedittione. In altra parte ancora dell'istesso quadro, si dipingeranno alcuni della famiglia del Beato, vestiti in habito grave, che distribuischino a' poveri la sua suppellettile, facendo una massa de' panni rossi, pavonazzi et verdi, et qualche numero de' poveri nudi, che se ne vestono, et altri che ne ricevono pur dell'istesso colore. La porta lontana di questo quadro doverà essere campagna, nella quale si scuoprino gran numero di capanne, qualche tratassa de' corpi morti et alcuni che con carette conduchino», cfr. A. ALBUZZI, «Per compire l'apparato...», pp. 292-293.

il rapporto del beato con la reliquia del Sacro Chiodo e con il Santissimo Sacramento.

L'iscrizione che accompagna l'affresco – LABORANTES PESTE MEDIOLANENSES CONSOLATUR SOLEMNI QUE HABITA SUPPLICATIONE CUM SANCTISSIMO CLAVO CIVITATEM PESTILENTIA LIBERAT – sottolinea i due “tempi” connessi all'azione di Carlo: quello della consolazione dal male, offerta ai milanesi prostrati dalla peste sotto forma di sollecito soccorso e di vicinanza fisica ai sofferenti; quello della liberazione dal male, ottenuta grazie al suo intervento di mediazione sacerdotale.

In sintonia con l'obiettivo dell'intero ciclo pittorico, questa grandiosa rappresentazione evidenzia il carattere esemplare dell'impegno pastorale di Carlo, il cui operare nel contesto drammatico dell'epidemia costituisce una sintesi plastica delle tre virtù teologali: la fede, espressa nell'atto penitenziale culminante nella processione del Sacro Chiodo, che a partire dall'arcivescovo coinvolge coralmemente tutta la città; la carità, espressa nel permanere del pastore tra le proprie pecore colpite dal male, andando incontro ai loro bisogni tanto materiali quanto spirituali; la speranza, che proprio grazie alla fede e alla carità germoglia anche nell'esperienza tragica della sofferenza e della morte. I cadaveri trasportati dai monatti e gettati nelle fosse comuni in primissimo piano possono essere letti non solo come un *memento* in negativo, ma anche come un richiamo alla salvezza possibile per i corpi e per le anime che si affidano a Dio.

Carlo Borromeo è colui che consapevolmente guida e condivide questa esperienza individuale e comunitaria sollecitata dal flagello della peste, che non è “meramente” un castigo divino ma un'occasione di redenzione, nella quale il male stesso può essere ribaltato, trasformato in terreno di bene, grazie all'esercizio del sacrificio, della compassione, della penitenza. Nelle sue dettagliatissime e pragmatiche istruzioni ed esortazioni per i sacerdoti pubblicate nel 1576, l'arcivescovo sottolinea: «così può esser facilmente che non gli venga mai più occasione così importante, come questa, di metter la vita per il suo gregge, e spendersi utilmente in beneficio loro, e manifestarsi zelante delle anime». <sup>22</sup> Non può esserci spazio per la paura e l'incertezza nell'esperienza autentica di un pastore.

<sup>22</sup> *Pratica per i curati, e altri sacerdoti intorno alla cura dell'infermi, e sospetti di peste. Con altri avvisi in questi pericoli, di ordine dell'illustrissimo e reverendissimo monsignor cardinale di Santa Prassede arcivescovo di Milano Carlo Borromeo*, in CARLO E FEDERICO BORROMEO, *Ragionamenti sulla peste*, a cura di F. Mores e A. Zambarbieri, Almo Collegio Borromeo, Pavia 2016, pp. 39-108, in particolare p. 77.

## Carlo e gli altri santi taumaturghi

Da questa esperienza, concreta e documentatissima, passata attraverso il crogiuolo della peste, scaturisce con forza l'autorevolezza di Carlo Borromeo, invocato spontaneamente in associazione alla malattia e parificato ad altri potenti e universali santi taumaturghi. Proprio il confronto con i due principali, Sebastiano e Rocco, mette in luce la novità iconografica carliana, che inaugura una nuova stagione figurativa nel panorama artistico postridentino.

I due santi più invocati contro le epidemie (Sebastiano già dal VII secolo, Rocco dalla fine del XIV secolo) si differenziano per talune caratteristiche rappresentative legate al diverso contenuto agiografico. Iconograficamente, il rapporto di Sebastiano con la peste è simbolico: le frecce relative a una fase del suo martirio e perciò suo attributo iconografico<sup>23</sup> si ricollegano in base ad associazioni figurative (segnano il corpo con ferite che richiamano quelle del morbo) e scritturali<sup>24</sup> al tema della pestilenza, che colpisce gli uomini come saette scagliate dalla divinità adirata.<sup>25</sup> Per san Rocco, invece, il rapporto con la peste è empirico: il giovane pellegrino francese, che si mette in cammino dopo aver abbandonato le ricchezze e i privilegi del proprio lignaggio familiare e

<sup>23</sup> Analogo il caso di san Guniforto martire: altro santo taumaturgo, di origine irlandese o scozzese, colpito dal martirio tramite frecce a Milano e morto dopo tre giorni a Pavia, dove se ne conserva il corpo. Cfr. C.Z. LASKARIS, *San Guniforto martire. Testimonianze storiche e iconografiche del suo culto a Pavia*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", CX (2010), pp. 125-170.

<sup>24</sup> Cfr. nell'Antico Testamento, *Salmo 91*: «Egli ti libererà dal laccio del cacciatore, dalla peste che distrugge. [...] non temerai i terrori della notte né la freccia che vola di giorno, la peste che vaga nelle tenebre, lo sterminio che devasta a mezzogiorno»; *Esodo*: dieci piaghe d'Egitto; nel Nuovo Testamento, *Apocalisse*: flagelli scatenati sulla terra dai quattro Cavalieri, in particolare il quarto, chiamato Morte, sul cavallo verdastro.

<sup>25</sup> «Omero [...] canta infatti come Apollo scagliasse molte frecce, e illustra in questo modo la pestilenza. Che la peste possa anche essere l'arma offensiva dell'ira divina è dimostrato dall'esperienza e sostenuto dai Dottori della Chiesa», cfr. F. BORROMEI, *De pestilentia (La peste di Milano del 1630)*, testo latino e traduzione a cura di G. Mazzoli, Almo Collegio Borromeo, Pavia 1964, p. 21. In seguito alla tremenda epidemia del 1348 la visualizzazione del castigo divino salderà il tema della peste a quello della morte in assoluto, che infierisce violentemente sugli uomini: si pensi all'immagine terrificante della Morte scheletrica a cavallo, che lancia frecce furiosamente (rimandando anche al tema iconografico dei cavalieri dell'Apocalisse) nell'affresco del *Trionfo della morte*, 1445 ca., già in Palazzo Sclafani a Palermo (Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis).

che si mescola ai miseri, ai diseredati e agli appestati esclusi dalla società, prestando loro soccorso e assistenza, finisce per contrarre egli stesso la malattia. Se il ruolo salvifico di Sebastiano è prevalentemente di tipo profilattico – la sua immagine (analogamente a quella di san Cristoforo invocato contro i pericoli) tende a fungere da “talismano” protettivo contro la malattia, che ne scongiuri il palesarsi per l’individuo e la comunità –, quello di san Rocco si declina in senso terapeutico: è colui che vive l’esperienza della peste sulla propria pelle e le sopravvive; il suo culto, che si diffonde con grande rapidità in tutta Europa dal primo Quattrocento, si somma all’attenzione per le categorie più fragili ed emarginate della società.<sup>26</sup>

I due santi sono invece accomunati da altri aspetti formali e tematici: entrambi esibiscono il proprio corpo, interamente o parzialmente nudo, in quanto portatore dei segni fisici del male – le piaghe del martirio per Sebastiano, il bubbone della peste per Rocco –; nessuno dei due subisce la morte a causa delle ferite del male, ma ciascuno riceve dall’esterno l’aiuto salvifico, almeno temporaneo – Sebastiano sopravvive al supplizio delle frecce grazie alle cure di sant’Irene (morirà poi decapitato); Rocco, autoisolatosi a causa della malattia, trova soccorso dapprima in un cane che gli reca da mangiare e diventerà uno dei suoi attributi iconografici, poi nella carità di un uomo e infine guarisce grazie all’intervento dell’angelo di Dio (morirà anni più tardi in prigione).

La vicenda e soprattutto la rappresentazione di san Carlo si discosta in modo decisivo da quelle anche coeve degli illustri santi taumaturghi medievali.<sup>27</sup> Innanzi tutto, a differenza di Sebastiano e Rocco il rapporto

<sup>26</sup> Per la storia dell’iconografia delle malattie, della peste in particolare e dei santi a essa legati, cfr. ad es.: L. ERBA, *Pavia e i santi protettori dalle epidemie*, in *Dagli antichi contagi all’AIDS. Opere ed eventi al San Matteo di Pavia*, a cura di E.G. Rondanelli, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 95-114; F. PICCOLI, *La raffigurazione della deformità nell’arte dell’Italia settentrionale nel XIV secolo*, in *Deformità fisica e identità della persona tra Medioevo ed età moderna*, atti del XIV convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo (San Miniato 21-23 settembre 2012), a cura di G.M. Varanini, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 199-265; R. DIONIGI, F.M. FERRO, *Non è la prima volta. Epidemie e pandemie: storie, leggende e immagini*, Nomos edizioni, Busto Arsizio 2020; C. FRUGONI, *Paure medievali. Epidemie, prodigi, fine del tempo*, il Mulino, Bologna 2020 (in particolare capitolo V).

<sup>27</sup> Tale differenza non è attribuibile banalmente alla distanza cronologica. È, infatti, interessante rilevare le affinità che accomunano la figura del Borromeo a quella di un altro santo medievale universale, Francesco d’Assisi. Per esempio, l’essere entrambi figure esemplari di *alter Christus*; la dimensione anche mistica del rapporto con Cristo; lo zelo

di Carlo con la peste è attivo, non passivo: il suo corpo non subisce ferite, simboliche o reali, da esibire, resta inattaccato dal male, non necessita di guarigione; semmai, si fa tramite visibile e tangibile di una guarigione ben più radicale e definitiva, quella della salvezza vera che viene da Dio, della quale egli è mediatore diretto per coloro che gli sono affidati in quanto pastore.

Nelle raffigurazioni, il corpo di Carlo è tanto evidente – Testori parla di «brutalità, o [...] totale inevitabilità» della sua immagine – quanto “invisibile”, completamente avvolto dai paramenti liturgici come da uno scrigno prezioso, dal quale emergono solo la testa, il volto, talora, se non guantate (come nel *San Carlo* del Moncalvo in Santa Maria Incoronata di Canepanova a Pavia) le mani – si pensi alla loro straordinaria espressività e qualità segnica nel *San Carlo comunica gli appestati* di Tanzio da Varallo (Domodossola, chiesa dei Santi Gervaso e Protaso) – e, solamente nel caso iconografico specifico della *Processione del Sacro Chiodo*, i piedi, piagati e sanguinanti secondo le cronache biografiche. Questa nudità dei piedi, fragilità dolorosa della carne è segno però di umiltà non di malattia, esempio di penitenza spirituale e corporale non di miseria e condivisione fisica del male.<sup>28</sup>

totalizzante e lo spirito riformatore; la relazione contemplativa e ispiratrice che entrambi instaurano con le immagini sacre e con il Crocifisso in particolare; il *pathos* e l'urgenza espressiva della loro presentazione iconografica. Scrive Testori: «La figura di s. Carlo è riuscita a farsi tipica senza mai astrarsi in simbolo; e a farsi tale in una misura e con una intensità che a nostra conoscenza, prima della sua, era toccata solo a quella di s. Francesco»; cfr. G. TESTORI, *L'immagine di s. Carlo nel tempo*, in *San Carlo e il suo tempo*, atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte (Milano 21-26 maggio 1984), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984, pp. 23-34, in particolare p. 28. I due santi sono non di rado associati, come per esempio nella bellissima tela del Cerano *La Madonna dei Miracoli di Santa Maria presso San Celso venerata da san Francesco e dal beato Carlo Borromeo* (Torino, Pinacoteca Sabauda). Cfr.: Scheda 58, *La Madonna di San Celso venerata dai SS. Francesco e Carlo*, in *Mostra del Cerano*, a cura di M. Rosci, Banca Popolare di Novara, Novara 1964, pp. 63-64; M. TANZI, *La 'Madonna' di San Celso e una proposta per Cerano scultore*, in “Prospettiva”, 78 (1995), pp. 75-83; P. VENTURELLI, *Annibale Fontana e la Madonna dei miracoli di San Celso, tra Carlo e Federico Borromeo*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, a cura di P. Biscottini, Museo Diocesano di Milano, Milano 2005, pp. 151-157.

<sup>28</sup> Il valore dell'umiltà di Carlo è enfatizzato nell'affresco pavese, dove la nudità dei piedi dell'arcivescovo, posta in evidenza al centro della scena, è circondata dalla pompa della processione, con il lunghissimo corteo di ecclesiastici e il sontuoso baldacchino, recante l'emblema carliano dell'*humilitas*.

Quella di Carlo è una santità eroica<sup>29</sup> nella misura in cui, animato da carità e zelo, non mostra affatto paura della malattia e della morte nell'esercizio del proprio ruolo; il suo interesse (tanto per sé quanto per gli altri sacerdoti) è di preservare il più possibile, ma senza sottrarlo preventivamente al pericolo, quel corpo che gli consente di agire efficacemente come pastore: mani e piedi gli servono per benedire gli appestati nei lazzaretti, per recarsi là dove si sta morendo, per entrare nelle stanze degli ammalati reclusi e portare loro il nutrimento massimo, quello spirituale e sacramentale.

Carlo non è in prima istanza un martire alla maniera di Sebastiano, né un pellegrino come Rocco, pur essendo stato l'uno e l'altro,<sup>30</sup> ma un pastore della Chiesa, dimensione per lui totalizzante e identitaria. Nell'impegno e nella dignità del suo ruolo sacerdotale assume su di sé il peso della peste come imperativo morale, manifestazione dolorosa dell'azione della grazia divina, che segue all'ammissione ed espiazione soggettiva e collettiva della colpa.<sup>31</sup> In quanto pastore si oppone al disordine generato dal male nel suo gregge, all'indifferenza del potere politico, alla disorganizzazione amministrativa, al caos sociale, alla povertà materiale e spirituale, intervenendo con rigore e decisione, ma soprattutto agendo in prima persona. Un aspetto fondamentale, centrale nelle immagini agiografiche è quello della sua esemplarità consapevole: ogni suo gesto, ogni sua azione pubblica (liturgica, devozionale, assistenziale) sono insieme segni del suo carisma sacrale ed *exempla* da seguire, e far seguire.

La santità taumaturgica di Carlo contro la peste non ha nulla di simbolico o prodigioso, né emerge da uno spessore narrativo leggendario, ma dal tessuto reale e verificabile della storia, dall'evidenza della biografia, ben nota e documentata attraverso le testimonianze dei contemporanei (come i primi biografi, Bascapè, Giussani, Possevino) e gli scritti

<sup>29</sup> Opportunamente Filippo Ferro vede in Carlo – la cui presenza nella tragica cronaca della peste aveva incarnato «per i milanesi un'immagine di salvezza, l'unica speranza di miracolo e di riscatto» – l'«eroe di un'epica della carità»; cfr. F. FERRO, *Vicende di un volto e di una poetica*, in "Nuovo Bollettino Borromaico", 12 (1964), pp. 49-56.

<sup>30</sup> Testori parla di «sprofondamento più caritativo e fraterno, dunque più rischioso [...] che assunse i termini d'un quotidiano, accettato martirio» (cfr. G. TESTORI, *L'immagine di s. Carlo nel tempo*, p. 33); tra le scene canoniche dei cicli iconografici carliani c'è il pellegrinaggio votivo da lui compiuto almeno due volte a Torino per venerare la Sindone.

<sup>31</sup> Nella concezione e azione carliana vi è «inscindibilità tra storia intesa come conseguenza del peccato e storia assunta come espiazione e liberazione da quella condizione d'origine», cfr. G. TESTORI, *San Carlo a Milano*, Cariplo, Milano 1984, p. 11.

dello stesso Borromeo. Qui si radica la veridicità iconica perseguita e garantita da colui che di questo patrimonio memoriale si fa custode e comunicatore fedele: Federico Borromeo. Come si è anticipato, il fatto che Carlo sia un santo contemporaneo, che se ne conoscano e rammentino la personalità, le vicende della vita pubblica e privata, la presenza fisica, i dettagli stessi del volto – che non a caso diventerà, anche con significative stilizzazioni e forzature fisionomiche, il suo principale e caratterizzante attributo iconografico, in grado di renderlo sempre riconoscibile tanto nelle raffigurazioni isolate, quanto nelle scene narrative e corali – inaugura già prima della sua canonizzazione ufficiale un nuovo paradigma figurativo nella rappresentazione della santità: ciò che conta, nel contesto postconciliare in cui si colloca questa elaborazione agiografica, è la fedeltà alla realtà concreta, autentica del modello. I valori di naturalismo fisico e psicologico, di veridicità storica, di chiarezza espressiva e argomentativa richiesti dal concilio di Trento alle immagini sacre trovano nella santità di Carlo Borromeo il campo congeniale in cui innestarsi, per mettere a punto un adeguato approccio iconografico,<sup>32</sup> che risulterà ampiamente influente nell'esperienza figurativa dei secoli successivi, fino a oggi.

## Carlo e le immagini

Scriva Federico Borromeo intorno al 1624 nel capitolo VIII (*Dei ritratti al naturale*) del *Della pittura sacra* (versione italiana della coeva redazione latina):

Queste cose noi abbiamo voluto raccontare per far avvertiti i pittori ch'essi ingegnare si dovrebbero, e a garra l'uno con l'altro, di tenere memoria d'alcune insigne persone o di prudenza politica, o di militare, o di santità, o di lettere, né così studiare al guadagno che essi ancora non riguardassero la pubblica utilità e il merito delle anime loro. E, parlando ancora del guadagno, io dico che questo ancora gli dovrebbe alettare inperoché il credo che nei nostri tempi nei ritratti delle immagini di san Carlo si sia speso quasi una innumerabile somma di danari. E d'altra parte, mentre egli visse, non vi fu quasi persona che avesse pensiero di effigiarlo al naturale.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Come d'altronde era accaduto, con analoga urgenza figurativa, tre secoli prima, quando Giotto era stato chiamato a misurare la propria innovazione artistica con la santità contemporanea di Francesco d'Assisi.

<sup>33</sup> Cfr. FEDERICO BORROMEIO, *Della pittura sacra*, p. 54.

Anche a fronte di esempi, per quanto limitati, di “autentiche” immagini di Carlo realizzate in vita, è lecito domandarsi se egli fosse consapevole della propria potenziale prospettiva iconica futura, del proprio essere “segno” non solo per i contemporanei ma anche per la posterità, destinato a fissarsi in una qualche forma di memoria testuale e visiva. La risposta può verosimilmente essere affermativa: il contesto sociale, familiare, istituzionale, politico in cui il Borromeo – principe della Chiesa, “cardinal nepote”, arcivescovo – nasce e opera, la sua appartenenza ai ranghi più alti dell’aristocrazia e della gerarchia ecclesiastica portano con sé una naturale consuetudine con la produzione di ritratti, chiamati a immortalare, in ambito familiare o ufficiale, eventi, circostanze, iniziative, rapporti dinastici, fisionomie. Carlo sa di poter essere *incorporato* in immagini.

Per altro verso, è nota attraverso le fonti e registrata nella produzione iconografica che lo vede protagonista la sua consuetudine devozionale, sia privata che pubblica, con le immagini sacre: crocifissi e reliquiari, dipinti – come l’*Orazione di Cristo nell’orto degli ulivi* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana) fissando la quale spirerà, come recita l’iscrizione poi apposta: «S. Carolus mentis corporis oculos in hac tabella / defixos habens animam Deo reddidit» – o sculture, come quelle iperrealistiche del Sacro Monte di Varallo, in particolare il Cristo morto nella cappella del Santo Sepolcro, dove si ritira a lungo a pregare, sofferente e già presago della morte, prima di lasciare Varallo nel suo ultimo viaggio.<sup>34</sup> Carlo sa che il potere delle immagini è grande, per questo esse vanno attentamente elaborate, custodite, selezionate, adoperate.

La sua consapevolezza, da un lato, circa se stesso come segno visivo esemplare,<sup>35</sup> dall’altro, circa il valore fondante delle immagini nell’espe-

<sup>34</sup> La circostanza è immortalata in due immagini di grande intensità emotiva e qualità pittorica: Cerano, *Carlo Borromeo adora il Cristo morto a Varallo* (Madrid, Museo Nacional del Prado); Giulio Cesare Procaccini, *San Carlo, il Cristo morto e un angelo* (Milano, Pinacoteca di Brera). Questo dipinto, databile intorno al 1613, proveniva dalla chiesa pavese dei Santi Carlo e Giustina, non distante dal Collegio Borromeo, soppressa e abbattuta nel 1799; cfr. *Brera per san Carlo*, a cura di S. Coppa ed E. Palmieri, Skira, Milano 2010.

<sup>35</sup> «Dal modo in cui è raffigurato nei dipinti che descrivono il suo rapporto con i segni tradizionali, è chiaro che san Carlo imparava da essi a diventare lui stesso segno, come imparava dalle immagini a lasciarsi trasformare in vivente icona di Cristo»: da *Il pellegrinaggio “virtuale” di Carlo Borromeo, lectio magistralis* tenuta da Timothy Verdon nel duomo di Milano il 5 novembre 2010 in occasione dei quattrocento anni dalla cano-

rienza del sacro, viene raccolta e inverata nelle imprese pittoriche promosse da Federico Borromeo, per il quale il valore dell'arte sta nell'attingere alla bellezza per farsi documento – storiografico, teologico, estetico. In questo senso, non è forse del tutto sorprendente osservare quanto la descrizione del trasporto dei cadaveri degli appestati alle fosse comuni da parte dei monatti, che Federico fa nel capitolo VII del *De pestilentia*, collimi con ciò che Cesare Nebbia aveva dipinto quasi trent'anni prima nel salone del Collegio Borromeo:

C'erano vere e proprie cataste di cadaveri [...] vaste fosse [...] profonde voragini scavate per accogliere i cadaveri. [...] Né i monatti nel sollevarli e caricarli sui carri potevano per il loro imponente numero coprirli, velarli, comporne le membra, ma li trascinarono con le gambe e le braccia ciondolanti. E se per caso eran corpi di statura un po' superiore alla media, finivan per penzolare anche le teste. [...] Tiravan fuori dalle case i corpi caricandoseli sulle spalle a guisa di bisacce o sacchi e li gettavano sui carri.<sup>36</sup>

La suggestione visiva fissa il ricordo e lo trasmette. Di più: è l'arte, la pittura in questo caso, a conferire dignità a corpi sfigurati, situazioni sgomentevoli, scene miserande, attribuendo loro un significato non puramente contingente, ricavandone un valore universale, traducendoli con icasticità memorabile. La forma – la ricerca estetica – è al servizio del senso, la cui “necessità” scaturisce dalla manifestazione della santità. È, naturalmente, la figura di Carlo (la riproduzione della sua presenza e azione nel terreno della storia) a irradiare di senso quell'immagine dipinta, elevandola dal piano della cronaca. L'arte (figurativa, ma anche letteraria) è chiamata a cogliere, rendere intellegibile, fissare in forme percepibili e così tramandare nel tempo l'emergere della santità (particolarmente nella sua accezione eroica) nella realtà del mondo in un dato momento.

Il *De pestilentia*, scritto da Federico Borromeo nel 1631 sul finire dell'epidemia devastante che gli è toccato in sorte di sperimentare da arcivescovo (amara replica dell'esperienza carliana), diventerà a sua volta una delle fonti letterarie storiche della “peste manzoniana”.<sup>37</sup> Ma un'ana-

nizzazione di san Carlo.

<sup>36</sup> F. BORROMEIO, *De pestilentia*, pp. 61, 63.

<sup>37</sup> Si pensi, per esempio, alla puntuale derivazione di episodi come quelli della piccola Cecilia (capitolo XXXIV) o delle capre che allattano i neonati orfani nel lazzaretto (capitolo XXXV) da analoghe scene descritte dal Borromeo. Sottolineava Cesare Angelini nel testo *Scendeva dalla soglia*, che introduce l'edizione del *De pestilentia* del 1964

loga funzione “ispiratrice”, in termini di qualificazione dell’ambiente, del costume, della percezione e del sentimento del tempo, può essere stata svolta anche da documenti visivi coevi alla storia narrata nel romanzo, parlanti tanto quanto i documenti scritti. Come giustamente e pionieristicamente osservava Mina Gregori, «perché non pensare fondatamente, allora, che il recupero del tempo-ambiente del romanzo sia avvenuto anche per confidenze carpite ai testi in figura, qualora ne esistano da potersi supporre accessibili al Manzoni, e per caso, proprio in Lombardia?»<sup>38</sup>

Gli affreschi del salone del Collegio Borromeo (le due grandi scene parietali furono anche tradotte in incisioni nel 1826) vanno allora annoverati tra queste possibili fonti figurative, insieme ai Quadroni del Duomo di Milano, alle numerosissime declinazioni iconografiche più o meno popolari (e non necessariamente monumentali)<sup>39</sup> dell’esperienza biografica carliana, così legata alla rappresentazione della peste, e ai gruppi scultorei dei sacri monti: testimonianze tutte della immediata e capillare diffusione del paradigma iconografico posttridentino, sostanziato di naturalismo storico, fenomenico e soprattutto sentimentale (non privo di concessioni a un patetismo coinvolgente l’emotività dello spettatore), applicato primariamente alla rappresentazione delle vicende di «santi fondatori e protettori», sollecitata dalla parallela «ripresa fortissima di pietà popolare».<sup>40</sup>

(pp. 5-8) ponendo a raffronto la fonte documentaria federicianiana e l’«artistica trasfigurazione» manzoniana: «Così, se la scoperta della fonte amplia, per così dire, la presenza di Federigo nel gran quadro della peste, confermandoci che egli non s’era limitato a mandare suoi sacerdoti tra i poveri appestati, ma ci andava lui stesso; ci permette anche di concludere che nei *Promessi Sposi* il cardinal Federigo è presente non soltanto come personaggio che domina tutti gli altri e risolve situazioni e azioni, ma come suggeritore e fornitore di episodi, di cose vive, che i suoi medesimi occhi hanno visto e la sua mano descritto: nella provvidenziale attesa di chi, con arte sovrana, le avrebbe mirabilmente trasfigurate.», p. 8.

<sup>38</sup> M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in “Paragone-Arte”, 9 (settembre 1950), pp. 7-20, in particolare p. 10.

<sup>39</sup> Si pensi alla proliferazione di quadretti dipinti e immagini scolpite (in particolare busti in terracotta policroma, riprodotti anche in alcuni dei Quadroni) e soprattutto incise di san Carlo, o alla fortuna del *Nonnulla praeclara gesta beati Caroli Borromaei* del camilliano Cesare Bonino, interamente illustrato da tavole di Antonio Ronchi (o Ronco), stampato a Milano nel luglio del 1610. Cfr. *La vita e i miracoli di san Carlo Borromeo. Tra arte e devozione: il racconto per immagini di Cesare Bonino*, a cura di D. Zardin, Jaca Book, Milano 2010.

<sup>40</sup> M. GREGORI, *I ricordi figurativi*, p. 12.

# Bancarella borromaica



ANTONIO E TOMMASO ZONCA  
STORIA DELL'AMATA STATUA ARONESE E DELLA SUA COPIA.  
IL SANCARLINO

Amici del Centro Storico, Arona 2021, pp. 20 (con illustrazioni)

Il gesto protettivo di san Carlo sulla sua terra d'origine non è solo quello della colossale statua che domina la parte meridionale del lago Maggiore, ma anche quello, altrettanto caro agli aronesi, della statua in legno, un tempo policroma, che benedice la città di Arona, nella strada principale parallela al lungolago, sull'edificio d'angolo tra via Cavour e via Bottelli, all'altezza del primo piano.

Secondo la tradizione, il *San Carlo* è stato collocato in città in seguito alla cessazione della pestilenza del 1630: la statua pertanto è più antica del colosso in rame che domina il sacro monte, messo in opera nel 1698; solo dopo questa data quindi si è incominciato a utilizzare le denominazioni identificative di *Sancarlone* e *Sancarlino*.

La statua cittadina, a grandezza naturale, poggia su un piedestallo pensile costituito da un grumo di nubi tra le quali si affacciano teste di cherubini. A capo scoperto e con un'aureola in metallo, la cotta bordata di pizzo e il rocchetto sulle spalle, Carlo Borromeo benedice gli aronesi con un gesto contenuto, quasi familiare, e con un'espressione di affettuosa benevolenza.

Fotografie degli anni cinquanta documentano una policromia un po' deteriorata e nel 1963 c'è la proposta degli abitanti del rione di farsi carico del restauro. Nel 1965 la statua viene affidata alle cure di Antonio De Silvestri, imbianchino, decoratore e restauratore, con l'aiuto di Paolo Villa. Sembra che abbiano operato «sotto l'occhio attento della dott.ssa Gabrielli, la sovrintendente alle belle arti» e tuttavia l'intervento ha comportato la completa rimozione di tutte le coloriture che nel tempo si erano sovrapposte, e anche la sostituzione degli occhi «di porcellana», coerenti con la policromia, ma ritenuti incongrui con la moderna versione in legno a vista. Tolta la protezione del colore, la dottoressa Gabrielli, avvedendosi che si tratta dell'opera di un «valente artista», suggerisce la conservazione in un luogo più protetto; si opta per la sala consiliare del palazzo comunale.

Così, «con il benestare della Soprintendenza di Torino», viene affidata allo scultore Gianni Barbaglia di Orta l'esecuzione di una copia, rigorosamente in legno (non più di tiglio, ma di ontano), da collocare nell'originaria ubicazione.

Con grande garbo, gli autori del libretto riferiscono i fatti, evitando di addentrarsi nella valutazione del restauro della statua secentesca. Noi però, considerando che nel Seicento la policromia è requisito pressoché costante della statuaria in legno (e anche in terracotta), ci chiediamo se fosse davvero necessario rimuovere tutte le ridipinture; sarebbe interessante conoscere le motivazioni di una scelta così drastica, e sapere come sia stato eventualmente condotto un tentativo di conservare lo strato più antico, recuperando la cromia originaria.

Antonio e Tommaso Zonca arrivano ai fatti ancora più recenti, ricordando anche il restauro del 2005, condotto questa volta sulla copia, rimasta priva del braccio benedicente; un braccio sfortunato, nuovamente perduto nel 2020, e poi risarcito grazie agli “Amici del centro storico di Arona”, che hanno provveduto altresì a pubblicare l’interessante libretto.

LUISA ERBA

EMANUELE SEVERINO  
LEZIONI MILANESI. ONTOLOGIA E VIOLENZA (2016-2017)  
a cura di Nicoletta Cusano  
Mimesis Edizioni, Milano 2019, pp. 172

Secondo il filosofo Emanuele Severino, ontologia e violenza, Occidente e tecnoscienza sono le parole che più di tutte qualificano la nostra epoca. In questo saggio, trascrizione curata da Nicoletta Cusano del corso *Ontologia e violenza. La storia dell’Occidente* tenuto presso l’Università San Raffaele di Milano (a.a. 2016-2017), Severino si propone di mostrare le interrelazioni di queste entità, svelandone a ogni pagina i legami.

A proposito della tecnoscienza, per esempio, l’autore spiega come essa non sia – secondo il precetto aristotelico per cui il fine è insito nell’azione – un mero mezzo del capitalismo, bensì una soggettività a sé, che, avendo come fine la capacità di sviluppare il progresso, è destinata a dominare quelle stesse forze che ora la sfruttano. La violenza, dall’altra parte, costituisce per Severino un elemento strutturale del nostro vivere, poiché la vita ha insita in sé la concezione della lotta. Vivere corrisponde infatti a richiedere spazio e di conseguenza a fare violenza sulla barriera rappresentata dall’ambiente, che, sgretolandosi, «diventa altro» e ci permette il sostentamento. Proprio questa dinamica costituisce per l’uomo

una «innegabilità assoluta», ossia qualcosa di eterno. Tale eternità, tuttavia, per Severino rappresenta una caratteristica intrinseca dell'essente, e quindi dell'uomo stesso, e costituisce la base della sua "ontologia", stabilendo un legame tra violenza e ontologia che non solo riecheggia il titolo del saggio, ma che mostra anche la grande coerenza del discorso sempre sapientemente intrecciato.

Nel solco di questo intreccio, si presentano interrelate anche le tre dimensioni temporali, che Severino interpreta inserendo con piena consapevolezza il presente tra passato e futuro. Grazie a quella che Nicoletta Cusano definisce una «retroessione logica» che si arresta solo alle fondamenta del pensiero greco, Severino sia allude alla storia, artefice delle domande e delle idee della contemporaneità, sia suggerisce le dinamiche future, mostrandosi non solo attento osservatore, ma anche profondo conoscitore dell'umano.

Nel corso delle sue lezioni, di cui il saggio conserva l'andamento dialogico e le domande degli studenti, Severino cerca quindi di trovare una risposta al predominio – in realtà per lui solo apparente – della scienza sulla filosofia. Nel farlo realizza un vero e proprio manifesto della filosofia stessa, il cui fulcro risiede proprio nella sua ineludibile necessità, ben lontana dal «coacervo di opinioni una accanto all'altra», di cui Severino parla polemicamente a proposito di quello "scandalo senza fine" già denunciato da Kant (p. 75).

Fedele all'intento didattico del proprio discorso, Severino esplicita e chiarisce grazie a immagini concrete le concezioni vulgate, senza tuttavia esimersi dal capovolgerle ove necessario. In questa prospettiva, i filosofi della storia del pensiero antico e moderno costituiscono il supporto immediato delle riflessioni del filosofo, dal quale vengono non solo spiegati nelle loro idee più essenziali, ma anche (e soprattutto) discussi criticamente, con un tono divulgativo che riesce nell'intento di non banalizzarli, riportando l'attenzione sulla potenza evocativa delle loro idee. La densità concettuale di questo saggio richiede una lettura attenta, resa tuttavia sempre piacevole dalla chiarezza e della scorrevolezza della scrittura della curatrice. Spesso il discorso sembra aggirare le domande poste, in un allontanamento che è però solo apparente e che in realtà pone le basi per costruire, tassello dopo tassello, un ragionamento che intende rispondere a tutte le sfumature del quesito iniziale, fornendo al contempo gli strumenti più adatti a leggere e decodificare la nostra quotidianità e il senso del mondo.

L'ORCA E LA REGINA. EPOS, ROMANZO, PARODIA  
IN STEFANO D'ARRIGO

a cura di Lorenzo Blasi e Federico Francucci

Mimesis Edizioni, Milano 2021, pp. 152

La lunga gestazione di *Horcynus Orca*, durata diciott'anni, testimonia di per sé la complessità e l'importanza di un romanzo, che, fin dalle sue premesse, non faceva mistero delle proprie mire ambiziose.

È il 1950, quando, in veste di curatore del catalogo della mostra del pittore Giovanni Omiccioli (Roma, 1907-1975), Stefano D'Arrigo – nato anch'egli sui mari dello “scill'e cariddi” – si cimentava in un ritratto accorato della dura vita dei pescatori del Messinese, discendenti diretti di quegli “ulissidi” che conoscevano così bene lo Stretto di mare dominato dal canto delle Sirene omeriche. In quel catalogo d'arte era già racchiuso il senso dell'endecasillabo con cui si sarebbe concluso, venticinque anni dopo, *Horcynus Orca*: «Circoscritta ma disperata, vasta avventura quotidiana di questi pescatori che remano chini e assorti, in un gesto severo e immutabile, in un tentativo continuamente ripetuto di condurre l'imbarcazione *dentro, più dentro dove il mare è mare*».

Un valido sostegno per chi intenda rivolgersi a un'opera dalle così vaste e variegate premesse ci viene offerto dal saggio *L'Orca e la Regina. Epos, romanzo, parodia in Stefano D'Arrigo*, a cura di Lorenzo Blasi e Federico Francucci. Il saggio, polifonico nella struttura, accoglie i contributi di Siriana Sgavicchia, Daria Biagi e Flavio Santi, a cui si aggiungono quelli dei due curatori.

Tutta la complessità del romanzo è così spiegata e ciascun contributo si propone di studiare opera e autore a partire da un punto di vista differente. L'intento è quello di cercare di penetrare l'opera narrativa di un romanziere all'apparenza sfuggente e inaccessibile, ma in verità presenza sempre vivace nei dibattiti culturali del secondo Novecento

La lunga storia del romanzo racconta il *nóstos* di 'Ndrja Cambria, «nocchiero semplice della fu regia Marina», partito da Napoli all'indomani dell'armistizio. Giunto, dopo quattro giorni di viaggio (dal 4 all'8 ottobre 1943) sulle coste calabresi, è di lì diretto a casa, un villaggio di pescatori di Cariddi, in terra siciliana.

Nel contributo introduttivo di Siriana Sgavicchia, *Horcynus Orca* è presentato nella sua veste di classico novecentesco, decifrato nei suoi elementi essenziali. Si legge come *l'incipit* del romanzo contenga già tutti gli elementi narrativi fondamentali: l'Orca nera che 'Ndrja vede e che senza

un motivo fluttua lungo lo Stretto è una metafora della guerra e costituisce l'incarnazione della morte, il segno evidente che il *nóstos* di 'Ndrja non è più realizzabile.

Leggiamo invece nel contributo di Daria Biagi come D'Arrigo scriva e riscriva il suo romanzo, affidandogli il divenire del tempo con tutte le sue rovine. *Horcynus Orca* pullula di personaggi caratterizzati dalla disponibilità agli adattamenti corrotti, fra cui l'uso del dialetto, che non è il relitto di un "mondo scomparso", ma che è l'eco resistente di un mondo che si trasforma e non si perde mai del tutto. Una trasformazione delle cose, quella orchestrata da D'Arrigo, che è tale da avvolgere personaggi ed eventi in un'indeterminazione che ricorda l'epos: il tempo scandito dal sorgere e tramontare del sole; i luoghi indicati coi nomi che tradizioni e racconti antichi hanno attribuito loro.

Non si tratta mai, però, come suggerisce l'interpretazione di Lorenzo Blasi, di arcaismo fine a se stesso: tutto si fonda sull'oralità e sulla conservazione dell'identità, che si tramanda di generazione in generazione in questo mondo che è prima della scrittura e prima della modernità. È proprio qui, tuttavia, che si consuma lo scarto con l'epos: è la guerra, la seconda guerra mondiale, l'esperienza estrema della modernità, che squarcia e fa esplodere tutte le comunità originarie, coi loro dialetti, le loro tradizioni, i loro riti. Nello sparo finale 'Ndrja muore, e con lui muore tutto il passato, suo, della sua gente e del suo paese: ed è «come se porgesse volontariamente la fronte alla pallottola» (*HO* 1256-1257).

GEMMA TORTELLI

FEDERICA MASSIA

IL *FOGLIAME* AMERICANO. WHITMAN IN ITALIA  
E LA NASCITA DEL VERSO LIBERO  
Mucchi Editore, Modena 2021, pp. 456

Se partiamo dal presupposto che la multiforme essenza della poesia la porta ad assumere linguaggi e strutture differenti modellati sull'esigenza di descrivere e interpretare una realtà altrettanto mutevole, non possiamo che guardare al verso libero, definito da Paolo Giovannetti lo «sfondo metrico dominante» del Novecento, come all'impronta lasciata su carta del processo di rinnovamento sociale e culturale del secolo scorso.

Proprio questa innovazione metrica, e in particolare la complessa ricerca delle sue origini, è stata l'oggetto della ricerca dottorale di Federica Massia (Università di Pavia), ora confluita in questa monografia edita da Mucchi.

Nello specifico, la ricerca di Massia si prefigge e consegue efficacemente l'obiettivo «di porre le basi per uno studio sistematico e approfondito sull'influenza di Whitman sulla poesia italiana tra Otto e Novecento, nel tentativo di verificare soprattutto le sue effettive responsabilità nel processo di rivoluzione metrica e formale» (p. 11). Se infatti il ruolo di precursore e "padre" del verso libero internazionale dal punto di vista teorico è stato ormai universalmente riconosciuto al poeta americano, l'influenza da lui esercitata a livello tecnico sull'esperienza poetica italiana è stata poco esplorata dalla critica. Questa preliminare distinzione, stabilita all'interno del delicato concetto di influenza letteraria, rappresenta uno snodo metodologico cruciale della ricerca. Massia, infatti, una volta individuati i poeti italiani più significativi in funzione del discorso, mira a verificarne in modo puntuale il livello di conoscenza di Whitman e a dimostrare la responsabilità del poeta americano nelle loro scelte formali. È poi il legame vivo e concreto instaurato con le poesie, attraverso le puntuali analisi dei testi, a rendere l'argomentazione non un'arida esposizione di tecnicismi, ma una brillante interpretazione dell'impiego del verso lungo «scandito dal contenuto semantico» (p. 77) in funzione delle nuove esigenze espressive sorte in Italia a cavallo tra Otto e Novecento. Si delinea così la storia della presenza in Italia di quello che William D. O'Connor ha suggestivamente definito «metro tutto nuovo, libero [...] rispondente al pensiero [...] con nobili proporzioni che ricordano i movimenti della Natura». L'analisi prende quindi le mosse dall'esperienza di alcuni precursori minori, come Eugenio Colosi e Filippo Turati, e delle tre corone di fine Ottocento (Carducci, Pascoli e D'Annunzio) per procedere indagando la fortuna del modello whitmaniano tra i poeti simbolisti, futuristi e vociani (per esempio Lucini, Buzzi, Papini, Campana, Bacchelli, Jahier). In questo percorso, l'autrice prende in esame diverse tipologie di verso lungo – dal verso composto esemplato sull'esametro barbaro al verso ritmico-accentuale e all'alessandrino francese – indagando di volta in volta la loro interazione con il verso semantico di derivazione biblico-whitmaniana.

Ne risulta un approfondito quadro, che, a partire dalla cruciale scoperta di Whitman a opera di Enrico Nencioni (1879) e culminante nella traduzione integrale di Luigi Gamberale (1907), non esclude esperienze artistiche solitamente considerate minori, ma non per questo di minore

interesse. Grazie a un linguaggio preciso e chiaro il saggio fornisce così gli strumenti per comprendere con rinnovato interesse quello *Spirit that Form'd this Scene*, lo “spirito selvaggio”, così definito dallo stesso Whitman, che, oltre alle «formless wild arrays» della sua poesia, ha dato forma alla rivoluzione metrica compiutasi in Italia nel secolo scorso.

SARA VERZELLESI

*ALMUM STUDIUM PAPIENSE.*  
STORIA DELL'UNIVERSITÀ DI PAVIA  
a cura di Dario Mantovani

Istituto Editoriale Universitario Cisalpino, Arese 2012-2020, 3 voll.

*Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia* è un'opera di ampio respiro, curata nel suo complesso da Dario Mantovani, attualmente professore di *Droit, culture et société de la Rome antique* presso il Collège de France di Parigi. L'opera, costituita da tre volumi pubblicati tra il 2012 e il 2020, raccoglie i contributi storici, letterari e artistici di professori ed esperti dei più diversi ambiti, ed è articolata attorno ai momenti storico-politici che più hanno impattato nella storia dell'Ateneo pavese.

Il primo volume prende le mosse dalle origini dell'Università di Pavia. Passando per la fondazione della *Schola Papiense*, voluta dall'imperatore carolingio Lotario nell'825, ne segue gli sviluppi fino alla fondazione effettiva dello *Studium* (1361), al dominio degli Sforza (1535) e alla fine dell'età spagnola (1706). Risulta di grande rilievo, nel secondo tomo, il capitolo dedicato ai collegi cattolici cinquecenteschi. La puntuale analisi del professor Xenio Toscani, in particolare, si sofferma nel dettaglio sulla storia dell'Almo Collegio Borromeo, spiegando come la sua fondazione (1561) abbia rappresentato una novità nella realtà pavese dell'epoca. A colpire, infatti, erano non solo le dimensioni del nuovo Collegio, in cui Carlo Borromeo aveva pensato di ospitare anche un centinaio di studenti (numero sorprendentemente alto rispetto agli altri collegi), ma anche la qualità del progetto, che all'assistenza di giovani non abbienti univa la volontà di farne professionisti cristiani militanti. La regola di vita prevedeva un'intensa attività di preghiera, unita al rispetto della disciplina: il motto *humilitas*, ricamato sulla soprana degli alunni, li formava a una regola di vita che li avrebbe accompagnati nel loro futuro lavorativo e personale.

Il secondo volume si sofferma sul periodo che va dalla prima età austriaca (1706) alla Grande Guerra. Un periodo, questo, durante il quale l'Ateneo pavese non solo giunse alla sua piena maturità, ma si affermò anche come realtà culturale di grandissimo prestigio, le cui «attiche discipline», per dirla con il celebre *Invito a Lesbia Cidonia* di Lorenzo Mascheroni, citato proprio nella *Prefazione* al quarto tomo, «parlano un suon, che attenta Europa ascolta».

Il terzo volume, infine, affronta il resto del XX secolo, ripercorrendo il periodo buio del ventennio fascista e della seconda guerra mondiale e soffermandosi sull'apertura di nuove facoltà, come quelle di Economia e commercio e Ingegneria. È poi nel secondo tomo che troviamo un'ampia panoramica sull'attuale configurazione dell'Ateneo, con approfondimenti specifici dedicati ai luoghi dell'insegnamento: dal solenne e antico palazzo che si affaccia su Strada Nuova fino al Policlinico e al più recente polo scientifico.

Il dato di grande interesse che lega l'opera è senza dubbio la collaborazione fra docenti delle più diverse discipline, collaborazione che, come scrive il professor Mantovani, è prima di tutto «dimostrazione del pluralismo connaturato alla ricerca e perciò all'Università». I diversi contributi approfondiscono con precisione quasi ogni aspetto legato alla storia e all'evoluzione dello *Studium Papiense*, sottolineando come nei secoli esso si sia guadagnato un posto di assoluto rilievo, per varietà e profondità degli studi, fra tutti gli atenei italiani ed europei.

ANNACHIARA CLEMENTELLI  
RICCARDO MARIA VISENTIN

CESARE ANGELINI, GIANFRANCO CONTINI  
CRITICA E CARITÀ. LETTERE (1934-1965)

a cura di Gianni Mussini

Interlinea, Novara 2021, pp. 143

Quaranta lettere. Un trentennio. Tra le righe dell'inchiostro scorgiamo l'immagine di un prete dalla figura minuta, con i capelli non tutti bianchi, vestito dell'abito talare dagli immacolati polsini, anch'essi inamidati come il colletto. Regge due libri, il *Vangelo* e i *Promessi sposi*. È don Angelini, prete, studioso e poeta, rettore dell'Almo Collegio Borromeo.

La sua figura è ai nostri occhi ancora più nitida grazie alle parole di Carlo Linati, «[...] pretino svelto e atticcietello in cui subito si accusa la solida impostatura dell'uomo della Bassa» e ancora «[...] uomo vivo, lieto, e, a suo modo, artista fantasioso» (in CESARE ANGELINI, CARLO LINATI, *Carteggio 1918-1947*, Roma 2013, pp. 143 s.). In queste poche righe viene messa in luce la formazione umana, maturata tra campagna, fede e poesia, dell'*angelus sine coelo*, come lo stesso Angelini era solito firmarsi agli amici più cari.

In sua compagnia sta un'altra figura, appena ventenne nella prima lettera, ma che di lì a poco da «astro nascente» sarebbe diventato «una vera star della scrittura critica italiana e internazionale», come nota Gianni Mussini, il curatore del carteggio. Critico e rigoroso prosatore, ma anche giovane discepolo pieno di rispetto filiale, Gianfranco Contini è l'«ermetico omiletico profetico», è la «gloria del Nord Italia», come lo apostrofa in una lettera del '48 lo stesso Angelini.

Conosciamo l'intimo sentire dei due personaggi grazie a questo prezioso carteggio, che sfortunatamente manca dei pezzi di Cesare Angelini scritti fino al '44. Li distrusse in un'irruzione la violenza della milizia di Salò. Erano i «devastatori della mia casa», come li definisce Contini, la casa di via Vagna 4, a Domodossola, dove era tornato a vivere in quel periodo, venendo a rappresentare una figura importante della breve ma gloriosa esperienza antifascista della Repubblica dell'Ossola.

Tutto nasce da un incontro mancato, che si sarebbe realizzato, sebbene non molto presto, in occasione di una conferenza nella Pavia di don Angelini, nel *suo* Borromeo (26 maggio 1960). Piano piano, pagina dopo pagina, le due figure, come in una danza, si danno il cambio e l'uno prende il posto dell'altro, e ora è don Angelini che «con qualche soggezione» scrive a Contini, che ormai sta facendosi strada nel panorama critico italiano e internazionale. Perfino negli anni della guerra l'epistolario prosegue affettuoso, ma, dopo quell'incontro in Collegio, tutto tace. Da allora si sente solo la voce flebile di qualche modesta lettera inviata da don Angelini, per accompagnare il dono di alcuni libri.

Invitati anche noi in questa corrispondenza con «perfetta cortesia» dall'*angelus*, muoviamo, lettera dopo lettera, timidi passi tra la «critica» e la «carità», le due luci che hanno illuminato il sentiero di Contini e Angelini per molti anni, se non per tutta la vita, e che ora illuminano la loro «amicizia ritrovata», la loro «consolante somiglianza d'anima».



# Gli autori

ISABELLA BECHERUCCI insegna Letteratura italiana all'Università Europea di Roma. Ha militato nel gruppo dei poeti che fondarono la rivista di poesia comparata "Semicerchio" (1985). È condirettore della rivista di letteratura italiana "Per leggere. I generi della letteratura" (2001-). Fa parte del comitato scientifico della "Rivista di studi manzoniani" ed è membro del comitato scientifico del Centro Nazionale Studi Manzoni. Si è dedicata alla carriera scientifica con pubblicazioni che spaziano dal Rinascimento (in particolare Jacopo Sannazaro) all'età moderna (Italo Svevo), dando significativo spazio al Risorgimento e all'opera di Alessandro Manzoni, sempre affrontata con le armi della filologia e della ricostruzione storica. *Gli amici di Brusuglio* citato in apertura del saggio è il suo primo romanzo.

PAOLO BESANA nasce il 26 dicembre 1999 a Milano. Dopo aver frequentato il liceo scientifico Marie Curie di Meda (MB), nel 2018 è ammesso all'Almo Collegio Borromeo. Nel settembre 2021 ha conseguito a pieni voti la Laurea triennale in Fisica presso l'Università di Pavia, con un lavoro di tesi dal titolo *Sistemi ed Equazioni Differenziali Caotici*, con relatore il professor Claudio Dappiaggi. Attualmente sta proseguendo i suoi studi presso la medesima università, nel Corso di laurea magistrale in Scienze fisiche con *curriculum* teorico. Oltre all'interesse accademico in fisica, coltiva una formazione multidisciplinare ed è ammesso all'istituto universitario superiore di Pavia IUSS nel 2021, soffermandosi su un percorso incentrato sui sistemi complessi. Per via dei suoi meriti accademici e degli interessi nel campo sociale, è selezionato come membro del *Think Tank "Il coraggio di partecipare"*, organizzato da Assolombarda, IUSS e Almo Collegio Borromeo al fine di dare gli strumenti ai partecipanti per fornire soluzioni innovative in merito ai problemi dell'attualità.

ANNACHIARA CLEMENTELLI è nata a Matera nel 2001, dove ha frequentato il liceo classico E. Duni. Attualmente è alunna dell'Almo Collegio Borromeo e studentessa di Lettere antiche al secondo anno presso l'Università di Pavia.

RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI è attualmente professore ordinario onorario di Letteratura latina presso l'Università degli Studi di Firenze, dove ha svolto tutta la sua carriera accademica a partire dal 1970. Ha al suo attivo numerose pubblicazioni: sette volumi, oltre 140 saggi in riviste italiane e straniere e in atti di convegni, numerose recensioni (tutte le pubblicazioni sono presenti nel profilo del sito *Academia.edu*). In sintesi, i principali interessi di ricerca riguardano la letteratura latina (e anche la sua fortuna nella letteratura italiana): poesia latina arcaica, Cicerone, Ovidio, Seneca, teatro latino, tema dell'esilio antico, letteratura consolatoria.

COSTANZA DI LORITO è allieva dell'Almo Collegio Borromeo e della Scuola universitaria superiore IUSS di Pavia dall'a.a. 2018-2019. Nel settembre 2021 si è laureata in Lettere antiche, indirizzo Archeologia, con una tesi sul Museo di Alessandria di Egitto. Attualmente è iscritta al primo anno del corso di laurea magistrale in Archeologia *The ancient mediterranean world: history archaeology and art*.

LUISA ERBA ha insegnato Storia dell'architettura nella facoltà di Ingegneria e architettura del paesaggio nella facoltà di Lettere dell'Università di Pavia. Ha incominciato a studiare il Collegio Borromeo nel 1984, per la *Guida* del Collegio pubblicata in occasione della visita di papa Giovanni Paolo II. Ha poi esaminato i disegni di Giuseppe Pollack per la facciata ottocentesca (1989) e la chiesa di San Giovanni in Borgo (1991), il giardino secentesco e gli allestimenti effimeri (1994), i caratteri distributivi del palazzo (2008), i santi patroni (2013) e gli architetti che si sono succeduti nella progettazione degli interventi dal Seicento all'Ottocento (2020).

ANDREA GAMBERINI è professore ordinario di Storia medievale all'Università degli Studi di Milano. I suoi più recenti interessi di ricerca riguardano la comunicazione politica e i media impiegati, da quelli verbali a quelli visuali. Il suo ultimo volume è *Inferni medievali. Dipingere il mondo dei morti per orientare la società dei vivi*, Viella, Roma 2021.

CATERINA ZAIRA LASKARIS è docente di Storia delle tecniche artistiche presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e l'Università degli Studi di Pavia ed è responsabile della Biblioteca e dell'Archivio storico dell'Almo Collegio Borromeo di Pavia. I suoi interessi di ricerca spaziano dalle tecniche artistiche alla trattatistica artistica (*Il Ricettario Diotaiuti. Ricette di argomento tecnico-artistico in uno zibaldone marchigiano del Quattrocento*, 2008), dalla miniatura (*Un monumento da sfogliare. Il Messale de Firmonibus di Fermo*, 2013) all'iconografia (*L'enigma inesistente. Lettura iconografica della Flagellazione di Piero della Francesca*, 2021), dal rapporto tra percezione visiva e immagini artistiche (*Grammatiche della percezione*, 2017) al patrimonio librario e documentario del Collegio Borromeo.

DON ALBERTO LOLLI è rettore dell'Almo Collegio Borromeo di Pavia. Profondo conoscitore del mondo giovanile, è un interprete attento della cultura contemporanea. Ha pubblicato nel 2018, insieme a Sergio Massironi e Silvano Petrosino, *La sfida dell'unicità. Come diventare ciò che si è*, per le Edizioni San Paolo, a un tempo sintesi e silloge della sua attività educativa. Nel 2020 ha curato per l'editrice Skira due volumi *La resistenza della bellezza* e *Di luce e ombra*, che compongono un cofanetto celebrativo dell'Almo Collegio Borromeo. Nel 2021 con Skira ha pubblicato *Nessuno lo ha mai visto*, un commento intenso e attuale alle opere di misericordia, corredato da fotografie di Pietro Raimondi.

LUCREZIA MANGANELLI è nata nel 2000 e si è diplomata al liceo classico Arnaldo di Brescia. Dall'a.a. 2019-2020 è alunna presso l'Almo Collegio Borromeo e lo IUSS di

Pavia. È attualmente iscritta al terzo anno del corso di Lettere antiche (curriculum filologico-letterario) dell'Università di Pavia.

GIORGIO MARIANI ha studiato presso l'Università di Pavia, come alunno dell'Almo Collegio Borromeo (1985-1989), seguendo le orme di suo padre Fausto (1955-1959). Si è laureato con il massimo dei voti e la lode in Giurisprudenza, con una tesi in Diritto civile, sotto la guida del professor Giorgio De Nova, alunno del Collegio Ghislieri. Dottore di ricerca in diritto civile, dal 1993 è magistrato, attualmente in servizio presso il Tribunale del lavoro di Milano.

ROSACHIARA MONOPOLI dal 2018 è studentessa dell'Università di Pavia, come alunna dell'Almo Collegio Borromeo e dello IUSS. Nel 2021 ha conseguito la laurea triennale in Lettere antiche (curriculum filologico-letterario) discutendo una tesi dal titolo *Dal dramma comico al romanzo: indagine critica di un possibile precedente*. È attualmente iscritta al primo anno del corso di laurea magistrale in Antichità classiche e orientali. Oltre che al romanzo greco, è interessata alle forme letterarie tardoimperiali e alla contaminazione fra generi alti e popolari.

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.

ARRIGO PISATI ha iniziato il suo percorso universitario a Pavia come studente dell'Almo Collegio Borromeo (2014). Ha conseguito la laurea magistrale in Matematica come alunno del Collegio Fratelli Cairoli, sotto la guida del professor Riccardo Rosso. La tesi in Storia della matematica (2021), riguardante l'attività svolta da Felice Casorati (1835-1890) nell'ambito della Geodesia, ha previsto lo studio delle carte del fondo di manoscritti del matematico, attualmente conservate presso l'Almo Collegio Borromeo. Ad oggi svolge l'attività di docente presso l'istituto Niccolò Copernico di Pavia. Da diversi anni si interessa alla storia locale in ambito ecclesiastico, in particolare riguardo alla parrocchia di Romanengo (CR) e all'Almo Collegio Borromeo.

ILARIA RICCHI dall'aprile 2021 sta svolgendo il suo dottorato di ricerca nel laboratorio di Medical Image Processing con il professor Dimitri Van De Ville. La sua ricerca si concentra su risonanza magnetica funzionale di midollo spinale e modelli computazionali di grafi. Matricola dell'Almo Collegio Borromeo dal 2014, Ilaria ha conseguito la laurea triennale in Bioingegneria a Pavia nel luglio 2017 lavorando al *Human Brain Project* (Progetto del cervello umano) con il professor D'Angelo. Ilaria ha poi conseguito la laurea magistrale in *Life Science Engineering* al EPFL (École polytechnique fédérale de Lausanne) nell'agosto 2020, con una tesi magistrale di 12 mesi nel laboratorio del professor Lee su *microscale graph* connettività nel cervelletto alla Harvard Medical School come *Bertarelli fellow*. Prima di iniziare il dottorato, ha lavorato per Siemens Healthineers su volumetria automatica del cervello nel contesto della malattia di Alzheimer e demenza.

LUCA CARLO ROSSI è professore ordinario di Letteratura italiana all'Università di Bergamo. I suoi interessi di ricerca sono rivolti principalmente all'opera dantesca e alle presenze del melodramma nella poesia otto e novecentesca.

BENEDETTA TESTA è alunna dell'Almo Collegio Borromeo dal 2020. Laureatasi prima all'Università degli Studi di Cagliari in Mediazione linguistica, decide di trasferirsi a Pavia per proseguire gli studi in Linguistica teorica e applicata presso l'Ateneo pavese. Iscritta al secondo anno della laurea magistrale, svolge attualmente un tirocinio in Linguistica computazionale (ambito in cui si sta specializzando) presso la Fondazione Bruno Kessler di Trento, in cui si occupa di *hate speech* e collabora allo sviluppo di tecnologie per contrastare l'odio online. Oltre alla linguistica computazionale, un altro ambito di ricerca di suo interesse è quello della sociolinguistica, motivo per cui collabora anche al progetto *Corpus WhAP* organizzato dalla sezione di Linguistica teorica, applicata e delle lingue moderne dell'Università di Pavia, con l'obiettivo di creare il primo corpus italiano contenente *chat* di *WhatsApp*.

GEMMA TORTELLI è nata a Firenze nel 2001. Ha studiato presso il liceo classico Michelangiolo (Firenze) e attualmente frequenta il secondo anno della triennale in Lettere antiche presso l'Università di Pavia, dove è allieva dell'Almo Collegio Borromeo.

SARA VERZELLESI è nata nel 2001 a Genova dove ha frequentato il liceo classico Colombo. Attualmente è studentessa del secondo anno della triennale di Lettere antiche presso l'Università di Pavia ed è alunna dell'Almo Collegio Borromeo.

RICCARDO MARIA VISENTIN è nato a Milano nel 2001 e nel 2020 si è diplomato con maturità classica dal liceo A. Manzoni. Dallo stesso anno è studente di Lettere moderne presso l'Università di Pavia e alunno dell'Almo Collegio Borromeo.

DANIELE XHANI è alunno dell'Almo Collegio Borromeo dall'a.a. 2019-2020. Frequenta il terzo anno di Lettere classiche (curriculum filologico-letterario) all'Università di Pavia. Fa parte anche del coro del Collegio, diretto dal maestro Berrini.

# Abstract

ISABELLA BECHERUCCI, *Seconda postilla a Gli amici di Brusuglio: gli “ardori” di Tommaso Grossi* (cap. *Digressione d'amore*)

Da giovinetto scapestrato a poeta (meneghino e in lingua) e infine romanziere di successo: poi l'abbandono della scrittura per la professione di notaio e la vocazione alla famiglia. Sono cose arcinote della biografia di Tommaso Grossi: sconosciuta, invece, una sua temporanea infatuazione per l'istitutrice francese dei ragazzi Manzoni, che l'illustre famiglia aveva da poco assunto dopo il soggiorno parigino del 1820. Il contributo intende mettere in luce questo episodio celato nelle pieghe di uno degli epistolari più studiati della letteratura italiana.

Tommaso Grossi was at first a famous poet and great novelist; then, he became a notary fully committed to his family. However, a careful reading of his renowned epistolary suggests this is not all, as he appears to have a certain predisposition to sudden loves and secret affairs. This study sheds light on one episode that was wisely censured but still hidden in the words of his letters.

PAOLO BESANA, *Il caos pandemico: applicazione della teoria del caos a certi modelli epidemiologici*

La pandemia che in questi anni ci ha colpito ha messo tutto il mondo dinnanzi alla complessità e alla caoticità che ci governano. Dopo aver descritto nella prima parte dell'articolo gli strumenti metodologici, mi propongo di mostrare come la teoria del caos possa essere applicata anche alla diffusione degli agenti patogeni. Mostrare la dinamica caotica di certi sistemi epidemiologici, in periodi come quello in cui stiamo vivendo, è fondamentale per assumere le decisioni politiche in merito ai contagi e al corretto monitoraggio dell'andamento dell'epidemia; è infatti essenziale sapere se l'agente patogeno si diffonde con una dinamica caotica, in quanto in caso affermativo è necessario avere accesso a molti dati per correggere il propagarsi dell'errore di misura dovuto all'effetto farfalla.

The pandemic we are facing in these years has shown us the complexity and the chaotic dynamic that govern our world. Therefore, in the first part of the article I will propose tools in order to show how chaos theory applies to models of pathogen diffusion, advancing rigorous demonstrations under certain hypotheses in the second part of the article. Proving the chaotic dynamics of certain epidemiological systems is essential, especially in periods like the one in which we are living: in order to make political decisions regarding infections and to monitor the progress

of the epidemic, it is necessary to know if the pathogen develops through a chaotic dynamic, since if this were the case, it would be necessary to have access to a lot of data through which we can correct our models, due to the propagation of the errors in the measurement and observations caused by the butterfly effect.

RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Seneca e il rispetto del paesaggio. Riflessioni a partire dall'Epistola 89*

Il saggio intende offrire riflessioni utili per una nuova messa a punto del concetto di ambiente e paesaggio nel mondo classico e in particolare in Seneca, soprattutto in relazione al concetto attuale di "rispetto dell'ambiente". La lettera 89 dell'epistolario senecano, poco indagata da questo punto di vista, si presenta utile per tracciare alcune linee di sviluppo del tema sia in rapporto con l'opera retorica del padre sia in relazione alla tradizione letteraria e filosofica greco-latina.

The paper aims to offer some reflections for a new approach to the concepts of environment and landscape in the classical world and in particular in Seneca, with special regard to the modern idea of "respect for the environment". Seneca's epistle 89, which has been rarely studied from this point of view, can be of great help in developing the theme both in relation to the rhetorical work of his father (Seneca the Elder) and in relation to the Greek-Latin literary and philosophical tradition.

COSTANZA DI LORITO, *Il Mouseion di Alessandria: una proposta di ricostruzione tra letteratura e archeologia*

Il contributo mira a enucleare le caratteristiche architettoniche principali del Museo di Alessandria di Egitto. A fronte di una totale assenza di riscontri archeologici, si propone che l'influenza di Demetrio del Falero sulla formazione del centro Alessandrino, comprovata da numerose fonti, possa aver costituito anche un tramite per il passaggio di elementi pertinenti all'articolazione architettonica e spaziale dal *Mouseion* del Peripato, la scuola filosofica ateniese di matrice aristotelica, all'omologo Alessandrino. Tale ipotesi è suffragata dal fatto che il Falereo era stato allievo di Teofrasto presso il Peripato, dotato, secondo la fondamentale testimonianza di Diogene Laerzio, di un *Mouseion*. Vagliata l'evidenza archeologica e letteraria in merito, si esamina una descrizione del Museo di Alessandria, contenuta nel XVII libro della *Geografia* di Strabone, per ricostruire i tratti architettonici salienti della struttura e verificare le possibili tangenze con il *Mouseion* del Peripato. Infine, procedendo a un'ulteriore disamina comparativa, si analizzano i dati pertinenti al Museo dell'Accademia platonica, altro possibile prototipo architettonico e funzionale del centro Alessandrino.

The present paper aims at reconstructing the main architectural features of the Museum of Alexandria in Egypt. Given the absolute lack of archaeological evidence concerning the institution, this study suggests that Demetrius of Phalerus may have imported to Alexandria the template of the Museum of Peripatus in Athens, where

he was a student of Theophrastus. According to Diogenes Laertius, the Aristotelian school of Peripatus was provided with a Museum. Having examined the archaeological and literary records about this center, the article analyzes the description of the Museum of Alexandria contained in the XVII book of Strabo's *Geography*, in order to extrapolate the main architectural features of the structure and verify the possible similarities with the Museum of Peripatus. In the last section, moving to a further comparative analysis, the study takes into account the characteristics of the museum of Plato's Academy, which may represent another possible prototype of the Alexandrian one.

ANDREA GAMBERINI, *Peccatrici all'Inferno. La figura femminile nelle raffigurazioni dell'aldilà alla fine del Medioevo*

Alla fine del Medioevo la pittura sacra era spesso investita del compito di veicolare un messaggio non meramente religioso. Attraverso l'analisi delle raffigurazioni infernali, dove non trascurabile è la presenza di peccatrici, il saggio si propone di ricostruire i comportamenti maggiormente condannati fra le donne. La tesi dell'autore è che allo specchio di tali immagini sia possibile scorgere il modello positivo cui il genere femminile era esortato ad aderire.

At the end of Middle Ages sacred paintings were often intended at conveying messages that were not only religious, but also social. Through the analysis of depictions of Hell, where a meaningful presence of female sinners can be noted, this paper aims at tracing the most frequently condemned sins among women. The author argues that in the mirror of those images it is possible to see the positive behavior patterns that the feminine gender was expected to join.

CATERINA ZAIRA LASKARIS, *Rappresentazione del male e conforto della religione: qualche appunto intorno a novità e influenza dell'iconografia carliana*

La peste di Milano del 1576-77 è non solo un momento centrale della biografia di Carlo Borromeo ma anche l'elemento cruciale della sua vicenda agiografica e, conseguentemente, iconografica. In quel contesto, infatti, i contemporanei leggono la manifestazione concreta del suo carisma pastorale e il segno evidente della sua santità. Questo, da un lato, fa di san Carlo uno dei principali santi taumaturghi invocati contro epidemie e pestilenze, dall'altro, è uno degli elementi costitutivi fondamentali della sua iconografia, la cui elaborazione (che concerne un santo contemporaneo) si colloca nel quadro della profonda innovazione figurativa seguita al concilio di Trento, che ha delineato caratteristiche espressive, compositive e narrative fortemente influenti nell'arte sacra nei secoli successivi, fino a oggi.

The plague in Milan in 1576-77 is not only a central moment in the biography of Charles Borromeo but also the crucial element of his hagiographic and, consequently, iconographic history. In that context, his contemporaries saw the concrete manifestation of his pastoral charisma and the evident sign of his holiness. This, on the

one hand, makes St. Charles one of the main thaumaturge saints invoked against epidemics and pestilences, and on the other, it is one of the fundamental constituent elements of his iconography. Its elaboration (concerning a contemporary saint) is placed within the framework of the profound figurative innovation that followed the Council of Trent, which outlined expressive, compositional and narrative characteristics that strongly influenced religious art in the following centuries, up to the present day.

ROSACHIARA MONOPOLI, *Dal dramma comico al romanzo: indagine critica di un possibile precedente*

La definizione del genere “romanzo” in relazione al panorama letterario greco-latino presenta ancora dei fattori di problematicità. A fronte dell’ormai riconosciuta molteplicità dei precedenti, questo elaborato cerca di delineare le ipotesi più autorevoli, focalizzandosi in particolare sul debito verso il teatro. Più nella fattispecie si indaga il rapporto dei romanzi con il dramma comico, sia con le due forme più attestate della commedia ateniese *Archáia* e *Néa*, sia con generi minori quali il mimo e la pantomima. Attraverso l’analisi dei cinque romanzi “canonici” e di alcuni frammenti papiracei dei filoni fantastico ed erotico-avventuroso, si vuole infine indagare il rapporto del romanzo con la commedia *Archáia*, in particolare aristofanea. L’obiettivo è di valutare se e in che misura l’opera del commediografo sia da considerarsi un precedente del romanzo o di alcuni dei suoi sottogeneri. La trattazione, in aggiunta, mira a una maggiore consapevolezza dell’estrema varietà tematica intrinseca al romanzo, a lungo inquinata dalla sostanziale omogeneità dei cinque esemplari “canonici”.

The definition of “Novel” in relation to the Greek and Latin literary scene is still controversial. Given the well-known variety of precedents, this article summarizes the most influential hypotheses, especially focusing on the debt to the theatre. More specifically, it investigates the relationship of novels with comical drama, considering both the more attested forms of the Attican comedy (*Archáia* and *Néa*) and some minor genres, such as mime and pantomime. The author also takes into account the connections between Novel and Ancient comedy, especially the Aristophanic one, analyzing the five “canonical” novels and some papyrus fragments belonging to the fantastic genre and to the erotical-adventurous one. The main purpose of this study consists in evaluating if and how Aristophane’s plays can be considered a precedent of the Novel or some of its subgenres. Moreover, the article aims for a better awareness of the intrinsic variety of the Novel, for a long time undermined by the homogeneity of the five “canonical” novels.

MARIO PISANI, *Due profili borromaici: Antonio Terzi e Mario Talamona*

Due illustri nomi della cultura italiana rimemorati attraverso le loro opere. L’uno giornalista e scrittore, l’altro economista; due vite, entrambe con il privilegio di affondare le proprie radici fra le mura del Collegio Borromeo.

Two eminent names of Italian culture remembered through their works. The first journalist and writer, the second economist; two lives, both with the privilege of having their roots within the walls of the Borromeo College.

ARRIGO PISATI, *Sulla basilica di San Giovanni in Borgo: storia e storiografia del monumento pavese dalla fondazione al XII secolo*

Queste brevi note, frutto di una prima ricognizione dei materiali documentari conservati nell'Archivio Diocesano di Pavia, nell'Archivio dell'Almo Collegio Borromeo e nell'Archivio di Stato di Milano, si prefiggono l'obiettivo di analizzare i dati esistenti sulla fondazione della chiesa di San Giovanni in Borgo di Pavia. Si farà chiarezza sulle notizie riguardo ai primi secoli di storia della basilica e, in particolare, ci si disticherà tra le fonti storiografiche, presentando e confrontando le varie tesi sulla fondazione.

These notes have the aim to analyze the establishment of the church of San Giovanni in Borgo in Pavia. The study was made on the documents found in Pavia's diocesan archive, in the Collegio Borromeo's archive and the state archive of Milan. We will try to make clear the history of the first centuries of the church and also present and compare the historiographical sources about the foundation.

ILARIA RICCHI, *Graph Analysis and Cell Type Identification on Cerebellar Networks*

Lo scopo di questo lavoro è studiare networks del cervelletto basandosi su immagini prese con il microscopio elettronico. Per ricavare informazioni utili da queste immagini usiamo algoritmi di segmentazione automatica e di predizione di sinapsi usando una architettura di Deep Learning (3D U-Net). Infine, adoperiamo la teoria dei grafi e il modello Bayesiano per identificare i tipi di cellule contenuti nelle immagini, migliorando la nostra lettura nel campo della neuroscienza.

In this work we aim to investigate Cerebellar Networks using electron microscopy (EM) images. We first apply automated segmentation and synapses prediction using a Deep Learning architecture (3D U-Net) to retrieve meaningful information from the images. Then, we resort to graph theory and a Bayesian framework to identify cell types, advancing neuroscientific interpretations.

LUCA CARLO ROSSI, *Un ignoto frammento pavese del Comentum dantesco di Benvenuto da Imola*

Il contributo presenta un ignoto frammento del commento dantesco di Benvenuto da Imola e illustra alcune peculiarità dell'interpretazione proposta dal professore trecentesco.

The article presents an unknown fragment of Benvenuto da Imola's comment on Dante's *Commedia*. The author also examines the peculiar characteristics of Benvenuto's interpretation.

BENEDETTA TESTA, *La commutazione di codice nella messaggistica istantanea: un'analisi linguistica e pragmatico-funzionale*

Il presente studio ha come obiettivo quello di contribuire all'analisi della commutazione di codice nella messaggistica istantanea da un punto di vista linguistico e pragmatico-funzionale. La ricerca si colloca nell'ambito della Computer-Mediated Discourse Analysis e parte dagli assunti di Alfonzetti (2012) per l'analisi. La prima parte del saggio introdurrà il tema, fornendo alcune precisazioni terminologiche e il quadro teorico di riferimento. Seguirà una sezione dedicata alla metodologia e alla raccolta dati, quindi alla descrizione del campione selezionato. Si procederà con la discussione dei risultati e l'analisi linguistica e pragmatico-funzionale degli stessi.

The present study aims to contribute to the analysis of code switching in instant messaging from a linguistic and pragmatic-functional point of view. The research is part of the Computer-Mediated Discourse Analysis and starts from the assumptions of Alfonzetti (2012) for the analysis. The first part of the essay will introduce the topic, providing some terminological clarifications and the theoretical reference framework. After a section dedicated to methodology and data collection, the study will focus on the description of the selected sample, the discussion of results and the linguistic and pragmatic-functional analysis of them.



